Darandina
revisteletrônica

ISSN: 1983-8379

Entre a literatura e a música: o poético e o lúdico no contexto da canção da MPB

Fabio Cecchetto[1]

RESUMO: O presente artigo considera a configuração do poético no contexto da canção da música popular brasileira. Para tanto, parte de considerações gerais e teóricas sobras as relações entre a literatura e a música, adensando a discussão da natureza da canção como manifestação de uma reflexão que compreende a memória histórica como transcendência metafísica esteticizada. Na sequência, considera a configuração do elemento lúdico como importante recurso de composição do poético em canções dos anos 60 e de canções atuais.

Palavras-chave: Caráter poético de canções; MPB; Elemento lúdico.

ABSTRACT: The present article considers the configuration of poetic features of a song in the context of the so called Brazilian Popular Music. The inicial discussion draws general and theoretical considerations about the relations between literature and music and deepens the analysis on the nature of the song as a manifestation of a consciousness of the historical memory as a metaphysical and aesthetical transcendence. The ludic element is then considered as an important element of the poetic features of songs in the 60's and nowadays.

KEY WORDS: Poetic features of songs; Brazilian popular music (MPB); Ludic elements.

Introdução

Não é novo o interesse das relações entre a música e a literatura. Para além do campo da criação artística, e superando existência de especulações meramente diletantes, é assinalável um número considerável de investigações sérias do assunto. Neles, há diferentes formas de fazer referência ao objeto de investigação. Por vezes os autores referem-se à música, à literatura e às suas interações separadamente; outras vezes há menção ao que chamam *literatura-música*, *poesia-música* ou ainda *palavra-música*.

Muito mais do que mera variação terminológica, tais discrepâncias apontam para diferenças na conceituação do objeto, o que, consequentemente, afeta consideravelmente os resultados a que se chega eventualmente. De modo amplo, é possível identificar nestas diferenças, pelo menos duas posições majoritárias, as quais representam duas formas de abordagem da questão.

Na primeira, consideram-se a literatura e a música campos de estudo distintos, mas interagentes. Nesta perspectiva, define-se a existência de dois elementos distintos de estudo: o

[1] Fabio Cecchetto é docente do curso de Letras na Universidade Estadual Paulista (UNESP) em Assis, SP.

Darandina
revisteletrônica

ISSN: 1983-8379

literário de um lado e o musical do outro, considerados quando em diálogo. Mesmo analisados pelo viés de sua interação, predomina o princípio da distinção das partes. Por outro lado, defendida pelos que propõem o apagamento das fronteiras entre música e literatura, a outra perspectiva se abre para o surgimento de um terceiro objeto de estudo, um híbrido resultante da interação da música e da literatura que para ser estudado não pode ser considerado a não ser em sua existência orgânica e holística, pois de outra forma haveria o prejuízo de sua descaracterização. Não se trata de um objeto que possa ser estudado a partir de uma ótica exclusivamente literária ou exclusivamente musical. Esta proposição descortina uma terceira margem na consideração dos estudos das relações entre a literatura e a música na qual o híbrido interposto tem valor substantivo. Vale, portanto, considerar esta posição mais de perto.

1. O espaço do entremeio: a *palavra-música*

Mesmo sem realizar a construção exaustiva de uma fundamentação teórica, seja em perspectiva sincrônica ou diacrônica, é possível apontar alguns balizamentos importantes na instituição de um objeto híbrido que resulta das interações entre a literatura, mais especificamente entre a índole do poético, e a música. No não tão distante século XIX, o filósofo (e filólogo!) alemão Friedrich Nietzsche escreve com fervor sobre a natureza da tragédia em sua relação com a música, motivado, como se sabe da leitura mais extensiva de seus textos e de sua biografia, por suas inclinações à obra de Richard Wagner. Entretanto, em que pese a contribuição do autor para o esclarecimento das relações entre o poético e a música, Nietzsche não é o primeiro a ocupar-se desta matéria nem mesmo no contexto cultural alemão em que vivia. Décadas antes, os poetas-filósofos do primeiro Romantismo Alemão já preconizam que a poesia seria algo transcendental, cujas fronteiras com outras formas do discurso são projeções utópicas dos críticos e dos leitores a serem derribadas. Segundo entendem, a poesia e a crítica devem formar uma unidade orgânica. Este pensamento pode ser igualmente concebido na relação da poesia com a vida em geral, pois para o poeta romântico alemão não havia – ou não deveria haver – distinção entre a poesia e a vida.

ISSN: 1983-8379

Tal entendimento pode ser e extensivamente aplicado a outras formas de arte, isto é, a poesia e a arte em geral devem – ou podem – constituir uma unidade orgânica. Desta forma, abre-se já com os poetas românticos alemães, mesmo considerando que eles não tenham empunhado programaticamente a bandeira do estudo das relações do poético especificamente com a música, uma possibilidade teórica concreta de considerar o estudo da música no domínio das Letras.

Mesmo partindo apenas destes dois exemplos é possível depreender, ao menos no que se refere à Alemanha entre fins do século XVIII e o século XIX, um interesse no estudo das relações da música com a poesia do ponto de vista da reflexão filosófica ou a partir de um fundo marcadamente filosófico. Não obstante, no século XX mais propriamente, tais estudos vão se acomodando cada vez menos na filosofia e cada vez mais em áreas de domínio direto ou convexo das Letras, notadamente nas esferas da Semiótica e da Literatura Comparada, as quais oferecem repertório teórico-crítico, bem como instrumentos de análise, que se prestam ao estudo das relações de seu objeto duplo, mas não chega a haver a constituição de uma área de investigação autônoma.

Neste cenário, e desconsiderando-se as diferenças de enfoque e os objetivos estritos de cada teórico ou abordagem que trata das relações entre o poético e a música, um dos traços comuns que se destaca no discurso crítico da maioria dos autores é a existência de um certo caráter combativo, muitas vezes apaixonado, outras vezes programático, no sentido de se buscar e de se estabelecer uma validação, nas Letras, de um tipo de estudo que obviamente ultrapassa a competência da análise do discurso lingüístico e que, em princípio, excederia os limites desta área de conhecimento.

Não obstante, no Brasil inclusive, uma revisão mais aprofundada dos textos críticos que consideram as relações possíveis entre o poético e a música nesta perspectiva aparece pontuada de similitudes teórico-espitemológicas que podem ser consideradas típicas deste combate ao deslinde do isolacionismo conceitual de palavra e de música no binômio palavra-música. Tais semelhanças, que em um contexto mais abrangente chamo de *isotopismos do discurso crítico*, são facilmente identificáveis em textos do gênero que se publicam atualmente nas revistas acadêmicas especializadas, assumindo diferentes aparências conforme a natureza sobretudo musical do objeto considerado.

Darandina
revisteletrônica

ISSN: 1983-8379

A identificação e avaliação destas similitudes na crítica, se realizadas de forma não valorativa, podem levar a elementos que eventualmente ajudarão a explicar não só o objeto de estudo – a canção, por exemplo – como também seu processo de apreensão e compreensão. Assim, assume-se como pressuposto para uma leitura inicial do elemento poético e a música popular brasileira, a existência, no discurso crítico sobre a canção da MPB, sobretudo das produções dos anos 60 e 70, de duas linhas de leituras majoritárias. A primeira aproxima a canção do contexto da repressão e da ditadura militar; a segunda a considera, em nível temático, a manifestação de uma reflexão que compreende a memória histórica no diapasão da transcendência metafísica. Como o comentário e anotação da primeira perspectiva estão documentados satisfatoriamente, passa-se em seguida à consideração mais detalhada de elementos que subsidiem a análise da segunda.

2. O poético e a música popular a partir do início dos anos 60

No Brasil de meados dos anos 60, a poesia busca caminhos que a separam da existência conjunta com a música, mesmo que de modo provisório. A idéia de que a poesia encontra no som sua real e plena existência, entre outras coisas em função de sua natureza rítmica, e que ganha evidente destaque sobretudo a partir da operação crítico-criativa dos poetas da segunda metade do século XIX, é desafiada frontalmente pela poesia concreta brasileira. De certo modo, o poema concreto busca um apagamento do verso e do tempo. O ritmo no poema, assim como a música, não pode existir fora de uma dada noção de temporalidade. Sem este traço de temporalidade, o traço performático da poesia que revela sua inclinação para o musical se reduz consideravelmente, mesmo se se considerar os experimentos da música moderna, pois a música existe no tempo, mesmo subvertendo normas e padrões rítmicos.

Não obstante, para marcar a reflexão das relações do poético e da música desta maneira, isto é, ao se tomar como ponto de partida o contexto poético-literário do Brasil dos anos 50 e 60, é necessário apontar que a poesia se afasta não apenas da música, mas também da própria palavra ao se aproximar dos signos não-verbais. Apesar disso, ainda assim é possível reconstituir nas produções poéticas do período um caminho que liga a poesia, a

Darandina
revisteletrônica

ISSN: 1983-8379

palavra e a música. As etapas desta reconstituição, entretanto, requerem muito menos intelecção e muito mais dinamismo psíquico.

Desta forma, não é justo afirmar que nos anos 50 e 60 o traço poético das canções populares no Brasil deriva diretamente do traço poético daquele momento literário. Desta constatação surge o questionamento (a que não se pretende responder aqui), de qual seria a fonte que alimenta traço poético da canção popular naquele dado recorte temporal. A resposta-padrão de que a canção ocupa, no período, um espaço deixado vazio pela literatura é simplista demais e não abrange a complexidade da questão.

Certamente a resposta também não pode ser encontrada na mera constatação da atividade poético-literária de alguns compositores, como é o caso notório de Vinícius de Moraes, âncora comum de vários textos que consideram as relações da literatura com a MPB. É evidente, neste caso, que a práxis do poeta influencia o trabalho do letrista/compositor. O resultado, como dificilmente seria diferente, são textos cheios de um ardor poético a que se pode chamar sem medo de manifestações poéticas. Entretanto, as letras de canções têm coerência interna, mecanismos, funções, objetivos, contextos próprios; enfim, implicações que divergem daquelas do poema às vezes mais, às vezes menos e que às vezes se sobrepõem umas às outras, o que gera desorientação.

Segundo um dos mecanismos acima referidos, a música popular brasileira cria para si simulacros próprios, partindo já de sua autodefinição como *popular*. Em sentido estrito, a música popular brasileira nunca foi popular de fato a não ser em sua oposição à música erudita[2]. Em primeiro lugar, de modo geral, e resguardadas as necessárias exceções, ela não foi a expressão autêntica das camadas verdadeiramente populares da sociedade brasileira, mas o produto da leitura que uma classe média instruída fazia das estruturas sociais. Também as relações de afetividade das canções são construídas na perspectiva muitas vezes romantizada da classe média. Em segundo lugar, a música popular brasileira, por sua própria estrutura, não é de fato direcionada para as camadas mais populares da sociedade, que consome preferencialmente outros gêneros musicais.

Entretanto, esse paradoxo identitário não deixa de revestir-se de um caráter tão lúdico quanto literário, pois em fingir-se popular, a MPB acaba criando espaços poéticos – eventualmente fictícios – nos quais desenvolve seu programa. Neste tempo-espaço inventado,

[2] Apesar de controverso, não cabe aqui a discussão do termo *erudito* para designar o tipo pretendido de música canônica estabelecida por elites letradas.

ISSN: 1983-8379

os compositores misturam elementos culturais de diversas camadas sociais, o que promove um apagamento das fronteiras entre os elementos que provêm de cada uma delas, amalgamando-os. Em tais canções, a percepção histórica é absorvida, diluída e esteticamente reconfigurada, afastando-se do discurso político de resistência aberta à repressão da ditadura militar.

É verdade que nos anos 60, muitas das barreiras sócio-culturais que classificavam gêneros musicais segundo a classe social de seus ouvintes ou compositores, mais especificamente letristas, já estão por terra. Assim, o samba ou as rodas de pagode, por exemplo, não estão mais restritos às comunidades pobres dos negros cariocas, e alcançam uma parcela bem mais ampla da população. Em seus princípios, a MPB ultrapassa as dicotomizações do mundo contextual lendo-o, filtrando-o, reconfigurando-o e estetizando-o na mistura deliberada de elementos, mesmo na mistura do real e do ficcional.

Vinícius de Moraes, por exemplo, autoproclamado no texto de seu *Samba da bênção* o branco mais preto do Brasil, simula com isso um tipo de sincretismo entre a cultura letrada branca e elementos oriundos de manifestações das camadas mais desfavorecidas da população, usando sua própria imagem como manifestação da síntese desejada, a qual ele ambiciona estender à configuração da natureza do samba: o samba, mudado, tornou-se "branco na poesia", mas continua "negro demais no coração", o que manifesta um desejo de sincretismo não apenas de assuntos e conteúdos, mas também de aspectos da própria estrutura do samba.

Diante deste quadro, é comum de se encontrar textos que estudem em canções de Moraes, por exemplo, o uso de coloquialismos lingüísticos e de palavras, frases e expressões do universo do candomblé, tais como *atotô aluaiê, atotô babá* (saudação aos orixás), *Tonga* da *mironga* do *cabuletê* (certamente escolhidas em função de sua sonoridade, estas palavras juntas têm significado obscuro, porém ofensivo), etc. Mais raro, pouco comum, na verdade, é encontrar estudos que abordem as mesmas canções como um produto de um hibridismo estrutural.

Em um processo semelhante, é possível anotar em canções do Tropicalismo a incorporação de diferentes estruturas da vanguarda artística, não só literária, mas também das artes plásticas. O experimentalismo e a colagem, tanto musical quanto textual, muitas vezes, dão o norte. Entretanto, tal tentativa de aproximar a canção do período de um domínio mais

Darandina
revisteletrônica

ISSN: 1983-8379

universal das artes em geral não ocorre de forma autônoma e isolada, mas corresponde também a um apelo da época:

> Num ensaio publicado em 1970 na revista francesa *Temps Modernes,* o critico Roberto Schwarz estudou o Tropicalismo no contexto da situação política, como uma das muitas manifestações de irracionalidade que tem funcionado a maneira de revolta num país submetido à ditadura. Revolta que contunde os hábitos correntes, mas leva apenas ao niilismo. Segundo Schwarz, que mostra a sua semelhança com o movimento Pop, o Tropicalismo é fruto da coexistencia de um conteúdo arcaico da cultura burguesa brasileira e das formas avançadas de expressão, com o intuito deliberado de criar situações absurdas. Podemos completar dizendo que neste caso ele abriu caminho para as atuais manifestações do que está em moda chamar de "contra-cultura", e que parece uma rebelião patética de importância, quando encarada do angulo político. (Cândido, 1977: 15).

Cândido não deixa esquecer que também a canção é um produto social e socialmente elaborado, que existe na história, deriva dela e com ela interage. Assinala, comentando Schwarz, que mesmo os procedimentos e efeitos esteticizantes produzidos pelas canções dos tropicalistas, ou nela utilizados, surgem ligados à repressão do período da ditadura. Estas observações, embora verdadeiras e válidas, não explicam satisfatoriamente nem os mecanismos intrínsecos do funcionamento poético das canções dos tropicalistas, nem sua interação com a literatura ou com as artes em geral.

Coutinho afirma:

> Compreendendo a música popular como um fato eminentemente estético - sem prejuízo de sua dimensão mercadológica - o tropicalismo opera um deslocamento da questão política do plano sócio-econômico para um plano fundamentalmente ético. A política tropicalista, que talvez possamos chamar de "micropolítica", subverte costumes, valores e práticas "tradicionalistas" presentes na sociedade brasileira - o patriarcalismo, o passadismo intelectual, o patrimonialismo nacionalista, o autoritarismo populista -, mas revela sua face conservadora ao desconsiderar o povo como sujeito histórico. (Coutinho, 2002).

O autor alarga a perspectiva de Cândido, conferindo às canções tropicalistas uma dimensão ética fundada sobretudo na subversão dos valores sociais e da memória histórica (costumes, tradição, etc.), a qual, como efeito colateral, desconsidera o povo como sujeito histórico. Uma inferência que pode derivar desta afirmação é a de que o projeto ético tropicalista não contempla o povo de fato, que existe na história, mas sua imagem decalcada e esteticizada.

Darandina
revisteletrônica

ISSN: 1983-8379

Sem valorar este fato positiva ou negativamente, é importante apontar que a operação dos mecanismos poéticos da canção tropicalista, levando em conta os elementos aqui apreciados, dá sinais de que acontece, como nos exemplos anteriores, na esfera da simulação, da criação de simulacros estéticos. Assim, embora o produto que resulta da prática do programa tropicalista – a canção – incorpore e veicule (e eventualmente subverta) elementos da realidade histórica, e embora estabeleça em certa medida o pretendido diálogo com a arte moderna, é de se notar que tal relação se dá mais propriamente no *fazer*, ou seja, no processo de composição. É este fazer, este processo que acaba por inaugurar e conferir à canção que dele resulta uma lógica e coerências próprias. É portanto na atividade e no caráter lúdico que o traço poético encontra uma de suas existências possíveis no contexto da canção da música popular brasileira.

Mesmo a partir dos anos 80 é possível assinalar a existência de um tipo de canção menos programática, que se afasta do discurso político e que instaura seu ser poético na esfera do lúdico. Essa desinstrumentalização da canção fica mais óbvia a partir de meados da década em canções não propriamente da MPB, mas de composições do rock nacional ou de artistas independentes. Com o eixo principal do impulso criador das canções variando do teleológico para o lúdico, é possível assinalar aquilo que se pode identificar como o uma reafirmação do lirismo poético na estrutura da canção da música popular brasileira.

Tome-se como primeiro exemplo a canção *Maria de verdade* (1992), de Carlinhos Brown, que compõe o CD *Cor de Rosa e Carvão* (1994), de Marisa Monte:

Maria de Verdade

Pousa-se toda Maria
no varal das 22 fadas nuas lourinhas
Fostes besouro Maria
e a aba do Pierrot descosturou na bainha

Farinhar bem, derramar a canção
Revirar trens, louco mover paixão
Nas direções, programado e emoldurado
Esperarei romântico

Sou a pessoa Maria
Na água quente e boa gente tua Maria
Voa quem voa Maria
e a alma sempre boa sempre vou à Maria

Tou vitimado no profundo poço

Darandina
revisteletrônica

ISSN: 1983-8379

na poça do mundo
do céu amor vai chover
Tua pessoa Maria
Mesmo que doa Maria
Tua pessoa Maria

Sem a intenção de aprofundar uma análise da canção, as linhas gerais mostram uma desestabilização das séries semânticas, da ordenação sintática da letra e a instauração de uma lógica onírica. Jogos de palavras promovem uma flutuação do nome Maria, que ora se identifica com a voz ('eu-lírico') da canção, ora com um interlocutor fingido, ora com a terceira pessoa do discurso. A música funciona em parte como elemento aglutinante das imagens quase alucinógenas. Em princípio, não há reconstrução de memória histórica, recuperação de tradição ou sistema de valores sociais, nem a preocupação de lançar mão de um repertório canônico de metáforas e de imagens historicamente estáveis, com exceção da menção à figura do Pierrot. Também não há, pelo menos em primeiro plano, a evocação do universo das relações amorosas e das afetividades interpessoais.

Para prosseguir, tome-se também o exemplo a canção *Nem tudo*, de Zélia Duncan, que integra seu CD *Pelo sabor do gesto* (2009):

Nem tudo

Nem tudo que reluz corrompe
Nem tudo que é bonito aparenta
Nem tudo que é infalível se aguenta

Nem tudo que ilude mente
Nem tudo que é gostoso tá quente
Nem tudo que se encaixa é pra sempre

Nem tudo que é sucesso se esquece
Nem todo pressentimento acontece

Nem tudo que se diz tá dito
Nem tudo que não é você é esquisito

Nem tudo que acaba aqui
Deixa de ser infinito

Com um texto absolutamente despretensioso, Zélia Duncan vai construindo, a partir de contradições lógicas, paradoxos reveladores da oposição essência/aparência, mas de certa forma, fundeada na reformulação do lugar-comum *nem tudo que reluz é ouro* e na construção

ISSN: 1983-8379

de variações deste mote. Neste exercício, que é quase um devaneio livre sobre uma aspiração barroquista (mas não barroca), obviamente o que ganha destaque é o caráter lúdico. E não poderia ser diferente, pois a carga semântico-cognitiva, mesmo considerando-se a produção de sentidos dos elementos não-verbais da canção, sobretudo os musicais, não diz muito além do depreensível já na primeira linha da letra. O que mais vale, portanto, é o processo, a brincadeira de fazer a canção, de brincar com as palavras.

Evidentemente, a presença do elemento lúdico sobretudo na estrutura e no processo de composição da canção não é a única forma de manifestação do poético na MPB. É, entretanto, uma forma até agora injustamente desprezada pela crítica e que precisa de maior visibilidade e valorização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Música, identidade e memória: musicólogos e folcloristas no Brasil. In: *Territórios. Revista da pós-graduação em História da UFMT*. Vol. 2, N. 2, jul-dez. 2001. pp. 61-79.

CÂNDIDO, Antônio. A literatura brasileira em 1972. In: *Revista Ibero-americana*. vol. XLIII, N. 98-99, jan-jun., 1977. pp. 5-16.

COUTINHO, Eduardo. Os sentidos da tradição. Trabalho apresentado no NP13 – Núcleo de Pesquisa Comunicação e Cultura das Minorias, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. Setembro, 2002.

CYNTRÃO, Sílvia Helena. Canção popular brasileira e mundialização. In: *Cerrados. Revista da pós-graduação em Literatura da UnB*. Ano 13, N. 17, 2004. pp. 119-25.

MELO, Cimara Valim de. A canção popular brasileira e o romance de 30. In: *Nau literária. Revista da pós-graduação em Letras da UFRGS*. Porto Alegre, Vol. 03 N. 01 – jan/jun 2007. pp. 1-17.