



POEMAS, MÚSICA E CONTEMPORANEIDADE: IMAGENS DE UMA DIALOGIA MELOPOÉTICA

Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco¹

<http://lattes.cnpq.br/4786357071287726>

Profª Ms. Marília de Alexandria²

<http://lattes.cnpq.br/4006077159133912>

RESUMO – Sob a dialogia contemporânea de uma linguagem musical-poética se estrutura uma proposta interartística, também, educacional, centrada em elementos relacionando literatura e arte musical (popular e clássica). Nesse atual contexto social de globalização hiperfacetada e informações multissemióticas, o indivíduo(aluno) pode perceber a devida relação dessa integração artística e, nela, a percepção da musicalidade implícita nos versos de poemas possibilitará que eles sejam apreendidos, também, como elementos melopoéticos.

PALAVRAS-CHAVE – sociedade, dialogia, poema, música, melopoética

ABSTRACT – Under the contemporary dialogism of a musical and poetic language is structured a proposal interartistic and educational too, focused on matters relating literature and musical art (popular and classical). In current social context of multivision globalization and multisemiotics informations, the person(student) can understand the proper relationship of artistic integration and within it the implicit sense of musicality in the verses of poetry will allow them to be seized, like elements melopoetic elements too.

Keywords – society, dialogism, poem, music, melopoetic

Intersecções de um método dialógico de versos e melodia(s)

Ao considerar uma estética intersemiótica, na literatura e na música se revela, como expressão característica de organismo artístico ativo, a imagem de um todo indivisível impressa nas partes

¹ Doutor em Literatura Brasileira (UnB)

² Mestre em performance musical (UFG)



componentes de suas estruturas. Na música, enquanto produto normalmente criado sem pré-determinação de limites definidos (ao nível melódico, ao nível político etc.), cada uma de suas partes se constituem em elementos inseparáveis de apreensão rítmico-harmônico³ integrado a uma dada sensação estética. Também na literatura, arte gráfica de ritmo-musicalidade subjetivamente implícita, repete-se essa integração inscrita na relação todo-partes constitutivas como elemento próprio de compreensão da mensagem veiculada que, tomando termo de Paul Steven Scher (1981, *apud* OLIVEIRA, 2002), pode-se chamar melopoética⁴.

Tal sentido de globalidade integrada é nitidamente percebido em alguns gêneros musicais que, sob sua estrutura de progressão melódica⁵, sugerem mesmo um tipo de discurso narrativo, como se nota em algumas expressões de MPB (p.ex., *Faroeste caboclo*, do grupo Legião Urbana). Sob tal visão, entre as novas categorias propostas para estudos de textualidades poéticas vocalizadas e cantadas, podem-se destacar dois conceitos (MATOS, 2001): um, proposto pela semiótica linguístico-musical de Luiz Tatit (1986), em que se considera o *equilíbrio* entre a celeridade ruidística e periódica da voz falante com perfis sonoros estabilizados pela música; outro, o de *performance*, base dos estudos sobre poesia vocal, de Paul Zumthor (2000), ao reivindicar em diferentes textos a centralidade da voz no ato poético, pois os atos de escrever ou ler poesia se tornam performáticos na medida em que seriam a presentificação de uma voz.

Sob esse duplo percurso – poesia musical; música poética – entenda-se que estruturas estéticas explícitas se evidenciam, em formas interdominantes, já desde o século XVIII, ou mesmo bem antes (OLIVEIRA, 2002)⁶. Nesse século a fuga, e vários outros gêneros, tendem a empregar temas e variações – sobretudo em forma de sonata – fornecendo determinados modelos musicais. Tais modelos, segundo Solange Ribeiro de Oliveira (op. cit.), equivaliam a formas literárias renascentistas como o soneto, a elegia e a épica, os quais foram substituídos por outras representações ao longo dos séculos XIX e XX.

³ *Ritmo*: sequências sonoras de duração diferentes; a bateria (instrumento musical), p. ex., só possui ritmo. *Harmonia*: dois ou mais sons expressos ao mesmo tempo. (MED, 1996)

⁴ Do gr. *mélōs* (canto) + poética (dado sistema poético).

⁵ *Melodia*: manifestação de um conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva; canto, p. ex., só possui melodia. (Idem). Todo estilo tem um ritmo (“batida”) diferente.

⁶ Já da antiguidade clássica se têm informações sobre algumas célebres metáforas, atribuídas por Plutarco a Simônides de Ceos: a “pintura é poesia muda”; “a poesia, pintura falante”; “a arquitetura, música congelada”.



A concepção da música como tipo de linguagem poética sempre encontrou defensores como, p. ex., Carlos Daghljan (1985), Lewis Rowell (1990), e José Miguel Wisnik (2004). Para algumas sociedades primitivas e civilizações passadas, a música era a linguagem de revelação divina: para Platão e antigos filósofos do Oriente, representava a linguagem das paixões e emoções, o que reflete na concepção renas-centista da música como linguagem e discurso dos afetos humanos. A música, além de seu significado próprio, expresso em suas formas, comunica determinados sentidos que, de alguma maneira (intencional ou não), reportam-se ao mundo extramusical dos conceitos, personalidades, ações, estados emocionais.

O *leitor* de uma obra musical pode representar vários papéis de recepção/ação, desde o de simples ao mais erudito ouvinte, até ao de várias espécies de intérprete: um instrumentista popular ou clássico, o cantor de um *lied*, o regente de uma banda, coral ou orquestra sinfônica. A *performance* desses papéis tem seu início em uma *leitura* ou interpretação, ação criadora do ouvinte/intérprete, ambos “executantes” da partitura-texto. Nesse sentido, chega-se ao que alguns musicólogos denominam como abordagem institucional da obra musical – expressão utilizada por George Dickie (citado por OLIVEIRA, op. cit.) – que nos estudos literários, sob proposta desta análise, tenderia a corresponder ao conceito de dialogismo, formulado por Mikhail Bakhtin.

210

No Brasil, o ainda incipiente estudo dessa área em que se considera a intersecção música e literatura, deve-se à simplificação geral de análises muito centradas em letras de canções e mesmo grande desconhecimento teórico-musical. Sob tal (des)orientação, a referencial percepção melopoética passa a ser uma ferramenta metodológica que precisa ser devidamente utilizada a partir de leituras pertinentes, e com apurado senso crítico, tanto da área de poética quanto à de música⁷. Assim, ao se pesquisar nos estudos literários algumas dessas ferramentas para análise musical, é imprescindível a escolha daquela que seja compatível com a concepção e conhecimento musical do pesquisador. Por ex., para os que entendem a cultura como elemento central para a construção musical, deve-se optar pela análise de linha cultural.

⁷ É importante considerar a adaptação – enquanto percepção melopoética –, do texto/palavras do poema a conceitos propriamente musicais como *Timbre*: voz (soprano, contralto etc.); *Duração*: longo, curto (tempo das notas musicais); *Altura*: agudo, médio, grave; *Intensidade*: forte, fraco. P. ex.: as palavras fada/asa, sob comparação melopoética às palavras túmulo/urubu, além de possuírem um componente sociocultural mais positivo (BOSI, 2003), tenderiam à representação de um som mais “curto, agudo, fraco” (ou forte, dependendo do contexto do poema/música ou intenção do poeta./compositor). N. dos a.



Quanto a escolhas teórico-referenciais prévias, o sentido dialógico bakhtiniano atende mais eficazmente aos que notam a composição musical, entenda-se, como potencial elemento de percepção da natureza humana. O sentido dialógico dessa percepção, como já avaliado, pode ser vivenciada por diferentes tipos de *leitor* enquanto ouvinte, executante de peças instrumentais, regente de sinfonia, cantor, letrista etc. Considere-se, ainda, em tal processo, a importância do momento sócio-histórico da recepção desenvolvida por esse *leitor*, como elemento inserido em um dado grupo e local social.

A pertinência de estudos referentes à música e poema, hoje em dia, além da complexidade de suas relações, revelam-se mesmo em fenômenos de expressão melódica relativamente simples e repetitiva tais como a dos textos de cordel, os chamados poemas-pílulas contemporâneos; também no repente, em letras de rap, de sambas-enredo. Todavia, como avalia Gilda de Mello e Souza (2003), num outro extremo de análise a suíte (composições instrumentais, do período barroco, com seqüência de movimentos de caráter diverso) e variações mais complexas se constituem integrantes básicos no processo modernista de construção rapsódica⁸ do *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Na música moderna tal “articulação” se renova, por exemplo, quando Claude Debussy se inspira em Baudelaire, Verlaine e Mallarmé ou Schönberg em Lord Byron; quando Strauss compõe poemas sinfônicos, neo-romanticamente, baseados em Cervantes e Nietzsche.

Considerem-se, ainda, poetas que compuseram suas próprias músicas, como Garcia Lorca, Alfred Jarry, o brasileiro Jean Itiberé (DAGHLIAN, 1985). No Brasil, Heitor Villa-Lobos e Guarnieri musicalizaram poemas de Mário de Andrade; Vinícius de Moraes sustenta boa parte de sua produção poética sobre um cancionário de forte apelo lírico-popular; recentemente, lembre-se dos assim chamados cantores-poetas como Cartola, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda e mesmo Gabriel, o pensador; lembre-se, ainda, dos performáticos multimídias Arnaldo Antunes, Chacal, entre outros.

Seguindo, sob o sentido binário estrutura x conteúdo se notam sinais de aproximação entre música e poema por meio da observação da teoria musical e de elementos textuais de literariedade. Tais sinais se apresentam, por exemplo, pela melodia impressa, pelas metaforizações e alegorias

⁸ A rapsódia é uma peça musical de forma livre que utiliza geralmente melodias, processos de composição improvisada e efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais ou regionais; do grego, recitação de poema. (HOUAISS, 2001, p. 2385)



compostas, pelo valor compositivo dado, pelo ritmo marcado na linguagem, enfim, pelo centramento na percepção crítica das correspon-dências interartísticas. Todavia, como elemento dificultador de tal aproximação o som musical, não sendo mera convenção simbólica, é das manifestações artísticas a mais incapaz da reprodução do belo presente na natureza – no sentido aristotélico da *mimesis* (como representar por meio de uma música, mimeticamente, as cores de um jardim de rosas?).

Perceba-se, nesse aspecto de reprodução, o perigo de transpor conceitualmente a música para a linguagem poética. Assim, a dificuldade se apresenta quando, por exemplo, ao se tratar de harmonia – entendida como dualidade da melodia – busca-se um possível correspondente frasal representado pelo verso do poema. O ponto-chave na questão dessa integração música-poema é a busca do equilíbrio entre as dadas combinações melodia / harmonia, ritmo / mensagem, tanto no plano geral melopoético, quanto nos específicos fônico e sintático-semântico. É perceber também, sobretudo neste momento pós-moderno, a necessidade de avaliar o alcance dessas equivalências enquanto expressão sócio-histórica de possível integração das várias manifestações artísticas contemporâneas.

Objetivo dialógico contemporâneo: entender o mundo no poema e sua musicalidade

212

O desenvolvimento da conscientização sócio-educacional se estrutura por determinadas atividades – referentes à leitura de poemas e audição de músicas – com o objetivo de reavaliar com os alunos, dialogicamente, sua posição de indivíduos sociais. Entenda-se, todavia, que nesse contexto neocultural, o indivíduo-aluno assim se apresenta: desorientado por conceitos estranhos a sua realidade; oprimido por avaliações que exigem o inutilizável; preso a teorias educacionais ultrapassadas por um mundo com novos valores; alheio a processos de articulação música e poema como ferramentas de percepção artística sob os estratos de ritmo e mensagem.

Portanto, com tal viés melopoético – o ritmo musical impresso no verso –, é importante considerar fundamentos teóricos (e práticos) sob a referencialidade da concepção dialógica e interacionista, apontada por Mikhail Bakhtin (1998), da(s) linguagem(ns) entendida(s) como instrumento eficaz/efetivo de comunicação. Sob tal consideração, por exemplo, pode-se avaliar melhor uma nova poética da canção, enquanto expressão das atividades de percepção musical e leitura realizadas pelos alunos, e mesmo professores, entendidas como possibilidade de interlocução com o mundo. Para tanto, ao nível sociocultural, é preciso promover a integração da realidade de salas de aula, de teatros, de auditórios à realidade do próprio bairro, cidade, país.



Tal integração interlocutiva se compõe de fases articuladas de um processo de conscientização de base dialógica – indivíduo-mundo – que envolvam atividades de “leituras” de músicas e poemas vários com o intuito de uma percepção / leitura de mundo mais crítica e produtivamente estabelecida. Ora, com o sentido de se integrarem expressões de música e poesia (sob o viés melopoético) às idéias de Bakhtin, melhor se estabelece a percepção desse novo contexto de leituras, mundo e, ainda, aponta-se para o fato de que, na vida concreta, trabalha-se sempre com enunciados completos. Percebe-se, ainda, que quanto mais complexa é uma sociedade (por questões de vária ordem), mais complexa será essa integração, avaliada em sua função dialógica de informatividade e correspondências interartísticas.

Ao buscar a articulação entre a expressão melopoética de uma música, integrada à expressão literária de um texto, tal sentido de dialogismo pode residir, por exemplo, na composição de um conjunto de atividades envolvendo músicas e textos-base aplicados. Tais músicas e textos visariam ao estabelecimento de novos paradigmas educacionais, e interartísticos, para a compreensão da sociedade pós-moderna, envolta por ritmos musicais aleo-experimentais integrados a questões folclóricas, conceitos e técnicas de informática, cibernética, semiologia, ética e a tão (mal) debatida questão da *leitura dialógica* que integraria tudo em uma rede única de conhecimentos.

213

Não obstante tal confusão conceitual instalada, entende-se que é possível, melopoeticamente, a recriação de um novo caminho de percepção interartística. Por ele, mesmo considerar que o valor da educação do indivíduo-aluno será medido por sua capacidade pessoal, integrada ao coletivo, em articular de maneira equilibrada os dados, hipóteses e inferências contidos em uma nova onda informacional – a educação do futuro. A título de exemplo de um dos vários instrumentos de percepção dessa onda, é importante notar – tanto musical quanto literariamente – a melodia impressa nas frases poéticas, como algo que tende à transição/superação dos limites paradigmáticos do conhecimento sócio-escolar ainda rotineiramente imposto.

Tal transição não ocorre automaticamente e, portanto, deve ser trabalhada como conjunto bem articulado de capacidades sócio-individuais e percepções interartísticas. Assim, a devida integração bakhtiniana artística – impressa subjetivamente nos estratos música x poema – possibilitará, sob a óptica de uma melopoética inovadora, processos efetivos de aquisição-entendimento dessa nova linguagem dialógica.



Uma proposta melopoética para aplicação em sala de aula

Nos vários níveis educacionais, músicas e poemas são trabalhados dentro de critérios rígidos tanto quanto obsoletos (p. ex., análise gramatical de versos, rimas das letras musicais). Desconsideram-se, normalmente, questões diacrônicas relacionadas ao ritmo, sonoridade, melopéia – elementos que ajudam a perceber os sentidos múltiplos da melodia e da mensagem poética. Sob tal prática didática, entenda-se, a música e o poema não revelam a diferenciação efetuada na totalidade cultural de sua época. Mais, negativamente, tornam-se produção artística separada de outras manifestações, como a pintura, a escultura e suas representações sócio-culturais. Nessa separação, o indivíduo perde a consciência ético-estética de si e do outro – o poeta, o cantor, o compositor, o arranjador, o instrumentista –, com sua percepção musical de poesia, de mundo, de vida.

A análise estrutural da obra musical, em seu componente melopoético, assemelha-se à literária no que ambas possuem de ritmo e mensagem, índices tão bem destacados por Octavio Paz, em *Arco e a lira* (1982). Assim, pode-se entender uma determinada apreciação do texto musical como tipo de recepção de processo narrativo, considerando seus aspectos relacionados à estética, informação e dialogia – relação comunicacional entre quem produz e quem recebe a mensagem literária e/ou musical. Entenda-se que essa estratégia, baseada nos conceitos de dialogismo de Bakhtin, possibilita harmonizar análises técnicas com dadas dimensões metafóricas presentes em qualquer obra de arte.

No sentido mesmo de metodologia melopoética de um curso para o ensino de 3º. grau ou para o ensino médio, uma relação intersemiótica musical-literária assim proposta consideraria, como elementos de sua estrutura, por exemplo:

- a avaliação da interface música x poema (por exemplo, músicas brasileiras, do século XX até a atualidade), sob a óptica dialógica bakhtiniana. Nessa linha, centrando-se em aspectos conceituais, de leitura e recepção (TATI, SANTAELLA);
- a audição de peças musicais populares e eruditas com orientações semióticas sobre seus estratos melódicos, rítmicos e harmônicos. Tal audição se daria por meio, entre outros, da apresentação comentada dessas peças, usando músicas ao vivo e gravadas em CD, além da declamação e análise de poemas (técnicas de respiração e entonação) (BOSI, ARRIGUCI Jr., GRIFFITHS, TINHORÃO);



- a análise da dimensão musical, como estrato de literariedade, de poemas oferecidos para leitura, além da análise (considerando a Teoria da Recepção e do Efeito Estético) de elementos ordinariamente comuns – música x poema – como ritmo e prosódia (ISER, JAUSS);
- a proposta de uma metodologia melopoético-dialógica: música (suporte de análise e conteúdo investigado) e poema (estrutura e aspectos conotativos). O objetivo, por meio dessa proposta, seria o de oferecer um ensino contemporâneo em que interagissem elementos como música e poema, aluno e leitura, sociedade e literatura.

Ainda, como elementos referenciais de suporte teórico para o desenvolvimento de tal metodologia aplicada, poderiam ser avaliados:

- o sentido do dialogismo de Mikhail Bakhtin – a pessoa em seu mundo; o aluno (e o professor) em sua escola;
- exemplos de músicas e poemas, do século XX até os dias atuais, com temas comuns em que pudessem ser verificadas questões como estrutura rítmica e estrutura poética;
- análise de aspectos musicais e da musicalidade nas palavras-versos dos poemas, por meio de uma comparação de teor de mensagem e melodia poético-musicais;
- a interação autor-leitor por meio da música e do poema entendidos como expressão de duplicidade unívoca: ritmo e mensagem.

Alguns dos itens que poderiam ser considerados para a composição de um curso como aqui se propõe:

- 1) sentidos do dialogismo de Bakhtin e sua relação com a música enquanto sistema semiótico;
- 2) literatura e música brasileira – do século XX até a contemporaneidade (textos e peças);
- 3) uma metodologia de ensino dialógico (pontos comuns entre música e elemento musical nas palavras do poema) – proposta de projeto a ser aplicado no ensino médio;
- 4) leituras programadas e pesquisa orientada (pelos professores do curso).

Enfim, duas breves constatações, ainda que não conclusivas:



1^a) É importante olhar o Brasil percebendo inscrita em sua cultura, também, uma atualíssima intersecção música e literatura – como dois novos pólos de mesma *matriz verbivocovisual*⁹ – e notar, de fato, tal força de atração interativa em parte considerável dessa dupla produção artística.

2^a) Considere-se que essa *matriz*, revalidando gaia análise de Wisnik, se deve menos a componentes externos (como fatores neomulticulturais), em que melodias servem de suporte a inquietações ditas cultas e letradas, do que a elementos internos (como reflexos da própria identidade nacional) de canções “a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, o que ela pode.” (2001, p. 190)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 3. ed. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.
- DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e música*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF, Musimed, 1996.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona, Espanha: Romanyà/Valls, 1990.
- SCHER, Steven Paul. Comparing literature and music: current trends and prospects in critical theory and methodology. In: KONSTANTINOVIC, Zoran; SCHER, S. Paul and WEISSTEIN, Ulrich (eds.). *Literature and the other arts. Proceedings of the IX congress of the international comparative literature association*. University of Innsbruck, 1981, pp. 215-221.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo, 34, 2003.
- TATI, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo, Atual, 1986.

⁹ Termo-conceito usado por de Décio Pignatari (1974).



WISNIK, José Miguel. “A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil”. MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Ao encontro da palavra cantada* – poesia, música e voz. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo, Educ, 2000.

