

Entre versos & versos: (in)esperadas comunhões

Between verses & verses: (un)expected communions

Cláudia Sabbag Ozawa Galindo*

*Universidade Estadual de Londrina (UEL)/Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Resumo: Étienne Souriau, em sua obra *A correspondência das artes*, afirma que as diversas manifestações artísticas comungam de uma essência comum, capaz de conferir a elas uma relação inerente de legítimo diálogo. Esta correspondência, como ele denomina, institui-se pela predominância de determinado *quale* sensível, responsável por sua afinidade estética. Entretanto, cabe à canção um espaço ainda mal definido, oscilante entre os sons articulados e os sons musicados. A presença mútua de elementos comuns à literatura e à música e sua apropriação visando suprir as insuficiências de cada arte é, porém, inegável. Neste sentido, o que se propõe é, justamente, estudar a viabilidade de que este espaço, entre a poesia e a música, dentro do quadro estabelecido por Souriau, se encontra latente nas manifestações da poesia cantada. Um resgate histórico nos legados desta relação poético-musical visa a corroborar tal assertiva.

Palavras-chave: Poesia. Canção. Correspondências Estéticas.

Abstract: Étienne Souriau, in *Correspondence of arts*, says that many artistic forms have a common essence, that gives it a dialogue. This correspondence, like he says, is established by the principal *quale* of each art. But the song has not a specific space in this universe, it is something between sons of the phrases and sons of the music. The presence of common elements in both of their, literature and music and its appropriation to supply the failures of their is undeniable. So, the objective is investigate that space, between the poetry and the music, into the Souriau's circle, that is occupied for the poetical-melodic. It can be proved by means of a historical rescue of this relationship about poetry and music.

Keywords: Poetry. Song. Aesthetic Correspondences.

Em prefácio a sua obra *A correspondência das artes*, Étienne Souriau recupera uma citação de Victor Hugo que irá permear todo o seu texto de estética comparada “O vento são todos os ventos”. Parafrazeando o escritor, Étienne afirma “A arte são todas as artes” (p. 3) e entre elas há uma unidade capaz de atrair para um mesmo centro arquitetura e música, pintura e escultura, cinema e cerâmica, aproximando da mesma essência comum o esculpir do mármore, a projeção das luzes sobre uma tela, o ar posto em vibração.

Sem prescindir do cuidado necessário que exige do estudioso a incontestável existência de que “cada linguagem traz consigo recursos próprios e insuficiências” (p. 5), sua pesquisa baseia-se nos alicerces da estética comparada, à medida em que busca “tomar cada arte em seu idioma próprio e estabelecer com paciência e cuidado o léxico das traduções”(p. 7), a fim de “apreender positivamente, registrar racionalmente e pôr em evidência, quando necessário, ora diversidades positivas e específicas de estrutura, ora analogias mais ou menos visíveis ou, às vezes, um pouco secretas” entre elas (p. 10-1).

Partindo, portanto, dessa premissa de que as artes comungam ou se comunicam efetivamente, Souriau caminha no sentido de descobrir leis de proporções ou esquemas de estruturas válidos para um processo latente entre as diversas manifestações artísticas, uma correspondência entre as artes. De posse desta premissa, o autor edifica bases sob as quais sustenta sua empreitada.

Segundo o autor, a arte é uma força instauradora que arrastou para si, organizou e ordenou quantidades enormes de matéria “carregada de significações psíquicas e assim conectada a imensas perspectivas espirituais” (p. 30), isto é, “as artes são, dentre as atividades humanas, aquelas que, expressa e intencionalmente, fabricam coisas ou, de modo mais geral, seres singulares cuja existência constitui a finalidade delas” (p. 39).

[...] cada uma dessas obras é ainda todo um mundo, com suas dimensões espaciais, temporais e também suas dimensões espirituais, com ocupantes reais ou virtuais, inanimados ou animados, humanos ou sobre-humanos; com o universo de pensamentos que desperta e mantém fulgurantes para o espírito. (p. 41).

De tal sorte, a arte se estabelece sobre diversos planos existenciais (a existência física- um corpo material; a existência fenomenal- a aparência sensível; a existência “reica” ou coisal - universo do discurso e universo real; a existência transcendente - ilusão, sublime) e tem por essência “nos conduzir a uma impressão de transcendência em relação ao mundo de seres e coisas que ela apresenta por intermédio de um jogo organizado de *qualia* sensível, sustentado por um corpo físico preparado a fim de produzir tais efeitos”.

(p. 78).

A hegemonia ou predominância de um *quale* sensível específico sobre os demais de que se compõe uma obra de arte a definiria no quadro das belas artes, segundo Souriau. Entretanto, de acordo com o autor, uma definição tradicional como a que visava dividir o grupo das belas-artes em artes plásticas e as demais artes (fonéticas), ou em artes do espaço e artes do tempo se mostra insuficiente, já que uma análise mais profunda consideraria estas distinções, no mínimo, deficientes, já que “o tempo desempenha uma função em todas as artes, inclusive nas plásticas” e o espaço está presente, por exemplo, na música, não apenas limitado aos efeitos de tonalidades, altura, relevo ou profundidade, mas à “presença do corpo da obra- a massa aérea em vibração- numa sala cujo volume ela ocupa e preenche” (p. 86).

O autor chama a atenção para o fato de que, embora seja inútil contestar que a pintura se destine aos olhos e a música aos ouvidos, é inegável que não são somente esses os sentidos envolvidos no quadro das artes, e levanta questões do tipo “como a literatura é feita comumente mais para ser lida do que ouvida, deve-se fazer dela uma arte plástica uma vez que se destina aos olhos?” (p. 88). Embaraçosas questões como essa exigem uma visão mais ampla da constituição e da essência das obras de arte.

São, a priori, sete as divisões do ponto de vista fenomenal, das obras de arte. E dadas as insuficiências das divisões anteriores do quadro das belas-artes, o autor propõe dividi-las segundo um princípio que considera lapidar: o fato de as artes poderem ser definidas segundo o caráter de sua organização formal no conjunto de dados que integram o universo da obra.

Segundo esse princípio norteador, as obras de arte podem ser divididas em artes não representativas, ou artes do primeiro grau, em que a organização formal de todo o conjunto dos dados que integram o universo da obra é simples e completamente inerente à própria obra; e artes representativas ou artes de segundo grau, em que os seres apresentados por seu discurso levam a uma dualidade formal, em que existe um “outro jogo de organizações morfológicas que concernem aos seres suscitados e apresentados por seu discurso” (p. 95). Deste modo,

enquanto a sinfonia, o palácio e a catedral, o arabesco ou a obra coreográfica apresentam apenas uma forma primária, as obras de segundo grau, o quadro, a estátua, o desenho imitativo (e, como iremos verificar, também o poema ou o romance) apresentam simultaneamente ambas as formas, primária e secundária (p. 98).

Apoiado, portanto, nessa premissa, Souriau propõe um esquema do sistema das

belas-artes, em que a cada sensível próprio, a cada gama de *qualia*, correspondem duas artes, uma de primeiro grau e outra de segundo grau.

Basta colocar num círculo todas as artes do primeiro grau que correspondem aos sete grupos de qualidades sensíveis inventariadas mais acima, e, no limite dos mesmos raios, num segundo círculo concêntrico, as artes do segundo grau correspondentes, a fim de obter um esquema de conjunto de todas as relações que constituem organicamente o sistema das belas-artes. (p. 103).

A partir deste esquema, pela hegemonia de um *quale* específico (linhas, volumes, cores, luminosidades, movimentos, sons articulados e sons musicais), formar-se-iam duas manifestações artísticas próprias, uma de primeiro grau, outra de segundo. À gama de *qualia* artisticamente utilizável “linhas” corresponderiam o arabesco, como arte de primeiro grau, e o desenho, como arte de segundo; à “volumes”, a arquitetura como arte de primeiro grau, e a escultura como arte de segundo; à “cores”, corresponderiam a pintura pura como arte de primeiro grau, e a pintura representativa, como arte de segundo; à “luminosidades”, as projeções luminosas como arte de primeiro grau, e o cinema e a aquarela/fotografia, como artes de segundo grau; à “movimentos”, a dança como arte de primeiro grau, e a pantomima como arte de segundo; à “sons articulados”, corresponderiam a prosódia pura como arte de primeiro grau, e a literatura/poesia como arte de segundo grau; à “sons musicados”, a música como arte de primeiro grau, e a música dramática ou descritiva a arte de segundo grau.

É interessante ressaltar, porém, que a literatura ocupa quase exclusivamente o segundo grau, enquanto a divisão primária “onde, em princípio, deveria figurar uma arte de conjunção, de certo modo musical, das sílabas, sem intenção alguma de significação e, por conseguinte, de evocação representativa” está praticamente desocupada. Em contrapartida, encontramos a situação inversa ou complementar, na arte musical, em que “ocupa sobretudo e essencialmente o primeiro grau do setor [...] música representativa não existe como arte distinta e separada. Só existem passagens parciais e fugídias da música, nesse grau” (p. 108).

Daí a inquietante questão que nos instiga: música e literatura não podem ser colocadas juntas porque o sensível próprio não é o mesmo para ambas, embora igualmente acústico; mas, em capítulo intitulado “As pretensas correspondências intersensoriais diretas”, Souriau vislumbra uma possível correspondência entre música e literatura, tendo em vista as sonoridades das sílabas na poesia e das notas na música. Neste sentido, a poesia, em seu processo de construção, apropria-se de elementos próprios da música, como o ritmo, o timbre, a agógica, as nuances, a melodia, a harmonia e a instrumentação;

enquanto a música, por sua vez, recorre à voz, à fonética, a toda sorte de elementos verbais a fim de materializar-se simbolicamente.

Para além da apropriação mútua em si mesma, canção e poema podem, ademais, dialogar, permitindo a identificação de uma verdadeira correspondência entre produções artísticas, no sentido de um enlace, uma comunhão.

Não dizemos apenas que os dois mundos, o musical e o poético, calcam as formas um no outro ou que o músico se inspira no poeta; dizemos que sua intenção expressa é oferecer fatos musicais suficientes por si mesmos para suscitar todo um mundo análogo ao do poema, embora certamente mais vago (no caso, a música e o poema estão em correspondência, não por um copiar a outra, mas como se fizessem eco a um mesmo universo que ambas apresentam). [...] Que faz o poeta? Coloca, digamos, a água, o tanque, a lua, a amada e o amado- tudo isso, de certo modo pesado, sem alma, sem profundidade, sem brilho. E depois, confere-lhe essa alma, essa profundidade, esse brilho [...] acrescentando-lhes uma música. (SOURIAU, 1983, p. 136, 148).

Ocorre o que poderíamos chamar de “tradução” no sentido de que uma ideia ou impressão sobre o mundo pode receber contornos específicos em diferentes expressões artísticas e, ainda assim, essas manifestações estabelecerem, entre si, uma espécie de diálogo, correspondência. Desta forma, uma impressão sensorial sobre o mundo se revela, de maneira dialógica, por meio de palavras e sons, em expressões musicais e poéticas. Estas manifestações próprias participam, portanto, de um movimento semiótico catalisador, à medida que representam uma espécie de “concretude” ou “materialidade” artística, que as irmana pelo que se poderia idealizar como uma “inspiração” comum. É o que Octavio Paz chamou essencialmente de linguagem comum, sistema expressivo dotado de poder significativo e comunicativo.

As diferenças entre o idioma falado ou escrito e os outros – plásticos ou musicais – são muito profundas; não tanto, porém, que nos façam esquecer que todos são, essencialmente, linguagem: sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo. Pintores, músicos, arquitetos, escultores e outros artistas não usam como materiais de composição elementos radicalmente distintos dos que emprega o poeta. Suas linguagens são diferentes, mas são linguagem. É mais fácil traduzir os poemas astecas em seus equivalentes arquitetônicos e escultóricos do que na língua espanhola. Os textos do tantrismo ou a poesia erótica Kavya falam o mesmo idioma das

esculturas de Konarak. A linguagem do *Primero sueño* de Sor Juana não é muito diferente da linguagem do Sagrario Metropolitano da Cidade do México. A pintura surrealista está mais próxima da poesia desse movimento que da pintura cubista. (PAZ, 1998, p. 20).

O que, essencialmente, aproxima as diferentes manifestações artísticas, neste sentido, é, acima de tudo, o que se opera em nível de significado comunicativo, semântica afim. Poderíamos dizer que entre a música e a poesia cooperam as palavras e os sons para as aparentes inesperadas comunhões, mas que, se por um lado não permitem uma proximidade ideal porque não possuem propriamente o mesmo sensível comum, por outro funcionam como uma espécie de refração luminosa, se assim podemos dizer, apropriando-se de elementos constitutivos elementares comuns (som e palavra) organizando-os, sobremaneira, com destaque sensível para um deles, conforme a natureza própria de cada expressão artística; som, na música; palavra, no poema.

As diferenças entre palavra, som e cor fizeram duvidar da unidade essencial das artes. O poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, também são significado; o quadro e a sonata são compostos de elementos mais simples – formas, notas e cores que em si nada significam. As artes plásticas e sonoras partem da não-significação; o poema, organismo anfíbio, parte da palavra, ser significante. Essa distinção me parece mais sutil do que verdadeira. Cores e sons também possuem sentido. Não é sem razão que os críticos falam de linguagens plásticas e musicais. E antes que essas expressões fossem usadas pelos entendidos, o povo conheceu e praticou a linguagem das cores, dos sons e dos sinais. É desnecessário, por conseguinte, nos determos nas insígnias, emblemas, toques, chamadas e outras formas de comunicação não verbal empregadas por certos grupos. Em todas elas o significado é inseparável de suas qualidades plásticas ou sonoras. (PAZ, 1998, p. 18).

E, apesar da presença do que Souriau (2003, p. 88) chamou de plano existencial bem definido, “o segundo plano a nível de fenômeno puro- no qual a obra é música ou literatura, escultura ou pintura, graças a uma escolha irreversível e que afeta de modo batismal todo seu destino”, as obras são impelidas, pelo “impacto do mundo real”, a imporem manifestações idênticas às suas formas secundárias.

Não falemos de uma identidade de ‘conteúdo’ (palavra enganadora que provoca as piores confusões, os piores erros, como veremos

especialmente a propósito da arte literária, mas de uma identidade de intenção cósmica (intenção no sentido fenomenológico)). Um mesmo ponto de impacto, por assim dizer, no mundo real impõe formas secundárias idênticas às obras que, desse modo, comunicam-se pelo representado, apesar de todas as diferenças implicadas por artes e mesmo técnicas tão diferentes. (SOURIAU, p. 112).

É o que poderíamos afirmar a respeito de obras que nos permitem identificar uma certa comunhão de intenções, uma afinidade no representado, como ocorre entre versos de poemas e canções. Tomemos por exemplo os versos de Fernando Pessoa e a canção de Arnaldo Antunes e Nando Reis:

*Hoje que a tarde é calma e o céu tranquilo,
E a noite chega sem que eu saiba bem,
Quero considerar-me e ver aquilo
Que sou, e o que sou o que é que tem.*

*Olho por todo o meu passado e vejo
Que fui quem foi aquilo em torno meu,
Salvo o que o vago e incógnito desejo
De ser eu mesmo de meu ser me deu.*

*Como as páginas já relidas, vergo
Minha atenção sobre quem fui de mim,
E nada de verdade em mim albergo
Salvo uma ânsia sem princípio ou fim.*

*Como alguém distraído na viagem,
Segui por dois caminhos par a par.
Fui com o mundo, parte da paisagem;
Comigo fui, sem ver nem recordar.*

*Chegado aqui, onde hoje estou, conheço
Que sou diverso no que informe estou.
No meu próprio caminho me atravesso.
Não conheço quem fui no que hoje sou.*

*Serei eu, porque nada é impossível,
Vários trazidos de outros mundos, e*

*No mesmo ponto espacial sensível
Que sou eu, sendo eu por 'star aqui?*

*Serei eu, porque todo o pensamento
Podendo conceber, bem pode ser,
Um dilatado e múrmuro momento,
De tempos-seres de quem sou o viver?
(Fernando Pessoa)*

“Não vou me adaptar”, de Arnaldo Antunes e Nando Reis

*Eu não caibo mais nas roupas que eu cabia
Eu não encho mais a casa de alegria
Os anos se passaram enquanto eu dormia
E quem eu queria bem me esquecia*

*Será que eu falei o que ninguém ouvia?
Será que eu escutei o que ninguém dizia?
Eu não vou me adaptar*

*Eu não tenho mais a cara que eu tinha
No espelho essa cara não é minha
Mas é que quando eu me toquei, achei tão estranho
A minha barba estava desse tamanho*

*Será que eu falei o que ninguém ouvia?
Será que eu escutei o que ninguém dizia?
Eu não vou me adaptar
Me adaptar
Não vou me adaptar
Me adaptar*

*Eu não caibo mais nas roupas que eu cabia
Eu não encho mais a casa de alegria
Os anos se passaram enquanto eu dormia
E quem eu queria bem me esquecia*

*Será que eu falei o que ninguém ouvia?
Será que eu escutei o que ninguém dizia?
Eu não vou me adaptar*

*Eu não tenho mais a cara que eu tinha
No espelho essa cara não é minha
Mas é que quando eu me toquei, achei tão estranho
A minha barba estava desse tamanho*

*Será que eu falei o que ninguém ouvia?
Será que eu escutei o que ninguém dizia?
Eu não vou me adaptar
Me adaptar
Não vou me adaptar
Me adaptar*

Há, claramente, entre o poema e a canção um pasmar-se diante da nova imagem que se reflete incógnita para o “eu”, uma imagem que se distancia drasticamente dos contornos anteriores: “*Como as páginas já relidas, vergo/ minha atenção sobre quem fui de mim,/ e nada de verdade em mim albergo/ salvo uma ânsia sem princípio ou fim*” & “*Eu não tenho mais a cara que eu tinha/ No espelho essa cara não é minha/ Mas é que quando eu me toquei, achei tão estranho/ A minha barba estava desse tamanho*”. A sensação de despertamento de si mesmo, desenraizamento é gritante: “*Chegado aqui, onde hoje estou, conheço/ Que sou diverso no que informe estou/ No meu próprio caminho me atravesso./ Não conheço quem fui no que hoje sou.*” & “*Eu não caibo mais nas roupas que eu cabia/ Eu não encho mais a casa de alegria/ Os anos se passaram enquanto eu dormia/ E quem eu queria bem me esquecia*”.

Assim como a clara consciência de uma travessia incerta, impelida por um sujeito (“eu”) que se aparta da vida ao redor: “*Como alguém distraído na viagem,/ Segui por dois caminhos par a par./ Fui com o mundo, parte da paisagem;/ Comigo fui, sem ver nem recordar.*” & “*Será que eu falei o que ninguém ouvia?/ Será que eu escutei o que ninguém dizia?/ Eu não vou me adaptar.*” E, finalmente, a imperiosa posição de um alicerçar de diferentes caminhos que se abrem, e a imprevisível jornada que se apresenta: “*Serei eu, porque nada é impossível/ Vários trazidos de outros mundos, e/ No mesmo ponto espacial sensível/ Que sou eu, sendo eu por ‘star aqui/ Serei eu, porque todo o pensamento/ Podendo conceber, bem pode ser./ Um dilatado e múrmuro momento,/ De tempos-seres de quem sou o viver?*” & “*Eu não vou me adaptar/ Me adaptar/ Não vou me adaptar/ Me adaptar*”.

Por outro lado, é inegável que apesar da existência de uma “zona de afinidade primitiva, os meios sensíveis da música e da literatura permanecem bem distintos” (SOURIAU, 1983, p. 134) e, nesta direção, música e poesia operam como

“compensadores” de seus equivalentes no quadro das belas-artes. É o que explica Souriau:

[...] veremos que, até certo ponto, a literatura supre a arte do segundo grau que falta à música e que, por sua presença, ela é, até certo ponto, responsável por essa carência musical. E inversamente, a música supre a arte verbal do primeiro grau, ao mesmo tempo que a desestimula por torná-la inútil. (SOURIAU, 1983, p. 134).

A “solução” para esta carência se dá em diversos níveis, em ambas as artes, de modo que os dois mundos, o musical e o poético, conforme explica Souriau, não apenas se fundamentam um no outro, ou se inspiram um no outro.

O músico tem por intenção expressa oferecer fatos musicais suficientes por si mesmos para suscitar todo um mundo análogo ao do poema, embora certamente mais vago (no caso, a música e o poema estão em correspondência, não por um copiar a outra, mas como se fizessem eco a um mesmo universo que ambas representam) (SOURIAU, 1983, p. 136).

O poeta, por sua vez, apropria-se “das modulações, mudanças de metro, eufonias, prestigiosa sibabização” como parte integrante e poderoso meio operacional e criador da magia poética e do encantamento, obtidos pela inserção da música.

Que faz o poeta [...]? Coloca, digamos, a água, o tanque, a lua, a amada e o amado- tudo isso, de certo modo pesado, sem alma, sem profundidade, sem brilho. E depois, confere-lhes [...]essa espécie de leveza divina e de voo aéreo [...]acrescentando-lhes uma música. (SOURIAU, 1983, p. 148).

Acreditamos, contudo, que há um espaço “inter-artes”, um local exatamente entre a carência de segundo grau da música e de primeiro grau da poesia, em uma potencial e (in)esperada comunhão, onde essas carências são naturalmente atendidas. E esse espaço no esquema das belas-artes seria justamente o ocupado pelas manifestações poético-musicais, ao longo dos tempos, desde as cantigas trovadorescas às canções da música popular.

A investidura nessa ideia se baseia nos estudos já levantados a respeito das relações inalienáveis entre poesia e música, que se voltam para textos como os de Ezra Pound e Paul Valéry. No texto “Poesia literária e poesia de música: convergências”, de Carlos Rennó

(2003), encontramos, como em outros já conhecidos, um relevante inventário deste enlace semiótico.

A associação entre elas, no entanto, remonta à própria origem da poesia (da poesia ocidental, pelo menos), que, na Antiguidade, como sabemos, era cantada. Depois, muito tempo depois, na Alta Idade Média, a chamada poesia trovadoresca veio a promover uma ampliação da aplicação dessa propriedade primordialmente característica da poesia. Como igualmente se sabe, também os poemas criados pelos trovadores ou menestréis eram todos cantados, a cada um correspondendo invariavelmente uma melodia. Não é à toa que vieram a ser chamados de ‘canções’. [...] As canções trovadorescas constituem efetivamente o caso mais evidente de poesia literária em ponto de convergência com a música. (RENNÓ, 2003, p. 52).

Essa união primitiva, legítima e recorrente representa uma continuidade da aliança entre poesia e música, em um espaço ainda não definido no primeiro quadro elaborado por Souriau e pode justamente corresponder a uma suficiência nas carências encontradas nas manifestações de segundo grau da música e de primeiro grau da poesia, visto que reúne declaradas as exigências de representação e expressão musical e poética, por se constituir um objeto estético que se volta, simultaneamente, para o cuidado com o trabalho estético da palavra e a composição claramente musical da peça.

A música popular- ou talvez seja mais exato dizer ‘a canção popular’-, que ganhou imensa difusão no século XX, tornando-se uma expressão do espírito dos tempos modernos, e que continua florescendo com grande esplendor nos Estados Unidos e no Brasil, vem realizando, por sua vez, em seus momentos culminantes, uma espécie de retomada, no plano da produção artística de consumo, da arte poética dos trovadores medievais. Destes, já se disse que os maiores *songwriters* dos últimos cem anos podem ser vistos como continuadores ou sucessores. (RENNÓ, 2003, p. 52).

De acordo com Rennó (2003), Cole Porter, Bob Dylan, John Lennon, Noel Rosa, Caetano Veloso, Chico Buarque, Jacques Brel, entre outros, seriam os trovadores da modernidade, os sucessores de Arnaut Daniel, Bernart de Ventadorn... “Isso, levando em consideração o enorme engenho-e-arte do conjunto de suas letras e músicas (de suas *poemúsicas*, digamos assim) ou particularmente da porção mais engenhosa e artística, do ponto de vista poético, especialmente, de seus repertórios.”

Ocorre que, quando a letra da música se sofisticada, extrapolando os limites entre alta e baixa cultura e confundido as distinções usualmente feitas entre cultura erudita e popular, ela alcança um plano esteticamente superior e pode, então, ser tomada como uma modalidade de poesia: poesia cantada (uma forma de poesia de música, em contraposição à poesia literária, de livro) (RENNÓ, 2003, p. 53).

Neste sentido, diria Augusto de Campos: “o momento em que a letra de música, por vezes banal ou vulgar, sem qualquer valor intrínseco, mas eficaz porque perfeitamente aderente à melodia, ou valorizada pela interpretação, se sobreleva e atinge o plano da letra-arte” surge o poderíamos chamar de “poetização da canção” (RENNÓ, 2003, p. 53). O próprio Augusto de Campos buscou experiências poético-musicais com seus versos, na contraface dessa poesia da canção.

[...] Augusto incorporou a música à estrutura de seus poemas. Assim, a série de seus “poetamentos”, publicada nos anos 1950, procurou assimilar, por meio do uso de uma variação de cores nas letras, a melodia de timbres pioneiramente empregada por Anton Webern, o criador do socialismo dodecafônico. (RENNÓ, 2003, p. 64).

A poesia, diria Rennó (2003, p. 51) apresenta propriedades musicais intrínsecas e “já aí podemos localizar um primeiro aspecto a associar as duas artes ou linguagens de naturezas tão distintas, uma verbal, outra sonoras”, especialmente pelo fato de que a associação entre elas remonta à própria origem da poesia ocidental, que, desde a Antiguidade, era cantada. Não parece demais recuperar o conceito grego de *mousiké*, que “englobava melodia e verso como uma unidade integrada, juntamente com a dança. [...] De uma forma ideal, a letra se mistura com a melodia numa relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos linguísticos e ritmo.” (PERRONE, 1988, p. 12).

A associação entre elas, no entanto, remonta à própria origem da poesia (da poesia ocidental, pelo menos), que, na Antiguidade, como sabemos, era cantada. Depois, muito tempo depois, na Alta Idade Média, a chamada poesia trovadoresca veio a promover uma ampliação da aplicação dessa propriedade primordialmente característica da poesia. Como igualmente se sabe, também os poemas criados pelos trovadores ou menestrelis eram todos cantados, a cada um correspondendo invariavelmente uma melodia. Não à toa vieram a ser

chamados de ‘canções’. [...] As canções trovadorescas constituem efetivamente o caso mais evidente de poesia literária em ponto de convergência com a música. (RENNÓ, 2003, p. 52).

Esta antiga e genuína aliança entre poesia e música se manteve durante toda a Idade Média, através das cantigas. Os chamados trovadores medievais eram os responsáveis por “achar” a canção, isto é, compor letra e melodia para esta poesia que nascia para ser cantada. Também o sistema de notação musical da época era composto pelos modos ou pés rítmicos, baseados nos pés poéticos.

A notação puramente rítmica, na Idade Média, estava, ainda, “atrofiada” e os neumas desenhavam a melodia, mas os cantos litúrgicos eram considerados músicas arrítmicas, cantados conforme a prosa textual, sem que houvesse uma notação clara que traduzisse no papel a duração de cada nota, sua mensuração no tempo. O desenvolvimento posterior das composições e do contraponto levou à necessidade da criação de uma base rítmica que desse proporcionalidade às durações. Deste período é que surgiu o sistema de modos ou pés rítmicos, baseados nos pés poéticos: iâmbicos, anapesto, tribráquio, etc, enfatizando dois valores musicais, as notas breves e longas. O ritmo se utilizou deste recurso poético haja vista que a música era puramente vocal no período, o ritmo da música era o ritmo do texto. (GALINDO, 2014, p. 37).

A tradição da canção se manteve reforçada pela igreja, especialmente em cantos da liturgia, ao passo que também contribuiu para o desenvolvimento poético posterior. A própria construção poética erigia-se em bases musicais, o paralelismo e os refrões. Neste sentido, “uma aproximação com o modo de transmissão das melodias musicais esclarece melhor esta situação do que uma comparação com o fato literário moderno”. (ZUMTHOR, 1993, p. 115).

A palavra poética falada subsistiu e durante o Renascimento vários textos foram musicados “sem dúvida alguma, devido à lembrança longínqua de que a poesia, originalmente, foi voz; em virtude dessa nostalgia da voz que está desperta na própria essência da poesia”. (ZUMTHOR, 2005, p. 74) A poesia trovadoresca, assim, ressurgirá em meados do século XV e será recuperada no lirismo amoroso camoniano no séc. XVI. No Romantismo a busca por iniciativas voltadas para uma expressão emocional mais livre se voltará novamente para música.

E, no final do século XIX, com o Simbolismo, Baudelaire procurou fazer com que

as palavras tivessem um valor essencialmente musical e fossem capazes de evocar as mais diversas sensações. Influenciados por Edgar Allan Poe, os simbolistas fizeram com que a linguagem poética se aproximasse o mais possível da linguagem vaga e imprecisa da música. Buscaram a voz viva da palavra na música internalizada da poesia. Iniciativas como a de Verlaine e seus seguidores se deram na aproximação entre poesia e música de modo mais literal, em que os fonemas imitassem sons musicais; a agrupação de fonemas, frases musicais; o poema todo formasse uma melodia. Mallarmé, por sua vez, chegou a pensar numa relação mais complexa entre ambos, procurando organizar os fonemas como as notas numa pauta, dispondo as palavras de acordo com a lógica das sensações ou da ideia geral da impressão que buscava imprimir à obra.

No século XX a tendência de unir poesia e música se dá não somente ao oralizar a poesia, mas ao cantá-la. Foi quando, no Brasil, “[...] toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação”, e, a partir daí, “[...] abre-se, então, no setor Música Popular, duas linhas distintas e até contraditórias. [...] de um lado, o discurso paraliterário, de outro, o discurso poético.” (SILVA, 1975, p. 178).

Assim, os textos poéticos da MPB se diferenciavam das demais canções construídas sem a preocupação estética que as caracterizava. O discurso poético é representado pelo movimento Bossa Nova que está ligado à poesia do Modernismo de 1922 e aparece como resposta à necessidade de renovação musical. As inovações empreendidas na melodia atingiriam também as letras das músicas, atribuindo-lhes uma mensagem poética compatível com as mudanças musicais. E foi então que “[...] toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação.” (SILVA, 1975, p. 178).

Desta maneira, a poesia deixava de pertencer unicamente aos livros e passava a fazer parte das letras das músicas, expandindo os universos poéticos e enriquecendo as composições musicais. Os recursos utilizados por estes músicos-poetas demonstravam a possibilidade de se construir uma letra de música dotada dos atributos necessários para que a considerasse um belo poema. (GALINDO, 2014, p. 93).

Tratava-se de letras que primavam pelo domínio da rima e do ritmo, da seleção lexical, de metáforas e símbolos, mas, principalmente, “de sua cuidadosa manipulação de efeitos sonoros, de sua coerente forma de estruturar o texto poético [...] e da percepção profunda de fenômenos psicológicos e sociais”. (PERRONE, 1988, p. 39).

Historicamente, a poesia sempre esteve aliada à música: em sua gênese, em recorrentes diálogos literários e musicais, e em efetivos reencontros culturais. Nasceu

essencialmente voz musicada, na Grécia Antiga, manteve de forma incisiva a preponderância da oralidade durante toda a Idade Média, para depois tornar-se entidade própria e revisitar a musicalidade em períodos vários até encontrar no Simbolismo o berço fértil para um reencontro musical e na MPB um retorno aos cantadores.

A poesia cantada sempre esteve à espreita, entre a literatura e a música, como uma sereia, cuja cauda estivesse imersa em um ambiente e o tronco em outro, nesse aparente paradoxo de inegável beleza e completude e em que o sentido profundo viesse exatamente do movimento que parte de sua composição pudesse dar à expressão latente de outra parte.

Em capítulo intitulado “Da música do verso”, Souriau afirma que os principais meios musicais sempre estiveram igualmente presentes na poesia, “ainda que de modo um pouco mais tosco, um pouco mais rudimentar” (1983, p. 156): o ritmo, a agógica, as nuances ou variações de intensidade, a melodia, a harmonia e a instrumentação e orquestração. O autor passa em revista toda essa presença para, finalmente, frisar que “o essencial de um metro poético é o arabesco do desenho traçado pela onda rítmica” (p. 180).

Falo em música, não por metáfora, mas por correspondência, pelo uso exatamente dos mesmos meios, segundo regras funcionalmente semelhantes. Música na verdade muito mais rudimentar, muito mais simples do que a do músico e, entretanto, pelo menos tão digna de admiração pela maneira como, por meios e materiais efetivamente muito elementares, muito rebeldes, bem pouco flexíveis, e que se deve utilizar como a linguagem os apresentam, consegue realizar ritmos, melodias, harmonias verdadeiramente mágicas. (SOURIAU, 1983, p. 185).

O que, segundo Souriau (p. 152), permite-lhe afirmar que “a música do verso, incapaz de manter-se sozinha, está, contudo, tal como se encontra inserida no todo poético, muito mais próxima, em qualidade e estrutura, do fato musical do que se costuma dizer”, o que não significa que possa ocupar nem somente o espaço do que se convencionou chamar de poesia, nem tampouco de música. “Em outras palavras, nem a poesia pode tornar-se unicamente música, nem a música unicamente poesia. O que não as impede de avançar bastante, a música no lado poético, a poesia no lado musical”. O que talvez não nos impeça de arriscar uma classificação exatamente ENTRE esses dois espaços ocupados pelo sensível próprio de cada gama de *qualia*, onde a potencialidade de cada um desses *qualia* tivesse alcançado sua expressão mais latente; esse espaço a ser ocupado justamente por uma manifestação artística que também não encontrou ainda sua classificação objetiva no esquema do sistema das belas artes proposto por Souriau, a poesia da canção, que desponta como a “compensação” das insuficiências dos setores da literatura e da música.

Restam os dois setores da literatura e da música. Eles pedem uma observação importante: é que a literatura ocupa sólida e quase exclusivamente o segundo grau, enquanto a divisão primária (onde, em princípio, deveria figurar uma arte de junção, de certo modo musical, das sílabas, sem intenção alguma de significação e, por conseguinte, de evocação representativa) está praticamente desocupada. [...] E encontramos uma situação inversa ou complementar, na arte musical. Esta ocupa sobretudo e essencialmente o primeiro grau do setor. A música representativa não existe como arte distinta e separada. (SOURIAU, 1983, p. 107).

Talvez esta seja justamente a resposta para a inquietação do esquema de belas artes de Souriau, em que as carências da música e da literatura revelam uma incompletude que só poderia se resolver por uma manifestação “belamente anfíbia” de ambas... o não-lugar da poesia cantada talvez seja esse ainda não-nomeado, mas visível, espaço de onde transborda o som puro, que não se contenta em ser palavra. Talvez porque o seu lugar esteja justamente neste local pulsante de oralidade que subverte o texto escrito e suplanta o som articulado.

Considerações finais

Segundo Souriau, “música e literatura não podem ser colocadas juntas [...] porque o sensível próprio não é o mesmo para ambas, embora igualmente acústico [...] de um lado, estão os sons puros e, de outro, os sons, ou antes, os ruídos da linguagem articulada”. Entretanto, diz o autor, alguns “arranjos” foram sinalizados, ao longo do tempo, “como o da poesia e da música no canto com palavras”, permitindo o vislumbre de alianças e enlaces “no mesmo perfil [...] de dois arabescos concordantes”. (SOURIAU, 1983, p. 109).

É o que se pode depreender, também, das relações de correspondências estéticas projetadas em quatro instâncias previstas pela disposição das obras no quadro de belas artes. São elas:

Há, inicialmente, o parentesco das artes por pares [...] a correspondência de uma arte representativa com a arte pura que lhe corresponde. [...] Um segundo tipo de afinidade é aquele que tem entre si todas as artes do mesmo grau [...] que obedecem apenas à exigência da construção estética dos próprios seres que constituem [...] quanto às

artes de segundo grau, que constituem o anel exterior de nosso esquema, todas têm entre si a conformidade de uma organização na dupla trama [...] que as enriquece com todo um mundo de seres e coisas evocados por sua tética fabuladora [...] em quarto lugar o tipo de correspondência que decorre da mediatização pela unidade de uma obra de síntese [...] uma verdadeira correspondência, uma vez que cada dado estético simples tem a obrigação de curvar-se às exigências dos demais [...] como a adaptação mútua do texto e da música, no canto. (SOURIAU, 1983, p. 111)

Precisamente nesta quarta instância, em que há uma mediatização pela unidade de uma obra de síntese, em que uma verdadeira correspondência ocorre entre dados estéticos, de forma a que se instaure uma adaptação mútua entre texto e música, na solução das incompletudes próprias da música e da literatura, é que se projeta o espaço da canção, na “compensação” das insuficiências das artes de primeiro e segundo graus da literatura e da música, respectivamente. Uma solução para o quadro das belas artes, um reconhecimento de direito para a poesia cantada.

Referências

AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção*. São Paulo: Scipione, 1993.

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERNANDES, Frederico. *A voz em performance*. 2003. Tese. (Doutorado em Letras)-Universidade Estadual Paulista- Assis.

GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa. *Mulher, poesia e música no tempo dos trovadores e dos cantadores modernos*. Londrina: Eduel, 2014.

MELLO, Zuzi Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1968.

PAZ, Otavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

1982.

PERRONE, Charles Andrew. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia da música: convergências. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de *et alii*. *Literatura e Música*. São Paulo: Ed. SENAC, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A paraliteratura. In: PORTELLA, Eduardo (org.). *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasiliense, 1975. V. 1, p. 172-185.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes*. Elementos de estética comparada. São Paulo: Cultrix, 1983.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1988.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CLÁUDIA SABBAG OZAWA GALINDO

Doutora e Pós-doutora em Letras (Literatura) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Docente colaboradora na Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Lattes iD: lattes.cnpq.br/7483369293854522

E-mail: gsozawa@uol.com.br