

## POEMAS E(NTRE) MÚSICAS: DIALÓGICAS MELODIAS CONTEMPORÂNEAS

Robson Coelho TINOCO\*

Marília de ALEXANDRIA\*\*

**Resumo:** Sob o sentido dialógico de uma dada linguagem poético-musical podem se estruturar atividades que melhor relacionem literatura e música (popular e clássica). Assim, no atual contexto social de globalização hiperfacetada e informações multissemióticas acredita-se que, na medida em indivíduo percebe a relação dessa dialogia artística, a percepção da musicalidade implícita nos versos de poemas possibilitará que ela seja apreendida, também, como elemento melopoético contemporâneo. Para tanto, e apoiados em conceitos de Mikhail Bakhtin, Octavio Paz, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit e Jusamara Souza, os fundamentos teóricos de tal processo valorizam, basicamente, uma concepção comparada, dialógica e interacionista dessas linguagens artísticas.

**Palavras-chave:** dialogia – poema – música – melopoética

**Abstract:** Under the dialogical notion of a given poetic-musical language can be structured activities that best relate literature and music (popular and classical). In that current context historical of globalization and multisemiotic informations it is believed that, in the measure in the person notices the due relation / integration of those levels, the contact with the implicit musicality in the verses of poems will make possible that she is apprehended better until as contemporary melopoetic element. With such concern, and leaning on in analyses of Mikhail Bakhtin, Octavio Paz, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit e Jusamara Souza, the theoretical foundations of the process consider, basically, a conception dialogical and interactionist of that of those artistics language).

**Keyword:** dialogy – poem – music – melopoethic

### Dialogia de versos em melodia: evolução de interfaces contemporâneas

Quanto a uma estética intersemiótica, na literatura e na música se revela, como expressão característica de organismo artístico ativo, a imagem de um todo indivisível impresso nos componentes de suas estruturas. Na música, como 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-harmônico(1) integrado a uma dada sensação estética. É importante entender, nesse sentido, que a música se estabelece sobre abstrações formais puras que exprimem emoções entre variados estados de espírito.

---

\* Professor Associado II da Universidade de Brasília. Doutor em Literatura Brasileira (UnB), Pós-doutor em Língua Portuguesa (PUC-SP). E-mail: [robson@unb.br](mailto:robson@unb.br)

\*\* Professora-pianista da Escola de Música de Brasília / Governo do Distrito Federal. Mestre em Performance musical (UFG). E-mail: [mariliadealexandria@hotmail.com](mailto:mariliadealexandria@hotmail.com)

Do seu lado a literatura, assentada sobre um dado mais concreto – a própria representação das palavras – tende com mais dificuldade estrutural a essa abstração, diga-se, pura. Tal questão se dá porque, 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 melopoética – do grego *méllos* (canto) + poética (dado sistema poético). Note-se, todavia, que: 1. em ambas as manifestações, a atuação do “leitor” (ouvinte ou executante) da obra musical é, em grande parte, estabelecida pelas convenções institucionais existentes; 2. a musicalidade da linguagem verbal se manifesta, sobretudo, por meio do estrato léxico; nas outras vezes, e em geral na poesia, tende a explorar o sistema fonético. (OLIVEIRA, 2002)

Tal sentido de globalidade integrada é nitidamente percebido em alguns gêneros musicais que, sob sua estrutura de progressão melódica(2), 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 *et alli*, 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), reivindica 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.

Do ponto de vista dialógico, essencial para tal percepção interartística, nesse atual contexto de leituras, mundo e, ainda, gêneros do discurso musical e poético, note-se o fato de que na vida concreta, sempre se trabalha com enunciados completos (BAKHTIN, 2003). Assim, quanto mais complexa é uma sociedade, mais complexos serão esses gêneros, avaliados em sua função dialógica de informatividade e correspondências interartísticas. Nesse sentido de contemporaneidade e ampliação de manifestações artísticas, mesmo um

barulho qualquer pode “se transformar produtivamente” em arte, tanto, que o poeta-músico (se) pergunta se

Barulho é música? Quem pode me dizer se barulho é. Música? E se as falas das pessoas falando forem. Canções? (...) Música. Abaixa o volume! – berram as orelhas velhas. (...) E se os carros nas ruas forem tão bons compositores quanto o vento nos bambus? E os sabiás? Música. (...) O que dentes fazem com as batatas chips dentro da cabeça. Tic tac tic tac. O coração. Bom bom bom bom. Uma música que não é brasileira, nem americana, nem africana, nem de nenhuma parte do planeta porque é. Do planeta todo. Fechando os olhos fica mais fácil da gente escutar. Ela.(ANTUNES, 2005, p. 65)

A análise estrutural da obra musical, em seu componente melopoético, assemelha-se à literária no que ambas possuem de ritmo e mensagem (TATIT, 2007). Sob tal foco, pode-se entender uma determinada apreciação do texto musical como tipo de narrativa, considerando seus aspectos de estética, informação e dialogismo – relação comunicacional entre quem produz e quem recebe a mensagem literária e /ou musical. Ainda quanto a essa interação semiótica, a literatura e música exigem ambas uma ação integrativa, representada em um ato lexicográfico: a partitura não se concretiza sem a execução e a audição interpretativa, nem o texto literário sem a leitura. (BARTHES, 2004)

Do ponto de vista histórico, a ligação entre essas duas manifestações humanas que trabalham poesia e música, vem desde uma clássica tradição da crítica greco-romana até os dias atuais. Ainda, já entre os séculos VI e V antes de Cristo, segundo Plutarco, em seu tratado Sobre a fama dos atenienses (GINZBURG, 2007); destaca-se, também, entre os anos 19 e 18 a. C., com o poeta Horácio, ao iniciar sua *Ars poetica* com as históricas palavras *Ut pictura poeisis* (a poesia é como pintura) (BRANDÃO, 1992). Nessa via diacrônica, tem-se em conta de que os teóricos indianos, nos primórdios da literatura sânscrita, refletem sobre a questão dos universais então postulados, acreditando numa origem comum para a música e para a linguagem verbal, segundo se depreende de estudos sobre as relações entre o védico, a língua

tonal, e as propriedades das escalas musicais. Todavia, e ainda que de início temporal extremamente longínquo, só no século XVIII as relações entre as artes, e de maneira especial entre literatura e música, tornam-se um campo reconhecido de estudos, com inúmeras investigações. (OLIVEIRA, 2002)

Sob esse duplo percurso histórico – poesia musical; música poética – entenda-se que estruturas estéticas explícitas se evidenciam, em formas interdominantes, já desde o século XVIII, ou mesmo bem antes<sup>(3)</sup>. 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 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. (OLIVEIRA, 2002)

A concepção da música como tipo de linguagem poética sempre encontrou defensores como, p. ex., Carlos Daglian (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 renascentista 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 – que nos estudos literários, sob proposta desta análise, tenderia a corresponder ao conceito de dialogismo, formulado por Bakhtin.

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 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 música(4). 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.

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, 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 rapsódica do *Macunaíma* (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; a palavra vem do grego = recitação de poema), de Mário de Andrade (MELO E SOUZA. 2003). 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 compostas, pelo valor compositivo dado, pelo ritmo marcado na linguagem, enfim, pelo centramento na percepção crítica das correspondências 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.

**Dialogia contemporânea: entender o mundo no poema com sua musicalidade**

Com esse viés melopoético – o ritmo musical impresso no verso –, é importante considerar fundamentos teóricos e práticos sob a referencialidade da concepção dialógica e interacionista (BAKHTIN, 2003) da linguagem entendida como instrumento eficaz / efetivo de comunicação. Sob tal consideração se pode avaliar melhor uma nova poética da canção, enquanto expressão das atividades de percepção musical e leitura realizadas – por exemplo, por alunos de ensino fundamental e médio, 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 ideias 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 aleatoriamente experimentais integrados a questões folclóricas, conceitos e técnicas de informática, cibernética, semiologia, ética e a ainda mal debatida questão da leitura dialógica que integraria tudo em uma rede única de conhecimentos. É também 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 (e superação) 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.

Ainda, como elementos referenciais de suporte teórico para o desenvolvimento de tal metodologia aplicada, poderiam se avaliar: o sentido do dialogismo de Mikhail Bakhtin – a pessoa em seu mundo; o aluno (e o professor) em sua escola (TINOCO, 2010); 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 (BOSI, 2003; MORICONI, 2002; ARRIGUCCI Jr., 2000); 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 (TRAVASSOS, 2000); a interação autor-leitor por meio da música e do poema entendidos como expressão de duplicidade unívoca: ritmo e mensagem.

Enfim, duas breves constatações, ainda que não conclusivas: 1<sup>a.</sup>) 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 (PIGNATARI, 1974) – e notar, de fato, tal força de atração interativa em parte considerável dessa dupla produção artística. 2<sup>a.</sup>) Considere-se que essa matriz, revalidando 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.” (WISNIK, in MATOS *et alli*, op. cit., p. 190)

Portanto, a partir de tal entendimento em plenitude avaliativa é possível, também melopoeticamente, a recriação de um caminho original de percepção interartística – a percepção, até, da confluência poético-produtiva do novo sentido de *caos* imbricado no conceito de *cosmos*. Por esse caminho, considerar que o valor da educação do indivíduo 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 – educação do (presente para o) futuro.

#### Notas:

1. *Ritmo*: seqüências sonoras de duração diferentes; a bateria (instrumento musical), p. ex., só possui ritmo. *Harmonia*: dois ou mais sons expressos ao mesmo tempo. (Burrhomil Med, 1996)
2. *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.
3. Já da antigüidade 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”.
4. 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. Por exemplo: as palavras fada/asa, sob comparação melopoética às palavras túmulu/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).

#### Referências

- ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- ARRIGUCI Jr., David. *O cacto e suas ruínas: a poesia entre outras*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. 2. ed. São Paulo: Martins Fones, 2004.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira (introd. e org.). *Aristóteles. Horácio. Longino. A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- GINSBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- 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.