

POÉTICA DA PALAVRA CANTADA: INTERAÇÕES DISCIPLINARES NO ESTUDO DAS LITERATURAS VOCAIS

Cláudia Neiva de Matos
UFF

O que vou expor é em parte o resultado de uma seqüência de pesquisas; mas é também e sobretudo uma defesa da necessidade de incorporar a nosso campo preferencial de trabalho – o das chamadas literaturas orais – algumas angulações e fatores que têm sido mais ou menos eludidos desde que esse campo começou a se constituir, num tempo em que ainda se usava sem problemas para designá-lo o termo de *folclore*.

Como sabemos todos, essa fundação disciplinar, ainda que alocada no terreno literário, se deu sob a égide do espírito etnográfico ou etnológico. Até hoje mantemos essa parceria com a Antropologia, a História, as investigações de contextos culturais. Ela é muito rica, e longe de mim renegá-la. Porém entendo que devemos ampliar o campo de nossos consórcios disciplinares, a fim de enriquecer a nossa relação com os nossos objetos de pesquisa e o conhecimento que produzimos sobre eles.

O campo que se constituiu em torno da categoria de *folclore*, inicialmente limitado a aspectos da cultura tradicional campesina, expandiu-se desde então, incorporando outras textualidades de criação, conservação e/ou emissão não escrita, associadas à cultura urbana e, mais tarde, às novas tecnologias de comunicação. Tendo-se o termo *folclore* tornado problemático e restritivo, passou-se geralmente a falar em *literatura oral*.

Aqui vou falar com base numa outra categoria, que projeta um recorte diferenciado: a *palavra cantada*; ou, se quisermos destacar o elemento principal de nossa ligação profissional e intelectual com ela, a *poesia cantada*. É nesse campo que venho há muito tempo desenvolvendo boa parte de minhas pesquisas, desde a dissertação de Mestrado, *O Malandro no samba: uma linguagem na fronteira*, publicada em 1982 sob o título *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. A dissertação abordava a poética do que chamei de samba-malandro, uma vertente rítmico-musical e discursiva da música popular carioca nos anos 30, 40 e início dos 50.

Lembro-me da dificuldade que senti ao fazer o trabalho, pois não encontrava na bibliografia disponível apoio teórico satisfatório e consistente para abordar aqueles textos da forma que desejava, isto é, por um ângulo de leitura basicamente estético. Lembro-me também da frustração que às vezes senti por não encontrar interlocutores na área de Letras. Meu trabalho, como vários outros que lhe sucederam, parecia interessar sobretudo ao pessoal da História, da Antropologia e até da Ciência da Comunicação. Entretanto eu o via como eminentemente literário, e nele pretendia desenvolver um olhar fundamentalmente estético sobre o material abordado.

Agora, porém, considerando os títulos supracitados (o do livro mais que o da tese), constato que ali estava imprimida a marca renitente do olhar sócio-antropológico. Os títulos sinalizam o centramento num objeto compreendido mediante uma categoria social, a da marginalidade. Depois, sucessivamente, utilizei nas minhas pesquisas sobre poesia recortes e enfoques construídos a partir dos atributos *popular*, *oral* e, por força das condições sócio-culturais brasileiras, *étnico*. Tudo isso era justo, mas deixava de lado ou adia o enfrentamento de um aspecto daqueles repertórios que depois ficou imperativo encarar e incorporar à reflexão, aspecto entretanto evidenciado em alto e bom som: para ser apreendido em sua complexidade e plenitude estética e semiológica, esse tipo de arte não solicitava apenas contextualização histórico-antropológica, nem se contentava com a mera análise de letras silenciosamente pousadas na folha de papel. Antes de mais nada, demandava uma atitude de *escuta* que permitisse incorporar sua *dimensão sonora concreta*: eram repertórios para serem *ouvidos*, e eram quase todos *cantados*.

É verdade que outros investigadores de formação literária, anteriores a mim e muito mais preparados que eu, sentiram e apontaram a necessidade ou a carência de tal atitude de escuta no trato com formas de poética vocal.

Quando, por exemplo, o jovem Antonio Candido mudou o curso de sua pesquisa sobre o cururu (dança cantada do caipira paulista), isso se deveu ao interesse despertado no pesquisador pelas configurações sócio-econômicas às quais se vinculava a cultura em questão, mas também ao fato de ele não conhecer música, o que lhe parecia frustrar a intenção de investigar plenamente o sentido artístico daquela poesia oral. Foi assim que, “tendo partido da teoria literária e do folclore, o trabalho lançou uma derivante para o lado da sociologia dos meios de vida” (Antonio CANDIDO, *Os parceiros do Rio Bonito*, p. 9. São Paulo: Duas Cidades, 1987.).

Também o crítico literário e estudioso da poesia popular brasileira Sílvio Romero, em sua maturidade e já tendo praticamente abandonado as pesquisas folclóricas, queixava-se de não saber música, e do prejuízo que isso trazia a seus registros folclóricos.

O próprio Mário de Andrade, este sim conhecedor de música e perfeitamente capacitado para o estudo das formas poético-musicais da expressão vocal, costumava ressaltar a importância das sensações concretas na construção de uma compreensão profunda dos fatos estéticos e culturais.

Eis portanto a minha proposta, ainda que singela e nada nova: para compreender boa parte da chamada literatura oral, mormente o repertório em versos, é preciso reconhecer e abordar também suas dimensões musical e vocal/performática, como partes inalienáveis desse objeto que exerce sobre nós seu impacto estético. Considerar a poesia oral, mais que *oral, vocal*, e mais que *vocal, cantada*, implica:

1) levar radicalmente em conta o fator *voz*, durante muito tempo negligenciado pelos especialistas em poesia oral. Uma herança perversa dos estudos de folclore oitocentistas nos faz estudar o que chamamos de literatura oral num ambiente de silêncio. Estudamos o seu cadáver, o seu resíduo documental. Essa falha foi sentida e apontada mesmo por folcloristas tradicionais. Mas foi preciso esperar por Paul Zumthor para que ela começasse efetivamente a ser corrigida, com a proposição da categoria de “literatura vocal”. Zumthor chega a essa formulação refletindo sobre o próprio paradoxo que marca as pesquisas sobre literatura medieval (cujas sonoridades e performances vocais só em pequena parte podem ser “reconstituídas” na atualidade), uma de suas principais especialidades. E desdobra-a em um dos últimos de seus trabalhos, o belo *Performance, réception, lecture*, onde ele conta a história de um cantor de rua que viu quando menino. Tal episódio, que estaria na raiz de seus futuros interesses e atividades intelectuais, comparece na lembrança do autor marcado intensamente pelas *sensações* então provocadas no futuro pesquisador de literaturas orais (cf. Paul ZUMTHOR, *Performance, réception, lecture*, p. 30-31. Québec: Les Éditions du Préalable, 1990).

2) levar também radicalmente em conta o fator *música*. Esse ponto apresenta algumas dificuldades, derivadas das especificidades técnicas da linguagem e teoria musicais, com sua aparência às vezes esotérica para leigos.

Entretanto a linguagem musical não é um bicho de sete cabeças. Há literatura iniciática disponível. Uma das melhores obras para isso é *O Som e o sentido*, cujo autor é justamente um professor de Literatura, José Miguel Wisnik. É fácil ler sobre música. O que demanda todavia mais empenho – e proporciona mais prazer – é dispor-se a *ouvir*: ouvir música, canção folclórica, erudita e popular.

A dificuldade dos especialistas em Literatura em abordar a dimensão musical das obras de expressão vocal vem menos das configurações técnicas cujo conhecimento isso requer, a meu ver, que da forte tradição grafocêntrica que informa o nosso trabalho e, até certo ponto, nos fez desaprender a ouvir. A apreensão do sistema estético da poesia

cantada ou da música vocal em sua integralidade complexa – que inclui os procedimentos e efeitos musicais e vocais – depende menos de sabermos teoria e nomenclatura musical que de reaprendermos a ouvir, esteticamente, essa poesia. Mesmo porque, segundo a definição de um menino de seis anos, “poesia é quando as palavras cantam” (*apud* Murray SCHAFER, *O ouvido pensante*, p. 14. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.).

A disposição para ouvir pode aproximar-nos mais dessa importante feição da poesia de nosso tempo, que se dá na forma da canção popular mediatizada. E também pode suscitar em nós uma percepção diferente e mais sensível do próprio texto oral folclórico pré-fonografia e pré-mediatização. Pode nos fazer chegar um pouco mais perto dele, pelo menos na imaginação. Ou nos reconduzir a um contato concreto e renovado com ele. Cultivei essa experiência nos últimos anos, desde que comecei, em 93, a trabalhar com cantos indígenas.

Num olhar retrospectivo, constato que na grande maioria dos meus estudos sobre poesia, a música e a performance vocal estavam presentes, delineando um percurso que a certa altura resultou numa pesquisa mais teórica sobre as relações entre poesia e música. Entre os autores que privilegiei para isso, destacavam-se Mallarmé e Mário de Andrade. Apesar de seus perfis ou posturas muito diversos (aparentes elitismo de Mallarmé e “populismo” de Mário), eles apresentam pontos em comum, que partilham também com outros nomes de suas gerações avizinhas. Nas vanguardas poéticas do final do século XIX ao início do século XX, criadores e pensadores como eles experimentaram ao mesmo tempo a atração (mais idealizada em Mallarmé, mais concretizada em estudos por Mário) pelas plenitudes poéticas primitivas, com suas sonoridades vocais e musicais, e o enfrentamento de uma consciência de fatura poética forjada na relação com a folha de papel e o livro, isto é, a escrita.

É interessante notar que em música erudita ocorreu um processo análogo no mesmo início de século XX, conjugando-se o interesse pela música folclórica ou exótica ao questionamento das formas tradicionais da música ocidental, até a ruptura do sistema tonal, que constituía a gramática musical dominante desde o início do século XVII.

Acontece que tanto a música erudita quanto a poesia escrita do século XX sofreram uma retração de público, em boa parte por causa de sua vocação inovadora, favorecendo o experimentalismo de difícil consumo. Há também a concorrência do romance, no campo literário, e sobretudo a expansão dos meios áudio-visuais de comunicação. A canção popular mediatizada é atualmente o principal veículo de poesia para o grande público, e por isso merece plenamente a atenção dos especialistas em Literatura, notadamente no Brasil, onde constitui uma forma privilegiada de expressão artística e comunicação poética. É verdade que sobre ela proliferam recentemente os estudos oriundos de meios literários. Mas, reiterando a problemática que apontei no início desta fala, esses estudos freqüentemente persistem em tomar um viés sócio-antropológico, ou se atêm à análise dos textos.

Um diferencial importante nesse sentido foi oferecido pelo trabalho teórico-analítico de Luiz Tatit (*A canção: eficácia e encanto, Semiótica da canção: melodia e letra, O cancionista: composição de canções no Brasil*), a partir de uma parceria entre os campos de conhecimento da Música e da Semiótica. O fato de que a primeira perspectiva realmente inovadora sobre a poética da canção popular neste momento em nosso meio venha de um lingüista nos traz inevitavelmente à lembrança os inícios da Teoria da Literatura no século XX, no quadro do Formalismo eslavo e do Círculo de Praga, quando os estudos literários sofrem uma renovação radical a partir de uma parceria com a Lingüística. Formalistas & Cia. direcionaram sua atenção para as estruturas internas à obra. Dois pontos importantes de concentração: na narrativa, as estruturas sintáticas; na poesia em versos, os efeitos rítmicos e sonoros, estudados por O. Brik, B. Tomachevski, I. Tynianov, R. Jakobson etc. Este último, em “Musicologie et Linguistique” (1929), aponta a conveniência de uma

parceria entre essas duas disciplinas para que se avance no estudo da poesia: “As leis de estrutura da música e as da estrutura fônica da poética são um material que se presta particularmente bem ao estudo comparativo.” (Roman JAKOBSON, *Questions de Poétique*, p. 104. Paris: Seuil, 1973). No caso da canção, podemos acrescentar, essa abordagem comparativa se desdobra em observação dos processos de integração ou interação entre as duas estruturas discursivas.

Essa linha de investigação foi desenvolvida, em abordagens tributárias da Lingüística ou mesmo como desdobramentos da velha reflexão clássica sobre verso e metro, por autores como Etienne Souriau (*A Correspondência das artes*) e Nicolas Ruwet (*Langage, Musique, Poésie*). Este último, um lingüista que procurou também associar à Fonologia perspectivas da Estética e da Antropologia para discutir o estatuto da palavra na música vocal, observa (a propósito dos *lieds* de Schubert sobre textos de Heine): “Só quando a análise estrutural em lingüística e em musicologia tiver evoluído até atingir as estruturas mais sutis – nomeadamente, ao nível estilístico – é que será possível determinar essas relações de uma forma precisa.” (Nicolas RUWET, *Langage, musique, poésie*, p. 55. Paris: Seuil, 1972.)

Cabe lembrar ainda que há um grande número de trabalhos crítico-reflexivos sobre ritmo e sonoridades poéticas, freqüentemente referidos à música e à vocalização, escritos por poetas de primeira categoria, como E. A. Poe, T. S. Eliot, M. Bandeira, O. Paz etc.

A própria Antropologia, nas suas vertentes contemporâneas, não permaneceu estranha às questões estéticas e aos aspectos significativos e impressivos da linguagem musical: pensemos por exemplo em Lévi-Strauss, que funda a Antropologia estrutural sob o signo da Música, ou das analogias sintáticas e semânticas entre a sua linguagem e a linguagem do mito; e pensemos sobretudo no amplo desenvolvimento da Etnomusicologia, responsável por muitos trabalhos importantes sobre a poesia cantada das populações primitivas e rústicas, e sobre a maneira como aí se combinam as instâncias musicais, verbais e vocais (A. Seeger, B. Franchetto).

Na área específica da voz e da vocalização, multiplicam-se as obras contemporâneas de referência histórica e teórica. Os próprios trabalhos de Zumthor, mas também estudos gerados diretamente na área da música, música vocal, voz que canta. À guisa de exemplo, citem-se *A Voz e seus sortilégios*, de Marie-France Castarède, e *Les Sons parlent et les mots chantent*, de Dietrich Fischer-Dieskau.

Tudo isso enriquece e complexifica o quadro e as ambições de nossas pesquisas. Mas o que sobretudo estou tentando apontar é que, mesmo dentro dos campos disciplinares que tradicionalmente informaram nossos trabalhos sobre poesia oral – a Literatura em primeira instância, a Antropologia em segunda – os caminhos percorridos no século XX revelam a necessidade e fornecem o instrumental para que se considerem e incorporem as dimensões formais e semânticas da música e da performance vocal para estudar a poesia em geral, e mais especialmente o que chamamos de poesia ou literatura oral, e mais especialmente ainda o canto e a canção – formas que poetas e pensadores de todos os tempos insistiram em associar à origem e culminância sempre renovada da palavra poética.

Rio de Janeiro, maio de 2000.