



IDENTIDADE DISCURSIVA DO GÊNERO CANÇÃO POPULAR

DISCURSIVE IDENTITY
OF THE CANÇÃO POPULAR GENRE

Maria do Carmo Pascoli¹

Simone Guerreiro²

Universidade Federal da Bahia

Resumo: Este trabalho discute aspectos da identidade discursiva do gênero canção relacionados à articulação das linguagens verbal e musical. Pensar a canção popular, enquanto gênero, é considerar que o fonograma é texto e que os elementos linguísticos e musicais que o constituem formam o processo enunciativo. A junção, de caráter intersemiótico, resulta em uma materialidade complexa feita de palavras entoadas, conforme um sentido de direção e expectativa harmônica definido pela melodia e pelo acompanhamento musical. O estudo evidencia, ainda, enquanto especificidade do gênero canção, a experiência da audição, que congrega atribuição de sentidos, sensações e sentimentos, e se dá num processo contínuo de interação, que ora se desdobra ora advém da apreensão de significados sugeridos tanto pelas palavras quanto pela melodia. Finalmente considera-se que o estudo do gênero canção popular não pode prescindir de ponderar acerca dos contextos, em que se dá a veiculação das composições poético-musicais, pelas variadas mídias, no cenário musical contemporâneo.

Palavras-Chave: Gênero textual; Canção popular; Linguagem musical; Música e poesia.

¹ mariadocarmoletras@gmail.com

² simoneguerreiro@gmail.com

Abstract: *This work discusses aspects of the discursive identity of the popular music genre related to the articulation of both verbal and musical languages. Thinking about popular music as a genre is to consider that the phonogram is a text, comprising linguistic and musical elements, which constitute the enunciative process. The intersemiotic combination results in a complex materiality made of intoned words, following a direction and harmonic expectation defined by melody and the instrumental accompaniment. This study also shows, as a specificity of the genre popular music, the hearing experience, which puts together senses, sensations, and feelings, while it takes place in a continuous process of interaction, and sometimes either unfolds or comes from the apprehension of meanings suggested both by the words and the melody. Finally, it is considered that the study of the popular music genre must also involve considerations about the context in which the broadcasting of poetical-musical compositions by the different media happens, in the contemporary musical landscape.*

Keywords: *Textual genres; Popular music; Musical language; Music and poetry.*

INTRODUÇÃO

O gênero canção popular possui uma identidade discursiva própria, constituída pela união de dois tipos de linguagens que formam, em conjunto, um encadeamento discursivo-musical cuja apreensão se sujeita à experiência emotiva e cultural do ouvinte. Tatit nos diz que a canção Popular tem uma natureza híbrida, “uma face estético-gramatical inscrita no próprio ato de composição” (1997, p. 117), que se oferece ao ouvinte como um conjunto de duas materialidades, de sentido coeso, perfeitamente, articulado com a vida. Para o ouvinte, a recepção desse conjunto se dá sem qualquer esforço, no entanto o trabalho de análise e de explicação em termos descritivos, exige do analista uma atenção meticulosa, dedicada a entender os mecanismos de interação entre melodia e letra.

Na canção popular, a articulação das linguagens verbal e musical produz uma materialidade complexa feita de palavras entoadas, conforme um sentido de direção e expectativa harmônica definido pela melodia e pelo acompanhamento musical. A recepção desse conjunto ancora na memória de repertórios que o ouvinte traz consigo e no tipo de veiculação utilizada para divulgar as canções e torná-las populares. A experiência de uma audição, que congrega atribuição de sentidos, sensações e sentimentos, se dá num processo contínuo de interação, que ora se desdobra ora advém da apreensão de significados sugeridos tanto pelas palavras quanto pela melodia.

De modo geral, na canção popular, diferentemente da poesia escrita, prevalece a meta de aproximação entre o som da palavra e o da melodia. Em muitos momentos, no entanto, a canção popular brasileira parece extrapolar a primazia dessa relação abrindo-se, poeticamente, para um complexo de imagens e uma densidade de sentidos que invocam no ouvinte

questionamentos quanto à natureza desse gênero, muitas vezes, tão semelhante à poesia, já que a dimensão escrita da canção é inquestionável, basta considerarmos o processo de distribuição, que compreende desde os encartes e antologias até postagem em sites e blogs.

Quando são observados, na canção, os recursos semelhantes ao processo de produção poética, como a riqueza de imagens, a rima e a métrica, em separado da melodia, mais precisamente, do acompanhamento musical, cria-se um impasse no que concerne ao entendimento da canção popular enquanto um gênero cuja principal característica é congrega palavra e música. Os processos simbólicos ajustados à sonoridade produzem no ouvinte da canção a consciência da dialética que discurso e som travam na agudeza da aproximação de suas naturezas, aparentemente, distintas.

1 IDENTIDADE DISCURSIVA DO GÊNERO CANÇÃO

Quando uma canção é ouvida, as linguagens que a compõem se imbricam verbal e musicalmente, de forma que os aspectos linguísticos e musicais passam a formar, em conjunto, um gênero textual híbrido.

Com a ampliação dos suportes textuais, os eventos discursivos vão sofrendo contínuas modificações, o que exige dos usuários de língua materna uma constante atualização, no que tange ao reconhecimento da diversidade dos gêneros existentes em seu meio, a fim de que possam interagir nos ambientes discursivos nos quais transitam. Bronckart (1999) justifica a nomeação “gêneros de textos” considerando que os textos são produzidos pela permanente “atividade de linguagem”, que as diferentes formações sociais fomentam de acordo com seus objetivos e interesses. Os gêneros textuais refletem as modificações históricas e tecnológicas que uma dada sociedade vivencia, no entanto, esses mesmos diferentes tipos de textos guardam características específicas, que se mantém relativamente estáveis, fato esse que lhes confere a qualidade de serem modelares. No caso da canção popular, compreendemos que a junção, de caráter intersemiótico, confere-lhes uma identidade que deve ser lida à luz de uma crítica que permita a justeza de uma apreciação atenta à dimensão particular do gênero canção. Quando ouvimos uma canção popular, a percebemos como uma “poesia-música”, na expressão de Wisnik (2006, p.197): como uma “renda de sons e palavras”, como uma “melodia espacializada”, capaz de desenhar os significados a partir de dois pincéis: palavra e música.

As inovações tecnológicas foram responsáveis pelo surgimento de gêneros híbridos, na medida em que propiciaram a inter-relação de vários tipos de semioses: sons, imagens em movimento, signos verbais. Marcuschi (2005, p. 19) faz uma observação bastante esclarecedora sobre os gêneros, ele os chama de “eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos”, “são, em última análise, o reflexo de estruturas sociais recorrentes e típicas de cada cultura” (p. 32).

Sem dúvida, encontramos nessa definição de Marcuschi algo da natureza do gênero canção popular que gostaríamos de evidenciar: a atualização de inúmeros elementos que nos dão conta da pluralidade cultural de nosso país. Isso porque a canção popular se dirige ao homem em sua vida cotidiana, integra e traduz toda sorte de experiências, ao mesmo tempo em que lida com emoções e possibilita um espaço de expressão subjetiva. Além disso, o largo alcance das canções populares, em função das várias mídias que as veiculam, faz com que as composições atravessem distâncias sociais e integrem as relações entre culturas. Tornam-se, portanto, inscritas em um universo de trocas culturais onde, muitas vezes, camadas da população, afastadas por uma distância social, se encontram e compartilham do mesmo apelo popular exercido pela canção.

O desenvolvimento das novas tecnologias e a diversidade de veículos midiáticos de que hoje dispomos, proporcionaram o surgimento e, também, a transformação de velhos gêneros em novos, sendo que alguns desses, principalmente aqueles relacionados às atividades comunicativas via internet, passaram a agregar vários tipos de semioses, o que determinou a condição híbrida de muitos deles. A canção popular insere-se nesse grupo, em função de exigir “uma tripla competência: a verbal, a musical e a lítero-musical, sendo essa última a capacidade de articular as duas linguagens” (COSTA, 2002, p. 407). Estudar a Canção Popular implica, portanto, conhecer mais detalhadamente as relações entre as linguagens verbal e musical, condição necessária à interpretação do conjunto, enquanto gênero intersemiótico.

Costa nos dá a seguinte definição de canção popular: “a canção é um conjugado de texto e peça melódica”, ou ainda, “uma peça verbo-melódica breve, de veiculação vocal” (2005, p.108). A articulação dessas duas linguagens é um processo que compreende, inclusive, a competência de seguir a escala entonacional e os padrões rítmicos estabelecidos pela linguagem musical de uma determinada comunidade. Costa sintetiza: “certamente a canção não é nem

exclusivamente texto verbal, nem exclusivamente peça melódica, mas um conjugado das duas materialidades” (p.108), ou seja, um novo gênero.

A análise do gênero canção popular deve também reconhecer que os gêneros são estruturas mais ou menos estáveis cujos critérios de semelhanças e diferenças estruturais relacionam-se ao tipo de suporte que lhes serve de veículo e ao ambiente discursivo em que ocorrem com mais frequência. Desta forma, entende-se que o juízo de valor sobre o mérito artístico e estético das canções relaciona-se às valorizações que já estão incorporadas na classificação dos gêneros.

Baltar (2003) chama a atenção para o fato de que atribuir certas qualidades a um determinado gênero implica considerar critérios os mais variados, desde aqueles de teor moral até os que supõem erudição ou, ainda, a relevância das informações para os leitores. Baltar corrobora essa ideia com o exemplo do gênero textual “novelas de televisão”. Segundo ele, nesse caso específico, a reflexão sobre a noção de gênero poderia levar a um reconhecimento da categoria “novelas televisivas” como sendo a mesma das novelas escritas para serem publicadas em livros, com uma única diferença notável que seria o suporte. No entanto, ele afirma: “há uma tendência a criticar este gênero, desprestigiando-o, sem procurar desenvolver um estudo estrutural comparativo, apontando semelhanças e diferenças com os outros gêneros não televisivos.” (2003, p. 35). Esse desprestígio, mencionado por Baltar, advém do pressuposto de que a novela de televisão, enquanto gênero, não estaria no mesmo patamar das novelas escritas.

Bronckart (1999) observa a dificuldade que existe na classificação dos gêneros de textos:

[...] os gêneros não podem nunca ser objeto de uma classificação racional, estável e definitiva. Primeiro porque, do mesmo modo que as atividades de linguagem de que procedem, eles são em número de tendência ilimitado; segundo, porque os parâmetros que podem servir como critérios de classificação (finalidade humana geral, questão social específica, conteúdo temático, processos cognitivos mobilizados, suporte mediático, etc.) são, ao mesmo tempo, pouco delimitáveis e em constante interação [...]

Essas variáveis, principalmente, se pensarmos no suporte mediático, são significativas das inúmeras questões que permeiam o entendimento da canção popular, enquanto gênero. Entretanto, também é notório que na composição interna dos gêneros textuais, há uma certa regularidade que pode ser observada de forma sistemática e no caso específico da canção, o que se repete é uma

forma de síntese. Para Aguiar, essa junção seria “a arte que reúne música e poesia, entoação e discurso, como meios de expressão (...)”³ E essa interdependência entre melodia e letra resulta em uma identidade, às vezes, bastante clara e evidente, perceptível até em uma primeira escuta; mas em outras, as relações são mais complexas e carecem de uma observação mais atenta. Assim, interpretar uma canção compreende o reconhecimento da importância das relações existentes entre o texto e a música. Tatit, em *Musicando a semiótica*, demonstra que os mesmos recursos que servem para estruturar a progressão melódica, podem ser utilizados no reconhecimento do conteúdo. “A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, [...] de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração” (Tatit, 1997, p. 103). Além disso, como já foi dito anteriormente, a presença da fala também interfere na letra da canção, há um “gesto oral” do cancionista na figuração enunciativa, funcionando como marcas distintivas de cada intérprete.

No gênero canção, é o intérprete quem dá início ao processo enunciativo, ao efeito da interação entre o locutor e o receptor, a partir do qual o sentido é construído. Bakhtin diz que “O tema da enunciação é concreto, tão concreto como o instante histórico ao qual ela pertence.” (1992, p. 129). O autor demonstra que o sentido ou tema é único, individual e expressa a situação histórica, no momento em que se dá a enunciação. Cada expressão tem um sentido, em cada momento em que é usada, sentido que depende de muitas variáveis, tanto no que concerne aos aspectos linguísticos da enunciação quanto do contexto extraverbal, em que ela ocorre.

Certamente, não poderemos pensar a canção popular, enquanto gênero, sem considerar que o fonograma é texto e que os elementos linguísticos e musicais que o constituem formam o processo enunciativo. E, além disso, ponderar que o intérprete tem um “horizonte social” bem definido, pensado e dirigido a um auditório social específico, portanto sua enunciação musical sempre propõe uma réplica, uma reação. Temos, então, um diálogo, enquanto relações que ocorrem entre interlocutores e que acontecem em um tempo e local específicos, mas que, no entanto, guardam uma natureza sempre mutável, bastante maleável, devido aos diferentes contextos em que ocorrem (Bakhtin, 1992).

³ Publicação da Revista *Forum Média*, do curso de comunicação social - ISPV – ESEV, Viseu, Portugal. Aguiar, Maria Cristina “Música e Poesia: A relação complexa entre duas artes da comunicação”, pp. 127-137. Disponível em: <<http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf>>. Acesso em 04 mar. 2008.

2 MÚSICA E POESIA

Jorge Koshiyama (1996, p.83), ao analisar *Poética* de Manuel Bandeira, pergunta: “O que faz de um poema um poema?”. A resposta dada pelo crítico nos leva à definição de poética, que vem do grego *poiein* e significa ‘fazer’, ‘criar’. Daí a palavra *poema* ter o sentido do que foi criado, produzido pela mão do homem. Esse artefato artístico, mistura de linguagem e percepção de mundo, significativo dos processos expressivos daquele que se dispôs a moldar as palavras e a criar novos ordenamentos de sentidos, nem sempre esteve isolado do canto ou do acompanhamento musical. Se retomarmos a *Poética* de Aristóteles, mais precisamente a referência aos ditirambos, os poemas corais entoados nas tragédias, veremos que o acompanhamento musical era feito por vários instrumentos, dentre os quais podemos destacar a lira, por ter dado origem ao termo lirismo, então sinônimo de canto. Aristóteles⁴ ensina: “(...) é necessário então serem seis as partes da tragédia, segundo as quais ela é qualificada. Essas são o enredo, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo e a música” (p. 48). A importância conferida ao canto e à música estaria, então, em acrescentar ao texto uma outra sorte de emoção ou, ainda, a intensificação do sentimento que a palavra provoca. “Das restantes partes constituintes da tragédia, a música é o maior dos embelezamentos” (p. 50). E mais adiante: “um elemento que não é de menos importância, como a música [e o espetáculo], através dos quais se produzem os mais vivos prazeres (p. 105). Aristóteles cita o episódio ocorrido na corte de Alcino, quando Ulisses chora ao ouvir Demódoco, o citarista, cantar o episódio do cavalo de Tróia, canto VIII da *Odisséia*, do qual o próprio Ulisses participara. “ao ouvir o citaredo, se recorda e chora” (p. 71).

Para Koshiyama (1996, p.91), “O lirismo é a renovação do canto ditirâmico (...), expressão do ser humano que é portador da experiência poética”. Sentimento esse que aparecerá mais tarde nas composições dos trovadores medievais, cultivadas nas cortes requintadas do Mediterrâneo e nos mosteiros de Limousin, onde a música litúrgica emprestava espiritualidade cristã ao canto de amor profano, já animado de viva sensualidade, conforme nos diz Esther de Lemos. A autora enuncia: “Em todas as literaturas, a poesia das origens é canto, palavra que se associa à música” (s/d, p. 39). Assim é que os

⁴ Para a presente edição, com tradução e notas de Anna Maria Valente, a Fundação Calouste Gulbenkian utilizou a de R. Kassel, *Aristotelis de Arte Poetica Liber* (Oxford 1965, reimpr. 1968).

primeiros textos poéticos portugueses, que os Cancioneiros dão testemunho, são palavras modeladas sobre um esquema musical. Em muitas Cantigas de Amigo, a organização estrófica e das rimas leva à conclusão de que essas poesias se destinavam a serem cantadas por dois coros, a partir de um processo denominado leixa-pren que consistia em começar cada estrofe repetindo o último verso de uma estrofe anterior. Processo que se mantém até hoje, principalmente no Nordeste, animando os “desafios” acompanhados pelo som de violeiros.

Lirismo não é, portanto, uma experiência fora da história. Outros modos de se compreender a expressão lírica surgiram, e a íntima relação entre poesia e música passou a ser compreendida de outras maneiras. Uma cisão nessa intimidade conferiu à poesia a independência do acompanhamento musical e a revestiu de outras inúmeras conceituações - intimista, mítica, satírica, utópica, realista, marginal, de resistência - conforme os projetos da história seguiram seu curso. Mas longe de ser apenas um espelhamento do mundo, a palavra poética conservou as qualidades de ser avesso e contraponto, oferecendo-se ao leitor como um estranhamento, capaz de perpassar as malhas do tecido ideológico.

Assim, entendemos que o estudo da música popular como um conjunto compreende, inclusive, atentar para as formas de apreciação das produções poético-musicais que são próprias de um tempo remoto, quando a poesia era acompanhada da música.

Outro aspecto relevante da canção popular é sua relação com a escrita poética. É frequente encontrarmos nos depoimentos de artistas, músicos e poetas a ideia de que só há valor estético quando a letra de uma canção pode ser lida como poesia. Ou seja, uma letra de música só ganha o estatuto de poesia se estiver desvinculada da melodia. Por outro lado, também é comum encontrarmos opiniões que “elevam” compositores à categoria de poetas, como é o caso de Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso. Ou ainda, a concepção de que a obra já nasce impregnada de um destino - ou ela é canção ou ela é poema. As muitas opiniões diferentes sobre a questão indicam a carência de estudos que considerem a interação entre as duas práticas discursivas, a literária e a cancionista e, também, a integridade da canção popular brasileira, enquanto gênero autônomo.

3 A ESTRUTURA ENUNCIATIVA DA CANÇÃO

A canção popular, como qualquer outro gênero híbrido, exige o estudo do conjunto e dos mecanismos de interação, no caso, entre música e palavra. Se considerarmos a estrutura enunciativa da canção, identificaremos na linguagem musical, a relação melodia-acompanhamento que, para Tagg⁵, se configura um paradigma composicional bastante comum na música ocidental. Enquanto a melodia principal tem a função de particularizar uma dada canção e, na medida em que incorpora a letra, também diz respeito à voz que a enuncia, o acompanhamento corresponde aos elementos que desempenham funções de suporte rítmico-harmônico. Além da base, que serve de referência tonal e cria um sentido de direção e expectativa harmônica, o acompanhamento pode conter melodias secundárias, que proporcionam intervenções e acréscimos à melodia entoada. Larson (2005, p. 1093) lembra que: “durante uma mesma canção os elementos podem variar suas funções”, já que esse modelo melodia-acompanhamento, embora tradicional na canção popular, não é um modelo absoluto nem obrigatório, “a análise do objeto é que dirá quais funções estão sendo estabelecidas e quem exerce qual”.

Quanto à voz que “fala” na canção, Costa (2002, p. 108) observa que o movimento frequencial da entonação obedece a um percurso harmônico cuja função é determinar a periodização dos acentos rítmicos e conduzir a vocalização a um padrão. Quando o texto é cantado, ele obedece, em menor ou maior grau, a um perfil de entonação e subordina-se a uma frequência específica, convencionada pelas notas musicais. O que não acontece ao texto falado, já que cada um imprime um modo particular à sua fala, de acordo com a situação comunicativa. A melodia seria, então, responsável por imprimir um mesmo perfil de entonação à palavra e determinar certa regularidade na vocalização do texto, no entanto, a voz “fala no canto”, ou seja, agrega um tom coloquial, “é quando o artista parece gente” (Tatit, 1997, p. 16). Essa característica da canção popular a aproxima da vida cotidiana e a torna altamente persuasiva.

⁵ Apud LARSON, Eduardo. Polifonia, a construção do sentido na canção. Anais do XV Congresso da ANPOMM – Associação Nacional do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. Disponível em: <http://tv.ufrj.br/anppom/sessao18/eduardo_larson.pdf>. Acesso em 12/04/2009.

A criação de instituições e carreiras dedicadas à música popular constata o reconhecimento de que há uma crescente consciência da importância da canção popular, enquanto produção integrante da cultura nacional.

4 RECEPÇÃO E VEICULAÇÃO DA CANÇÃO POPULAR NO CENÁRIO MUSICAL CONTEMPORÂNEO

O gênero canção popular não pode prescindir das considerações acerca dos contextos em que se dá a recepção e veiculação das composições poético-musicais pelas variadas mídias, além das várias questões relacionadas ao cenário musical contemporâneo, sendo que uma delas, a especulação sobre a morte da canção é, sem dúvida, uma das mais instigantes.

Em entrevista a Pedro Alexandre Sanches para a *Folha de São Paulo*, “Era uma vez uma canção”, datada de 16 de agosto de 2004, o pesquisador e crítico musical José Ramos Tinhorão historiciza o gênero como integrante de uma arte urbana, moderna, burguesa, centrada no indivíduo: “A canção como se entende hoje, uma coisa de se sentar e ficar ouvindo disco da cantora tal, é uma coisa moderna, do século 16, contemporânea do individualismo burguês. Durante toda a Idade Média, tudo que se conhece como arte popular era coletivo.”. E conclui asseverando a morte da canção: “Acabou, é inconcebível. [...] Hoje é tudo coletivo, com recursos eletro-eletrônicos.”

O tema do fim da canção reverbera em mais uma publicação da *Folha de São Paulo*, uma entrevista de Chico Buarque de Holanda a Fernando de Barros e Silva, datada de 26 de dezembro de 2004, na qual o compositor observa, na atualidade, um decréscimo no interesse pelo gênero e considera-o como característico do século vinte: “E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido.”

O debate sobre o fim da canção, enquanto gênero próprio da modernidade, começou em 2001, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com Tinhorão e José Miguel Wisnik. O músico e pesquisador Wisnik, atualmente, usa o título “O fim da canção”, nas suas aulas-shows como espécie de drible e provocação ao espectador, pois, embora ateste ter-se exaurido o tipo de atenção concentrada que a canção conquistou no século passado, considera que isso não configura o empobrecimento da canção ou o seu desaparecimento. A canção que se coloca no núcleo do debate sobre a crise do gênero refere-se àquela que, na definição de J. M. Wisnik, é “sofisticada melódica e

harmonicamente, com letras densas e polissêmicas, intimamente entranhadas com a música, sílaba por sílaba, capaz de atingir e interessar grandes públicos, atravessar diferenças sociais, irradiando lirismo e crítica social" ⁶. O músico também observou, em "A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil", certa tendência da canção brasileira para a agudeza intelectual que resulta em "um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental" (2001, p. 185), característica presente em cancionistas eruditos ou semieruditos, como Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Mautner e Antônio Cícero, cujas produções atestam a união de um pensamento mais elaborado a formas musicais e poéticas de expressão lírica.

Se o gênero canção dilui-se na cena contemporânea e passa a ter lugar incerto no contexto da cultura de massa; se lhe ocorre o esgarçamento da forma; se há um deslocamento de sua função social, por outro lado, observa-se um crescente resgate da canção popular brasileira, por intérpretes e produtores musicais que recuperam histórias de composições, compositores e intérpretes e reinventam, artisticamente, os elementos literários e musicais consagrados pela tradição. Fazem-se notar, também, as recentes publicações de acervos musicais, com o foco no gênero canção, como *A letra brasileira de Paulo César Pinheiro*, de Conceição Campos (Casa da Palavra, 2009) e *Elomar – cancionero* (DUO Editorial, 2008), o que abre extenso campo de trabalho sobre a formação do cancionero brasileiro e o estatuto da canção na contemporaneidade.

De outro lado, escritores de poesia escrita passam a veicular, de forma mais contundente, as suas obras em suporte digital, a partir de aproximações de canto e fala, palavra e melodia, poesia, ritmo e harmonia. São recorrentes tanto obras de escritores recitando as próprias poesias como atores interpretando poesias associadas ou não ao canto e à música. A estratégia comercial é similar à dos "poetas da rua" que se integram ao cotidiano da cidade como meio de ampliar e diversificar o público leitor de poesia que, comumente, é associado aos grupos de letrados, eruditos que cultivam as letras. Certamente as fronteiras entre poesia escrita e poesia cantada, como observou José Miguel Wisnik (2001), vêm sendo diluídas, desde o final da década de 50. Vinícius de Moraes é um dos precursores desse processo, quando migra da poesia à canção. Mas o que hoje encontramos são novas formas de veiculação da associação poesia - originalmente escrita - e composição musical; a contemporaneidade reserva

⁶ *Canto para quem?* Reportagem de Marcos Augusto Gonçalves, Folha de São Paulo, 5 de julho de 2009.

lugar especial para as poesias musicadas, elas invadem o palco do show musical e performático e parecem integrar-se com força e naturalidade ao ambiente festivo e midiático.

O gênero canção popular, impregnado da poesia que congrega linguagem e experiência, atinge no Brasil um poderoso ‘*status* intelectual’ – expressão de Moriconi (2002, p. 11) – e passa a ser um dos meios comunicativos mais eficazes para a formação do sujeito crítico, instigando-lhe uma atitude ativa perante a sociedade. Em vista disso, o gênero canção é largamente empregado no ensino da literatura nas escolas primárias e secundárias. É também a canção, agregada à linguagem musical, que sugere ao leitor-ouvinte a reconstrução das relações sociais, da relação do homem com o cotidiano, com a natureza e com a cultura. Em *Tramas do sagrado*, Simone Guerreiro (2007) analisa a potência filosófica da canção. Seleciona três canções do compositor baiano Elomar Figueira Mello qualificadas como “poesia pensante” – termo proposto por Heidegger, ao considerar positivamente as poesias de Friedrich Hördelin, Reiner Maria Rilke e Georg Trakl – para abordar as tramas e antinomias do sagrado. Uma das canções analisadas, Campo Branco, pela força da experiência lírica e por traduzir a cosmovisão do homem do campo, faz do compositor “o grande poeta de um único poema” (p. 86). Tal grandeza é medida, conforme Heidegger, pela intensidade com que o artista a ele se entrega, nele sustentando inteiramente o dizer poético. De uma única canção, apreende-se, portanto, um universo de experiências e uma multiplicidade de repertórios, inclusive críticos e teóricos.

É importante considerar, inclusive, que os sentidos articulados no discurso de uma dada canção são partícipes da história pessoal do sujeito da enunciação, na medida em que ele recorta valores ressoantes tanto no texto como na melodia. Nesse processo, também o leitor-ouvinte passa a afirmar a presença de sua história pessoal e cultural, de uma identificação negociada com o autor e de uma leitura/escuta emotiva e afetiva. Silviano Santiago considera: “Dar significado a um poema, ainda que passageiramente, é torná-lo seu, indiciador de uma resposta cultural efêmera/definitiva sobre a identidade de um indivíduo e do grupo que [...] passa a existir” (2004, p. 138).

Tomemos como exemplo a leitura feita por José Miguel Wisnik (2003) da canção-poema Cajuína, de Caetano Veloso, da qual avulta uma interpretação que acrescenta tantos elementos ao nosso entendimento que nos faz duvidar da integridade da primeira leitura que havíamos realizado. Não sabemos, se tudo

estava ali na canção primeira da nossa memória ou se a leitura de Wisnik nos dá a conhecer uma nova canção. Leitura crítica apaixonada, impertinente, porque recupera o sentido de um lirismo integrado ao social, recompõe as tramas e técnicas do texto poético-musical, dele se nutre, mas suplementa-o e, usando expressão de Barthes (2004), realiza plenamente o ‘gozo da escritura’, conduzindo-nos, também, ao desejo da escritura, ao prazer da produção, à construção de nosso próprio personagem-leitor-crítico.

Adorno, no antológico “Discurso sobre lírica e sociedade”(1975), redimensiona a lírica a partir da linguagem, evidenciando que o conteúdo de um poema não é apenas a expressão de emoções e experiências individuais e afirma que a “idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, ao domínio das mercadorias sobre os homens, domínio que se estende desde o começo da idade moderna, e que desde a revolução industrial, tornou-se a força dominante da vida” (LIMA, 1975, p. 345). A lírica (incluímos nela o gênero canção) foi concebida pelas teorias modernas como expressão plenamente individual, subjetiva e contrária à sociedade. Adorno considera que a exigência que se faz à lírica, “a exigência de que seja palavra virginal, é em si mesma uma exigência social. Ela implica o protesto contra uma situação social que cada indivíduo experimenta como hostil, estranha, fria, opressiva, situação que se imprime negativamente na formação lírica” (p. 345). Para Adorno, o poema traduz a utopia de um mundo que poderia ser outro, mostrando a possibilidade do *eu* estar no *outro*, como força mobilizadora dos sentimentos. Adorno recupera da lírica o valor que a tradição dos estudos literários lhe subtraía, qual seja, o valor do crivo da subjetividade lírica para objetivar a realidade social, pois o social está na linguagem. Sem dúvida, a canção popular brasileira está impregnada desse lirismo e o faz transbordar nos percursos melódicos apreendidos pela apreciação empírica do ouvinte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestrovski, em *Lendo música* (2007), observa uma carência de leituras da música popular brasileira. Para o músico, enquanto a crítica literária ocupa-se de modo rotineiro da leitura de poemas, a crítica musicológica dedica pouca atenção à interpretação de canções. Por outro lado, são nos departamentos de literatura, história ou comunicação que a música comercial popular, desde a década de oitenta, vem sendo estudada, em vista de sua forte presença no

cotidiano da cidade, o que despertou, conforme Silviano Santiago (2004), a intelectualidade brasileira para a cultura da maioria em lugar da cultura da minoria letrada.

Um público cada vez maior prestigia produções interessadas em discutir as relações entre música popular brasileira e outras artes como bem atestam os documentários: *Palavra (En)cantada* (2008), dirigido por Helena Solberg; *Um homem de moral* (2009), de Ricardo Dias, sobre o compositor e cientista Paulo Vanzolini; *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (2008), dirigido por Calvito Leal, Claudio Manoel e Micael Langer; *Lóki, Arnaldo Baptista*, dirigido por Paulo Henrique Fontenelle; e, ainda, a minissérie televisionada pela Rede Globo: *Maysa, quando fala o coração* (2009), escrita por Manoel Carlos e dirigida por Jayme Monjardim. No mercado editorial e de produções cinematográficas, também cresce o interesse pelos documentários e biografias de artistas e compositores da música popular brasileira.

O crescente interesse acadêmico pela música comercial popular fica evidente, quando verificamos a criação de cursos de graduação em Música Popular, como o da Universidade Federal da Bahia e o da Universidade Federal de Minas Gerais, entre outros⁷; o que, de modo prático, representa um corte nos limites que separavam e distinguiam, hierarquicamente, o erudito do popular. No mercado editorial e de produções cinematográficas, também cresce o interesse pelos documentários e biografias de artistas e compositores da música popular brasileira.

A área de Letras, especialmente, contou com a intervenção de pesquisadores como José Miguel Wisnik que, de modo pioneiro, trouxe para a cena acadêmica a música comercial popular, antes rebaixada culturalmente em relação à poesia escrita e pretensamente erudita consumida pela elite letrada: “Através da intervenção dum professor de Letras é que a crítica cultural brasileira começa a ser despertada para a complexidade espantosa do fenômeno da música popular” (SANTIAGO, 2004, p. 144)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. In.: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

⁷ Cursos de graduação em Música Popular foram implantados, de modo pioneiro, na UNICAMP, UNESP, USP e Faculdade Livre de Música.

AGUIAR, Maria Cristina. *Música e Poesia: A relação complexa entre duas artes da comunicação*. Forum Média, Revista do curso de comunicação social - ISPV – ESEV, pp. 127-137. Disponível em <<http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf>>. Acesso em: 04 mar. 2009.

ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução e notas de Anna Maria Valente, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BALTAR, Marcos Antônio Rocha. *A competência discursiva através dos gêneros textuais: uma experiência com o jornal de sala de aula*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Tese de doutorado, 2003.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso (1952-1953). In.: *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes e Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS E SILVA, Fernando de. O tempo e o artista. Entrevista com Chico Buarque de Hollanda. Folha de São Paulo, 26 de dezembro de 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>> Acesso em: 10 jul. 2009.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 09-34.

BRONCKART, J.P. *Atividade de linguagem, textos e discursos: Por um interacionismo sócio-discursivo*. São Paulo: EDUC, 1999.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: BEZERRA, Maria Auxiliadora; DIONÍSIO, Angela Paiva e MACHADO, Anna Rachel; (Orgs.). *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

DIONÍSIO, Ângela Paiva e AL. (Org.) *Gêneros Textuais e Ensino*. 3ª. ed., Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e outros sistemas semióticos. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydeé Ribeiro (Orgs.). *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Canto para quem? Entrevista com José Miguel Wisnik. Folha de São Paulo, 05 de julho de 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0507200906.htm>> Acesso em: 10 jul. 2009.

GUERREIRO, Simone. *Tramas do sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello*. Salvador: Vento Leste, 2007.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem na poesia: uma colocação a partir da poesia de Georg Trakl (1953). In: HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 27-69.

KOSHIYAMA, Jorge. O lirismo em si mesmo: leitura de “Poética” de Manuel Bandeira. In: BOSI, Alfredo. (Org.) *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 2006.

LARSON, Eduardo. Polifonia, a construção do sentido na canção. Anais do XV Congresso da ANPOMM – Associação Nacional do Programa de Pós-Graduação em

-
- Música da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. Disponível em: <http://tv.ufrj.br/anppom/sessao18/eduardo_larson.pdf> Acesso em: 12 jul 2009.
- LEMOS, Esther de. A literatura medieval portuguesa. In: *História e antologia da literatura portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d
- LOPES, Ivã Carlos; TATIT, Luiz. *Elos de melodia e letra - análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MARCUSCHI. Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2005.
- MELLO, Elomar Figueira. *Elomar - cancionero*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.
- MORICONI, Ítalo. *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*. São Paulo: Objetiva, 2002.
- NESTROVSKI, Arthur. (Org.) *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. (Orgs.) *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. (Coleção Cult)
- SANCHES, Pedro Alexandre. Era uma vez uma canção – entrevista com José Ramos Tinhorão. Folha de São Paulo, 29 de agosto de 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2908200404.htm>> Acesso em: 10 jul. 2009.
- SANTIAGO, Silviano. *O Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. A literatura no ritmo do jazz (entrevista com Silviano Santiago). *Gragoatá*, n. 4. Niterói, 1998, p. 227-242.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- TINHORÃO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de música brasileira: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1998/1999, v. 1.
- TROTTA, Felipe. *Música e mercado: a força das classificações*. In: Revista Contemporânea, vol. 3, nº 2, Salvador: Edufba, 2005, p. 181-196.
- VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydeé Ribeiro (Orgs.). *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- WISNIK, José Miguel. A Gaia Ciência – Literatura e Música Popular no Brasil. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras / Círculo do Livro, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 14 de novembro de 2017.

Aprovado em sistema duplo cego em: 24 de janeiro de 2018.