

**CANÇÃO & POESIA: UM POUCO DE AMOR NUMA CADÊNCIA**

Francisco Antonio ROMANELLI<sup>1</sup>

**Resumo:** A linguagem poética vista como possibilidade de expressão artística nas letras de canções. A simetria artística entre poesia e letra de música e os pontos de contato entre os gêneros textuais poema e letra de canção. A poética de algumas letras de canções.

**Palavras-chave:** Canção. Poesia. Letra de música.

*Ponha um pouco de amor numa cadência  
E vai ver que ninguém no mundo vence  
A beleza que tem um samba, não*

**(Baden Powel & Vinícius de Moraes)<sup>2</sup>**

*Já não quero dicionários  
consultados em vão.  
Quero só a palavra  
que nunca estará neles  
nem se pode inventar.*

*Que resumiria o mundo  
e o substituiria.*

**(Carlos Drummond de Andrade)<sup>3</sup>**

*A arte não consiste só em criar obras de arte.  
Arte não se resume só a altares raros de  
criadores genialíssimos. A arte é mais larga,  
humana e generosa do que a idolatria dos gênios  
incondicionais.  
Ela é, principalmente, comum.*

**(Mário de Andrade)<sup>4</sup>**

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras - Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). E-mail: faromanelli@gmail.com

<sup>2</sup> Versos da canção *Samba da Bênção*.

<sup>3</sup> Do poema *A palavra* (DRUMMOND, 2003, p. 1207).

<sup>4</sup> Apud Vasco Mariz (MARIZ, 1997, p. 26).

## Introdução

Para se falar da voz poética que há nas canções, nada mais natural do que apontar o elo entre poesia e letra de música. Letra de música não é poema: são dois gêneros distintos, mas há relevante conteúdo poético nas letras de muitas canções. Isso é consenso entre os estudiosos, mas, parte-se do pressuposto que, por si só, a definição do que é poesia não é pacífica. No dizer de Massaud Moisés, o tema é "assunto dos mais controvertidos" que "tem estado presente desde o início da atividade literária" (MOISÉS, 2004, p. 358).

Alfredo Bosi, citando Gaston Bachelard, acredita que "é necessária a união de uma atividade sonhadora e de uma atividade ideativa para produzir uma obra poética" (BACHELARD, apud BOSI, 2003, p. 44). Esse entrelaçamento participativo das duas atividades que compõem o texto poético, abre duas portas: uma porta dos sonhos e devaneios e outra porta da memória, da tradição letrada. Bachelard se adianta: "o devaneio, porta que se abre para o mundo dos sonhos, é a inspiração poética, representada pela *Anima*, alma feminina do inconsciente junguiano, e a materialização da obra, projeto e formatação, frutos da tradição e da memória, é manifestação do *Animus*" (BACHELARD, 1996, p. 63).

Em relação à canção, a porta que se abre aos tesouros da memória nem sempre se calça em tradição letrada de profundidade equivalente à do mundo do devaneio. Ao contrário, às vezes, a tradição letrada do cancionista é, até, de pequena significância no produto de seu trabalho. Na canção popular, que se nutre de metáforas históricas, cultura, sabedoria e religiosidade ancestrais, o material produzido pertence acima de tudo ao reino do inconsciente, muito mais do que à tradição das letras. Claro que nenhuma obra de arte pode dispensar as riquezas de ambos os fluxos criadores: inconsciente e letramento, mas há entre esses dois pólos um gradiente de possibilidades de combinações infinitas e, sempre, o artista criador assimilará ambos, provavelmente, mais um do que o outro. Não há obra artística puramente retirada dos sonhos, já que, no mínimo, para manifestar-se no meio cultural, precisa expressar-se por um gênero textual formal, filho do letramento. A seu turno, uma obra

puramente fruto da tradição letrada não manifesta arte: equivaleria a um dicionário, cheio de sabedoria cristalizada, que só pode receber o sopro da vida pelo olhar do devaneio.

### **Poesia e canção: sonhos e devaneios no mundo da forma**

As duas portas de Bachelard são como as duas faces de Jano, o deus romano dos começos, com duas faces: uma mirando o futuro, outra vendo o passado. A porta dos sonhos é simbolizada pelo futuro, pelos sonhos, pela arte, pelo novo mundo que a arte desvela; a porta do passado é simbolizada pela tradição, pela cultura, pela história, pelo aprendizado. São duas faces de um mesmo deus, mas observam realidades diferentes: o passado sólido e o futuro incerto e não criado - cultura e arte. Cultura e arte se enlaçam, mas trilham caminhos bem diferentes. Como se vê da metáfora do deus Jano, a cultura traz do passado a sua substância, enquanto a arte busca uma manifestação inédita na incerteza indefinível do futuro. A cultura olha para trás, a arte, para frente. Enquanto a "finalidade social da cultura é reconfortar, tranquilizar, permitir que o indivíduo encontre seu lugar", e que, por isso, "traz estabilidade para a comunidade e o indivíduo", integrando "o social a si mesmo e cada um ao coletivo", a arte "é uma obra de risco, envolve o jogo que desestabiliza, desintegra tanto quem a faz quanto quem a recebe. Ela não cuida do outro" (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 412). Ao contrário da cultura, que dá conforto e estabilidade ao indivíduo no tempo e no espaço, "a arte incomoda". Não se pode desleixar o fato de que, a despeito de a arte ser uma "pequena parte" da cultura, esta "aponta para o mundo como ele é, com hábitos, costumes, valores que nos aproximam dos outros indivíduos do grupo", enquanto aquela "aponta para possibilidades do mundo, tira-nos dos hábitos, rompe os costumes, propõe outros valores" (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 413).

Afinal,

A cultura quer descobrir uma verdade oculta. Uma vez descoberta, ela se perpetua: está presa à tradição, à repetição. [...] A arte, por sua vez, é uma invenção de algo que não existia antes, não está presa à tradição e não pode se repetir.

Por isso, a cultura é sempre narrativa, conta histórias, resolve problemas, seja o estabelecimento de hábitos, costumes ou dos mitos de origem. A arte

não narra, apresenta um fragmento que coloca problemas em vez de resolvê-los (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 413).

A obra de arte fala do que lá não está, do que não é. É uma forma de negação. É a leitura das entrelinhas ocultas e desconhecidas que lhe vão oferecer a gama de valores a lhe ser atribuída. O sentido de linguagem de negação, de simbologia, que brotam nos meandros dessa forma de vácuo resultante do mundo negado, adentra um caminho movediço, incerto, desconhecido e sem demarcação perceptível.

Quando se fala em negação, fala-se em desconstrução da realidade previamente edificada e estabelecida como regra geral do conhecimento. O *olhar* do artista, ao expressar o mundo novo, criado através da arte, desmonta o mundo antigo e, ao fazer isso, nega-o e cria, no espaço vago, um novo mundo: “a criação humana é sempre uma produção nova e singular dentro de um contexto dado”. Pela arte, o indivíduo tem “a capacidade de construir imagens mentais de coisas que não existem. Esse tipo de imaginação é provocadora: incentiva-nos a ver o que não está lá” (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 419).

Fernando Pessoa diz:

Dizem que finjo ou minto  
Tudo que escrevo. Não,  
Eu simplesmente sinto com a imaginação.  
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,  
O eu me falha ou finda,  
É como que um terraço  
Sobre outra coisa ainda  
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio  
Do que não está ao pé,  
Livre do meu enleio,  
Sério do que não é.  
Sentir? Sinta quem lê! (PESSOA, 1976, p. 165)<sup>5</sup>.

Aranha e Martins lembram a definição do filósofo francês contemporâneo, Georges Gusdorf, que retoma o conceito de Heidegger e Sartre de que o “homem não é o que é, mas o

---

<sup>5</sup> Do poema *Isto*, da obra *Cancioneiro*.

que não é” (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 51). E justificam esse entendimento na distinção entre o ser humano e os outros animais: capacidade de elaborar e exprimir uma linguagem simbólica, calcada na experiência do passado, na leitura do tempo, que se lança ao futuro, “capaz de efetuar transformações inesperadas”, sabendo que a experiência pretérita pode ser transfigurada, transposta e superada. O refletir sobre a experiência antiga, a tradição, abre possibilidades de novas experiências, que irão reforçar o próprio edifício cultural, definidor das características da espécie humana. “A cultura é, portanto, um processo que caracteriza o ser humano como ser de mutação, de projeto, que se faz à medida que transcende, que ultrapassa a própria experiência” (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 52). Diante do ato da reflexão há o pasmo; diante do pasmo, a transcendência ao (des)problematizá-lo. Após a transcendência, novo reflexo, fonte de novo pasmo. Afinal, a manifestação artística é, como diz Chico Buarque em *Vida*<sup>6</sup>, *cortinas e palcos azuis* "de infinitas cortinas / com palcos atrás".

A impossibilidade de desvelar todos os palcos que se escondem atrás de infinitas cortinas, confrontada com o desejo impulsivo e reativo de fazê-lo, é o motor que lança o ser humano na eterna busca do desconhecido, que nunca será definitivamente desvendado. O humano, um ser que reflete, que vê o passado, que reconhece o passar do tempo, satisfaz o impulso de transcendência ao atirar-se no processo evolutivo da consciência e, com isso, destaca-se dos demais seres vivos<sup>7</sup>. Nesse processo, cria o que percebe como real. Esse espaço do real é uma construção coletiva adotada de maneira singular pelos indivíduos que dele participam, cada um reescrevendo-o com suas próprias peculiaridades: veja-se a pluralidade inconciliável de entenderes e saberes particulares, nem sempre coincidentes com o mundo estabelecido coletivamente. Ao desconstruir a realidade e se deparar com a falta, o indivíduo perde a sustentação que o aconchega. Ele encara o vazio primordial, o nada, as trevas, que eram no início e que ainda continuam sendo, em seu mais íntimo recanto inconsciente. Perder

---

<sup>6</sup> Do álbum *Vida*, de 1980, selo Phillips.

<sup>7</sup> "Nós vos pedimos com insistência: / Nunca digam - Isso é natural! / [ ... ] / A fim de que nada passe por ser imutável. / [ ... ] / Sob o familiar, descubram o insólito. / Sob o cotidiano, desvelem o inexplicável. / Que tudo que seja dito ser habitual, / Cause inquietação. / Na regra é preciso descobrir o abuso. / E sempre que o abuso for encontrado, / É preciso encontrar o remédio" (BRECHT, Bertolt. "A exceção e a regra". Em: PEIXOTO, Fernando. *Brecht, vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968. p. 123-125. Citado por ARANHA & MARTINS, 2012, p. 121).

a estabilidade da sustentação na realidade constituída é imergir na loucura, na escuridão absoluta. Se o objeto "real" é diluído e reduzido à inexistência instaura-se a dúvida: ali, agora, não está. Mas, já esteve? estará? se foi? será? A realidade pode ter consistência quando se sabe que o que é agora já não o será logo adiante? O vazio dá oportunidade à criação da nova realidade, já que a sanidade psicológica é improvável no real desfeito.

Essa negação, esse nada, esse vazio é o que provoca o “estranhamento diante das coisas que nos pareciam familiares” (CHAUI, 2003, p. 93). Isso acontece quando o indivíduo encara a vacuidade do real, em razão da ruptura com a “atitude dogmática ou natural”. O olhar do “poeta exprime um dos problemas que mais fascinam a Filosofia: como a ilusão é possível? Como podemos ver o que não é? Mas, conseqüentemente, como a verdade é possível? Como podemos ver o que é, tal como é?” (CHAUI, 2003, p. 93). Ante a ausência declarada pela arte, há a necessidade de preencher o vazio, criando-se o novo mundo que é proposto pela realização artística ou pela necessidade de entender o mundo apresentado pela obra de arte. É nesse lampejo que o artista se expressa ou o observador se pasma: o assomo do êxtase provocado pela arte. Marilene Chauí esclarece que “Merleau-Ponty dizia que a arte é *advento* – um vir a ser do que nunca antes existiu –, como promessa infinita de *acontecimentos* – as obras dos artistas” (CHAUI, 2003, p. 270).

Mas,

se as palavras tivessem sempre um sentido óbvio e único, não haveria literatura, não haveria mal-entendido e controvérsia. Se as palavras tivessem sempre o mesmo sentido e se indicassem diretamente as coisas nomeadas, como seria possível a mentira? (CHAUI, 2003, p. 94).

E, pode-se questionar, se a mentira não fosse possível, como se fazer representação simbólica? O ato de simbolizar se concretiza na construção de uma imagem plausível, mas que, pela incerteza do verdadeiro sentido, é mentirosa (mas não falsa). Ocupa o lugar da manifestação que poderia ser a verdadeira. A imagem verdadeira é desconhecida, é impossível de se encontrar; nem se pode ter certeza que ela exista. Situa-se no utópico

mundo das ideias, do arquétipo, de Platão<sup>8</sup>. Se a significação verdadeira não é possível de se achar, como pode existir a compensação dessa incerteza? Pela arte. “A palavra tem esse poder misterioso de transformar o que não existe em realidade (o poeta finge) e de dar a aparência de irrealidade ao que realmente existe (o poeta finge a dor que realmente sente)” (CHAUI, 2003, p. 94)<sup>9</sup>. Ou, como desvela Carlos Drummond de Andrade, o poeta desintegra-se n"o absoluto do não ser".<sup>10</sup>

É trazendo à tona esse vazio, essas trevas, dos mais recônditos e profundos antros da alma coletiva inconsciente<sup>11</sup> e os fazendo se mostrar no mundo do perceptível, da pretensa realidade, que a obra de arte se realiza. Aranha e Martins esclarecem que Sartre, falando sobre a imaginação - fonte primeira da arte - diz que “a imaginação nos liberta do real, mas também nos separa dele. Distingue-se do conhecimento, que libera, mas não separa, e da loucura, que separa mas não liberta” (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 419).

Confrontar-se com a arte e viver o êxtase da descoberta do novo mundo que por ela se lhe é descortinado é, como disse Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, “ter o

---

<sup>8</sup> A idéia de um mundo perfeito das ideias, o arquétipo manipulado pelo demiurgo para a criação de todas as coisas, contrapondo-se ao mundo sensível, foi exposta nos diálogos *Timeu* e *Parmênides*. (PLATÃO, 2011). Marilena Chauí esclarece que "a ontologia platônica introduz uma divisão no mundo, afirmando a existência de dois mundos inteiramente diferentes e separados: o **mundo sensível** da mudança, da aparência, do devir dos contrários, e o **mundo inteligível** da identidade, da permanência, da verdade, conhecido pelo intelecto puro, sem qualquer interferência dos sentidos e das opiniões. O primeiro é o mundo das coisas. O segundo, o mundo das ideias ou da essência verdadeira" (CHAUI, 2002, p. 269/270).

<sup>9</sup> Invocando o poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa.

<sup>10</sup> Verso do poema *Desligamento do poeta*.

<sup>11</sup> O inconsciente coletivo é um conceito divulgado pelo psicanalista suíço, Karl Gustav Jung, que, em termos gerais, assim o descreve: "[O arquétipo] Trata-se de uma imagem histórica que propagou universalmente e irrompe de novo na existência através de uma função psíquica natural. [...] o inconsciente contém não só componentes de ordem pessoal, mas também impessoal, coletiva, sob a forma de categorias herdadas ou arquétipos" (JUNG, 1997, p. 56/57); "Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo (JUNG, 2002, p. 15).

pasmo essencial”, é nascer naquele momento “para a eterna novidade do mundo”<sup>12</sup> que a expressão artística lhe oferece.

Como a linguagem do inconsciente coletivo é simbólica, trará consigo uma infinidade de falas, ainda que se concretize em formas definitivamente reais, como um texto, uma gravura, um som, uma dança, uma representação, por mais singela que aparente ser. Um simples verso poderá carregar uma infinidade de códigos e símbolos que serão eterna e universalmente decodificados, das mais variadas maneiras, segundo o letramento e a formação cultural, psicológica, geográfica e histórica do decodificador.

Quanto mais profundos e universais forem os significados recodificados/decodificados, mais valiosa é a obra artística. Consequentemente, mais poética, no sentido genérico de *poiésis* adotado por Aristóteles<sup>13</sup>, ainda que se lhe possam atribuir características de singeleza. Afinal, a “arte instaura um universo de significações que jamais é esgotado e que ultrapassa em muito a intenção do autor” (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 431). Esse *universo de significações* foi tratado por Walter Benjamin em 1935, no ensaio *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*<sup>14</sup>, quando apresenta o conceito de *aura*. No que pese a origem do termo *aura* na devoção religiosa, “o culto do belo, ao substituir o culto dos deuses, conservou o caráter aurático da obra de arte. Ou seja, ao passar do campo religioso ao estético, a obra de arte conservou a aura” (CHAUI, 2003, p. 279). A aura benjaminiana, segundo Marilena Chauí, “é a absoluta singularidade de um ser - natural ou artístico - sua condição de exemplar único que se oferece num aqui e agora 'irrepetível', sua qualidade de eternidade e fugacidade simultâneas, seu pertencimento necessário ao contexto em que se encontra e sua participação numa tradição que lhe dá sentido”. No caso específico da obra de arte, a aura é “sua *autenticidade*, isto é, o vínculo interno entre sua

---

<sup>12</sup> Poema: *O guardador de rebanhos II*, escrito pelo heterônimo Alberto Caeiro (PESSOA, 1976, p. 204).

<sup>13</sup> “Para Aristóteles, a arte 'imita' a natureza. Arte, para ele, no entanto, englobava todos os ofícios manuais, indo da agricultura ao que hoje chamamos de belas-artes. Por isso, a arte, enquanto *poiésis*, ou seja, 'construção', 'criação a partir do nada', 'passagem do não ser ao ser', imita a natureza no ato de criar, e não a aparência das coisas (ARANHA & MARTINS, 2012, p. 440).

<sup>14</sup> Traduzida por José Lino Grünnewald. A tradução de Grünnewald é a segunda versão do texto, que Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicada em 1955.

unidade e sua durabilidade". Para que a obra de arte esteja imbuída de sua aura, apresenta as seguintes "qualidades: é uma, única, irrepitível, duradoura e efêmera, nova e participante de uma tradição, capaz de tornar distante o que está perto e estranho o que parecia familiar porque transfigura a realidade" (CHAUI, 2003, p. 278).

Benjamin, no mesmo ensaio, aponta para o *atual* declínio da aura artística. Note-se que o escreveu em 1935 e o reescreveu em 1936<sup>15</sup>, ou seja, quando aqui no Brasil a canção popular, filosófica e malandra, estava no auge, representada por artistas geniais como, por exemplo, Noel Rosa. Atribui esse declínio à replicação mecânica e tecnológica das obras artísticas para atender a uma demanda de massificação e popularização da arte, resultante da proximidade e facilidade de utilização, em geral, de meios multimodais de vulgarização da expressão artística, como cinema, publicações, fotografias, gravações etc.<sup>16</sup>.

A singeleza característica da canção popular não obsta o seu valor polissêmico intrínseco. Analisada como ritmo, melodia ou letra, não esgota seu valor estético quando composta por autores semiletrados, oriundos de meios sociais economicamente pobres, que, até por isso, muitas vezes buscam sentido na singeleza dos versos ou da melodia.

Quando o grande cancionista Cartola diz "queixo-me às rosas / mas que bobagem / as rosas não falam"<sup>17</sup>, através da singeleza aparentemente banal de versos representativos de um queixume espontâneo a uma flor ordinária (no bom sentido do termo), abre um leque de possibilidades universais de leituras das *ausências* composicionais. Não é à-toa que Paulinho da Viola, na expressão máxima de sua veia poética, canta sua pretensão de mergulhar em

---

<sup>15</sup> Ambas as versões integrais estão disponíveis na rede mundial de computadores, nos endereços: <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reproduzibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>>, primeira versão, inédita no Brasil, de 1935, e <[http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin\\_reproduzibilidade\\_tecnica.pdf](http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reproduzibilidade_tecnica.pdf)>, segunda versão.

<sup>16</sup> "Em *A Obra de Arte na Era da sua Reproduzibilidade Técnica*, Benjamin reflectiu essencialmente sobre o advento das tecnologias de reprodução, que produziam obras de arte universalmente acessíveis ao público, de um modo como nunca antes havia sido possível. / Considerou que a proliferação de reproduções artísticas aniquilava a singularidade das obras de arte, a sua 'aura', a sua originalidade, a sua autenticidade. / A reprodução retirava a 'aura', afastava o objecto do domínio da tradição e, segundo Benjamin, provocava a 'liquidação do valor de tradição na herança cultural". A replicação técnica da obra de arte (e, aqui, faz referência direta à fotografia), "que torna absurda a noção de 'obra autêntica', substituiu as raízes rituais da arte tradicional autêntica, com uma base na política" (GOMES, 2006, p. 25).

<sup>17</sup> Da canção *As rosas não falam*, gravado em 1976, pelo compositor, no álbum Cartola II, selo Marcus Pereira.

"uma pausa de mil compassos" para compor "um samba sobre o infinito"<sup>18</sup>: abrir-se totalmente ao vazio do silêncio absoluto para preenchê-lo e transbordá-lo ao encontrar o som da *Totalidade*, o samba do infinito.

Esse é o momento mágico em que se instaura a criação artística: quando se encontra a palavra perdida, a palavra proferida pela divindade suprema para a criação do mundo, o nome do criador, que se perdeu. Se a palavra for encontrada e verbalizada, transformará o indivíduo em criador. Carlos Drummond de Andrade revela o segredo:

Certa palavra dorme na sombra  
de um livro raro.  
Como desencantá-la?  
É a senha da vida  
a senha do mundo.  
Vou procurá-la (ANDRADE, 2003, p. 854).

A palavra encantada, que está perdida ou oculta – e, por isso, inativa, dormindo – em “algum lugar”, o “livro raro”, é a “senha” para a vida, para o mundo, ou seja, é aquela que vai criar a vida e vai criar o mundo e todas as coisas que nele se encontram. Essa é a *palavra* do artista: não apenas textual, mas fundamentalmente simbólica; vai levar vida e consistência ao mundo por ele descoberto e criado. Depende da alma do criador. A arte, em estado puro, está simbolicamente próxima do ser natural, ao bom selvagem, de Rousseau<sup>19</sup>, que é *invocado*, atraído, chamado, na tradição composicional da canção popular; no universo que jorra do inconsciente coletivo para o consciente individual.

Giles Deleuze e Felix Guatari, citando Lawrence, apresentam o processo artístico/cultural através da bela e poética metáfora do guarda-chuva:

---

<sup>18</sup> Da canção *Para ver as meninas*, gravada, pelo compositor, no álbum Paulinho da Viola, em 1971, pelo selo Odeon.

<sup>19</sup> "Para estes pensadores e filósofos políticos [Locke e Hobbes] o estado de natureza era um período de selvageria fundamentalmente insatisfatório, onde os aspectos negativos dificultavam demasiadamente - quando não inviabilizavam - a vida em coletividade. Devia, portanto, constituir apenas o degrau inicial para um estágio mais avançado, isto é civilizado, da humanidade. Rousseau, ao contrário, atribui àquele estado características positivas a ponto de ser chamado o filósofo do *bom selvagem*, em alusão às qualidades superiores que, a seu ver, exibiam os indivíduos que viviam no estado de natureza" (LEOPOLDI, 2002, p. 159).

Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda (DELEUZE; GUATARI, 1992, p. 261).

Adiante, mostram o processo de aculturação posterior ao da criação poética, de construção do edifício civilizatório artístico, em um ciclo infinito de criação e fixação cultural servindo de motor à nova criação e ao reinício do ciclo:

Então, segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais se podia ver. Significa dizer que o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os “clichês” da opinião. O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, prestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão" (DELEUZE; GUATARI, 1992, p. 262).

Assim, uma definição sobre o que é poesia é sempre meramente representativa, incompleta e falha; nunca vai esgotar a extensão do sentido do valor poético, nem se aproximar de suas mais profundas camadas ou distantes e incertas fronteiras. Por abrir portas a um novo e singular universo, que pede pela sua criação e se entrega ao gênio criador, a profundidade do sentir poético varia no tempo, no espaço e, principalmente, no resgate dos tesouros inconscientes de cada um. Atribui-se a Jesus de Nazareth o dito segundo o qual cabe ao homem estar atento quanto ao lugar onde guarda seu tesouro, pois onde estiver o tesouro, ali estará o seu coração<sup>20</sup>. O tesouro de cada indivíduo é único e singular, assim como o é seu coração poético. Por isso, na profundidade do mundo da canção, definir em um texto de letra

---

<sup>20</sup> Evangelho de Cristo, segundo Mateus, Capítulo VI, versículo 21.

musical onde se encontra o veio poético de cada um, é uma tarefa árdua, provavelmente irresolúvel, mas o que não se pode negar é que letras de canções têm poesia em sua fala.

Muitas vezes a compreensão do sentido poético de qualquer texto, letra de música, poema ou prosa, está intrinsecamente agregada à interpretação particular do leitor. O intérprete da expressão artística pode ser um especialista ricamente letrado, (como os críticos de arte em geral e os pesquisadores o são), ou um indivíduo semi-alfabetizado (como muitos homens do campo e zonas rurais), ou social e economicamente segregados (como os pobres dos morros cariocas), ou habitante de algumas regiões típicas e distantes do planeta. Para cada um, a obra artística se desvela em linguagens diferenciadas, decodificadas pelo mundo interno do leitor segundo seus códigos de vida.

Ou seja, cada um tem o seu grau peculiar de encanto, tem o seu *pasmo* individual. A palavra é sentida e interpretada pelos mecanismos de filtragem da sensibilidade e erudição, consciente e inconsciente de quem a lê; pelo *tesouro* da alma de cada um. Afinal, a própria interpretação/decodificação do significado da arte pode ser um novo expressar artístico. Ao recriar o *paraíso perdido* que se encontra na arte, segundo seu vislumbre íntimo, o intérprete o reproduz de acordo com sua própria riqueza interior, e pode fazê-lo poeticamente.

A persistência temporal e universal da obra e sua vinculação permanente ao simbólico ditarão o reconhecimento do grau poético aceito pelos intérpretes. Ninguém desconhece a recepção agressiva que os quadros dos pintores impressionistas franceses e do expressionista holandês Van Gogh tiveram pela crítica jornalista, acadêmica e artística da época em que foram expostos (GOMBRICH, 1972, p. 406, 410/411, 440/441 etc.)<sup>21</sup>. O sentido artístico desses tesouros da arte universal só foi resgatado pelo transcurso do tempo e consequente

---

<sup>21</sup> As ideias impressionistas eram "no início consideradas heresias extravagantes" [...] "Um seminário humorístico escreveu em 1876: 'A rue Le Peletier é uma rua de desastre. Acaba de ser inaugurada uma exposição na galeria Durand-Ruel que supostamente contém pinturas. Entrei e meus olhos horrorizados depararam com algo terrível. Cinco ou seis lunáticos, entre eles uma mulher, reuniram-se para exibir suas obras. Vi pessoas sacudindo-se de rir diante dessas pinturas, mas meu coração sangrou ao vê-las. Esses pretensos artistas intitulam-se revolucionários 'impressionistas'. Tomam um pedaço de tela, cor e pincel, besuntam meia dúzia de manchas sobre ela ao acaso, e assinam o nome nessa coisa. É uma manifestação delirante da mesma espécie que leva os internos de Bedlam a apanharem pedras do caminho e imaginarem que são diamantes'" (GOMBRICH, 1972, p. 406, 410/411, 440/441).

readequação do universo íntimo de cada intérprete e pela ideologia que aflorou do pensamento coletivo daí advindo.

Além desse, outro exemplo, local, que merece destaque, é o da recepção que teve o livro *Algumas poesias*, de 1930, de Carlos Drummond de Andrade, e, principalmente, o poema *No meio do caminho*. Críticas ferrenhas e ferozes, detratadoras, se contrapuseram a opiniões comedidas e a elogios fartos. A fortuna crítica sobre o poema foi coligida pelo próprio poeta e autor, que a lançou na publicação *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*, em 1967. Como Arnaldo Saraiva esclarece e demonstra na apresentação do livro, a primeira obra publicada de Drummond, por si, gerou polêmicas e negações agressivas. A grande massa de críticas, positivas, neutras e negativas, centrou-se em *No meio do caminho* (SARAIVA, 1967, p. 8/9)<sup>22</sup>.

O tempo comprovou o que muitos diziam e sabiam: Drummond, através dessa pedra, abria um novo veio para o pensamento poético: na complexidade do aparente trivial cotidiano tinha arte. Drummond tirou arte dessa pedra e desse caminho obstruído: *tu és pedra e sobre esta pedra edificarei um novo temp(l)o da poesia*. As pedras sempre estão não apenas no meio do caminho, mas nos ângulos e bases principais das construções. São angulares à criação. Simbolizam os fundamentos da nova edificação. No reino das palavras, desse aparente *nada* estético, fez-se o espanto. Assim como o universo e a realidade foram criados de caos e vazios<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> O poema *No meio do caminho* foi originalmente publicado na Revista de Antropofagia, em 1928, e, dois anos depois, compôs o primeiro livro de Carlos Drummond, *Algumas poesias*, de 1930. "Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) costumava dizer que, se cometesse um crime, bastava sumir e reaparecer 10 anos depois, que o crime haveria prescrito. Mas que, em relação ao poema 'No Meio do Caminho', escrito em 1924, podiam se passar 50 anos e ele nunca deixaria de ser julgado" (Estadão/Cultura, 24/11/2010, disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,ims-lanca-nova-edicao-de-fortuna-critica-de-drummond,644556,0.htm>>).

<sup>23</sup> O Velho Testamento da Bíblia Cristã, no primeiro livro, *Gênesis*, no Capítulo I, versículo 2, diz que "A terra, porém, era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo" (CIVITA, 1976, p. 9); Platão, no diálogo *Timeu*, põe na boca deste as seguintes palavras: "Deste modo [o demiurgo], pegando em tudo quanto havia de visível, que não estava em repouso, mas se movia irregular e desordenadamente, da desordem tudo conduziu a uma ordem por achar que esta é sem dúvida melhor do que aquela" (PLATÃO, 2011, p. 97/98). Ovídio, no *Canto I*, das *Metamorfoses*, explana: "Antes do mar, da terra e do céu que cobre tudo, um só era o aspecto da natureza em todo o orbe, a que chamaram [...] Cáus, massa grosseira e informe. Nada havia senão peso inerte e, amontoadas no mesmo lugar, sementes discordes das cousas não bem reunidas" (OVÍDIO, 1950, p. 11).

### O sentimento do mundo manifesto no mundo

Para que se tenha alcance do conteúdo poético de um determinado texto, seja ele prosa, poema ou letra de música, há que se considerar que “na poesia não importa a forma ‘bela’, mas a forma ‘significativa’; [...] é isto que nos oferta a poesia: moderada iluminação do ser e poetização imaginativa do ser no âmbito da linguagem plasmadora” (Johannes Pfeiffer, 1954, p. 96, 125, apud MOISÉS, 2004, p. 359). E, ademais, a poesia, “por meio de meras palavras, se nos comunica um conhecimento de índole muito especial: o conhecimento de um conteúdo psíquico *tal como um conteúdo é na vida real*” (Bousoño, 1970 I, p. 19-20 apud MOISÉS, 2004, 359).

Afinal, o “verdadeiro artista intui a forma organizadora dos objetos ou eventos sobre os quais focaliza sua atenção. Ele vê, ou ouve, o que está por trás da aparência exterior do mundo”; o artista “não copia o que é; antes cria o que poderia ser” (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 418).

Para ter existência, a poesia precisa da linguagem, que é a expressão no mundo da realidade. Daí a necessidade da forma e do gênero textual. O poético é pensamento puro, em essência, mas, sem forma, não se materializa no mundo do conhecimento. Por isso que o pensamento “não existe fora do mundo e fora das palavras (MERLEAU-PONTY, 1994<sup>24</sup>, p. 249, apud ZIMMERMANN; TORRIANI-PASIN, 2011, p. 739). Maria Aranha e Maria Martins concluem que “a função poética necessariamente está presente em todas as obras de arte” (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 61).

A arte atrai *o sentimento do mundo*; provoca o despertar para uma realidade que, preexistente ou não, só naquele instante é construída. Os físicos teóricos da mecânica quântica, explorando sua veia filosófica, já há muito demonstram, em teoria, que os seres criam e recriam a realidade do mundo o tempo todo, no ato de observar; os filósofos discutem a natureza da realidade do universo; os psicologistas, a natureza da realidade interna do homem; os neurocientistas, a realidade conforme a percepção cerebral. O que impede que essa

---

<sup>24</sup> Refere-se à primeira edição. A segunda edição, pela Ed. Martins Fontes, é de 1999.

possível recriação da realidade, a cada instante, cause o pasmo primordial em cada um, permanentemente, a cada nova criação da realidade, é um mecanismo de defesa psicológica, um código da inteligência inconsciente conhecido como “psicoadaptação” ou “resiliência”<sup>25</sup>. Esse código trabalha, entre outras coisas, evitando que haja o reconhecimento intermitente da sequência de flashes de reconstrução mental da realidade percebida. Isto é, para que o indivíduo não enlouqueça ante o bombardeio de novos reconhecimentos instantâneos e constantes, confrontados com sua incapacidade de reconhecê-los no presente e negá-los no passado, o que o paralisaria na descoberta permanente de milhares de informações por segundo<sup>26</sup>, sua consciência apresenta-lhe um mundo definitivo, constante, contínuo, concreto e interativo. Como um filme cinematográfico, onde fotos estáticas, mostradas na sequência e na velocidade adequadas, criam a ilusão do movimento.

Esse código é transgredido em situações excepcionais, como no êxtase místico, no uso de drogas, em paixões românticas arrebatadoras (como no amor à primeira vista), em algumas doenças mentais, em situações de extremo estresse, em situações chocantes e inusitadas, em estado de transe por possessão, em estado de transe hipnótico etc.<sup>27</sup> É, no dizer de Aldous Huxley, "os antípodas da consciência cotidiana - o mundo da Experiência Visionária":

A mente humana é composta do que poderemos chamar de um Velho Mundo de seu consciente e, para além de um mar divisório, de uma série de Novos Mundos [...] de seu subconsciente coletivo [...]; e além, muito além, do outro lado de vasto oceano, finalmente os antípodas da consciência cotidiana - o mundo da Experiência Visionária (HUXLEY, 2002, p. 36).

---

<sup>25</sup> "Entre os códigos mais notáveis da inteligência está o da psicoadaptação, que reflete a capacidade de suportar dor, ascender obstáculos, administrar conflitos, contornar entraves, se adaptar as mudanças psicossociais. O fenômeno da psicoadaptação gera o código da resiliência" (CURY, 2008, p.117). Observe-se que resiliência é um conceito da mecânica tradicional que informa "a capacidade de um material de suportar tensões, pressões, intempéries, adversidades. É a capacidade de se esticar, assumir formas e contornos, para manter sua integridade, preservar sua anatomia, manter sua essência" (Idem, idem).

<sup>26</sup> Os estudiosos calculam que o indivíduo receba cerca de 400 milhões de estímulos por segundo, enquanto processam, a nível consciente, apenas 2 mil (ARNTZ, CHASSE & VICENTE, 2007, p. 46)

<sup>27</sup> Aldous Huxley diz que "em todos os lugares e em todos os tempos, homens e mulheres procuraram, e encontraram devidamente, os meios de tirar férias da realidade de suas existências geralmente enfadonhas e com frequência extremamente desagradáveis. Férias fora do tempo, fora do espaço, na eternidade do sono ou do êxtase, no céu ou no limbo da fantasia quimérica. "Qualquer lugar, qualquer lugar fora do mundo." (HUXLEY, 1983, p. 10).

No caso específico da arte, por dialogar diretamente com o mundo transcendente, inconsciente, transgredir esse código natural da inteligência quando se manifesta e apresenta a nova realidade que, então, naquele instante, pela assimilação do teor artístico, está sendo instaurada. A arte é extática: é um dos antípodas da consciência cotidiana citados por Huxley. A voz dos poetas “costuma exprimir o que chamamos de ‘sentimento do mundo’, isto é, o sentimento da velhice e da juventude peregrina do mundo, da grandeza e da pequenez dos humanos ou dos mortais” (ARANHA; MARTINS, 2013, p. 30)<sup>28</sup>. Um lampejo fugaz, nem sempre repassado à consciência, do existir, do estar no mundo, de pertencer ao universo. São as coisas que estão no mundo, aguardando que cada um as apreenda e as aprenda (“as coisas estão no mundo / só que eu preciso aprender”)<sup>29</sup>, ou os movimentos do mundo, invocados por Paulinho da Viola<sup>30</sup>.

Afinal,

Nos horizontes do mundo  
Não haverá movimento  
Se o botão do sentimento  
Não abrir no coração

O sentimento do mundo, é o sentimento da imensidão. O movimento do mundo é instaurado, paradoxalmente, quando o observador *pára* o pensamento: o pensamento pára e vê a vida, o mundo, em movimento. Quando isso acontece, o observador se apossa da percepção do *Todo*, e consegue encontrar o universal. Jostein Gaarder, poeticamente, apresenta a experiência visionária de descortinar-se como um instante único e total: "*No globo ocular colidem a visão e a percepção, a criação e a reflexão. As esferas oculares de Jano são uma porta giratória mágica em que o espírito criador encontra a si mesmo no criado. O olho que olha para o Universo é o olho do próprio Universo*" (GAARDER, 2000, p. 138).

---

<sup>28</sup> *Sentimento do mundo* é também o título de uma das obras e de um dos poemas de Carlos Drummond de Andrade (DRUMMOND, 2003, p. 67).

<sup>29</sup> Versos da canção *Coisas do mundo, minha nega*, de Paulinho da Viola.

<sup>30</sup> Em *Coisas do Mundo, minha nega* e em *Nos horizontes do Mundo*, Gravadas, respectivamente, nos álbuns *A Bienal do Samba*, de 1968 (com interpretação de Jair Rodrigues) e *Comportamento geral*, de 1978 (interpretada pelo próprio compositor).

O sentimento do mundo, como o invocam Aranha e Martins, é exemplificado no poema *Parolagem da vida*, de Carlos Drummond de Andrade,

Como a vida muda.  
Como a vida é muda.  
Como a vida é nula.  
Como a vida é nada.  
Como a vida é tudo.  
Tudo que se perde  
mesmo sem ter ganho.  
Como a vida é senha  
de uma vida nova  
que envelhece antes  
de romper o novo (ANDRADE, 2003, p. 727/727).

A palavra, ao se expressar através da melodia, na forma de letra de música, tem uma aliada poderosa que em muito potencializa e amplia o seu poder quando se converte em um dos pólos da canção. A canção é, então, o fogareiro que incendeia e acende em sua plenitude a palavra. Afinal, “palavra quando acesa / não queima em vão”<sup>31</sup>: é canção, é palavra acesa pela soma de dois misteriosos elementos, melodia e versos, detentores, cada um, do próprio potencial de provocar catarse, de causar espanto, de atrair o pasmo primordial. Juntos, não se somam, mas se multiplicam.

Neste ponto, é interessante trazer à luz, como curiosidade, uma indagação sobre o sentido da mística e misteriosa introdução ao Evangelho canônico de São João, um dos livros do Novo Testamento, base da filosofia cristã: “No início era o Verbo [...]/ Tudo foi feito por ele [...]/ Nele havia a vida, e a vida era a luz dos homens”<sup>32</sup>. Provavelmente não há quem, dentre os que trabalham com a palavra, seja fazendo literatura, pesquisa ou análise, que em algum momento, tenha deixado de utilizar desse metafórico lugar comum para invocar o poder da palavra: *no início era o verbo*.

Centenas de obras, seguramente, foram escritas a respeito do poder do verbo, sejam obras científicas ou tratados dogmáticos, mas há um sentido a ser observado com cautela,

---

<sup>31</sup> Versos da canção *Palavra acesa*, composição de José Chagas e Fernando Filisola. Gravada em 1978, no álbum *Até a Amazônia?!*, pelo grupo *Quinteto Violado*.

<sup>32</sup> Capítulo 1, versículos 1, 3 e 4.

entre o conceito de *palavra*, em sentido lato, e *verbo*, em sentido estrito. Palavras são “Unidade da língua que, na fala ou na escrita, tem significação própria e existência isolada. [...] Na escrita, é a sequência de letras entre dois espaços em branco”<sup>33</sup>; verbo é “Classe de palavra que expressa ação, estado ou mudança de estado [...]. Expressão do pensamento por meio de palavras escritas ou faladas”<sup>34</sup>. Portanto, *verbo* é a palavra que indica ação; é a palavra em ação, a palavra viva, a palavra acesa.

A palavra é o tijolo que constrói o edifício verbal ou textual linguístico de qualquer povo do planeta. No entanto, o que faz esse tijolo se agregar é a ação, consubstanciada gramatical e efetivamente no verbo. Confundir, assim, palavra com verbo, no sentido da invocação religiosa, é adicionar valor à *palavra* e restringir valor ao *verbo*. O verbo é uma palavra qualificada, é a palavra que cria e, por isso, o verbo se faz e cria o mundo, dá vida à palavra, acende-a para que produza efeitos no mundo da existência ou do inconsciente. É a luz da vida e do mundo novo que nascem através da arte. Não sem razão Jesus, que é símbolo de manifestação do verbo, diz "Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andarás em trevas, mas terá a luz da vida" (João, 8, 12).

### **Letras de canções: a poética musicada**

Os compositores, de um modo geral, e os letristas de música popular divergem sobre aceitar ou não a titulação de *poetas* da música. Aparentemente, em um sentido amplo, nada de estranho há em considerar o compositor popular como poeta, já que ele manipula poeticamente a linguagem para conseguir um efeito artístico. O próprio melodista traz, nas linhas melódicas da canção, teor de poeticidade muitas vezes significativo e de grande valor estético. Por isso, poderia ser um poeta, cujo discurso artístico se dá musicalmente,

---

<sup>33</sup> Dicionário Caldas Aulete on line, verbete *Palavra*.

<sup>34</sup> Idem, verbete *Verbo*.

acompanhado e acompanhando uma melodia. Não é à-toa que hoje em dia existe estudo próprio que associa a melodia à poética: a melopoética<sup>35</sup>.

Chico Buarque, letrista, cancionista e literato, separa os fazeres literários dos musicais. Para ele, embora haja um amadurecimento, tanto em um como em outro caso, que causam interferências mútuas, faz letras de música e não poemas (NAVES; COELHO; BACAL, 2006, p. 183). Em entrevista concedida ao Pasquim, em 1975, Chico expõe a opinião que, sabidamente, sempre defendeu: não identifica suas letras com poemas no que pese o atordoante efeito poético que se extrai da maioria de suas letras. “Não acho que [a letra] seja poema”, esclarece. “Pra mim, a letra e a música são juntas. Vão juntas” (SOUZA, 1976, p. 17). Como diz Chico, letra e melodia se agregam em uma única obra, ainda que possam ser invocadas separadamente pelo intérprete. No entanto, nesse caso, a melodia isolada sempre atrairá o fantasma da letra e a letra, desligada, a cadência sonora da melodia. Dá para se perceber, portanto, que o teor poético das letras de música depende do grau de “nomeação” do objeto apresentado em que elas se constituírem, independentemente de estarem agregadas a uma melodia. A linguagem poética independe do ritmo próprio do verso, mas tanto a canção, como o poema, em sua maioria (até porque existem poemas em prosa), são umbilicalmente ligados a um ritmo; o ritmo de que são dependentes “constitui a sucessão de unidades melódico-emotivo-semânticas, expressas em palavras, movendo-se na linha do tempo, numa continuidade que gera a expectativa na sensibilidade e na inteligência” (MOISÉS, 2004, p. 395).

---

<sup>35</sup> Solange Ribeiro de Oliveira, citando BROWN, Calvin S. em "The Relations between Music and Literature as a Field of Study" diz que "seria considerado integrante da Literatura Comparada 'qualquer estudo literário envolvendo pelo menos dois sistemas expressivos diferentes' [apud BROWN, Calvin S.]. [...] O estudo dessas relações passa a constituir uma disciplina, que Steven Paul Scher [Cf SCHER, Steven Paul. Preface, *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge University Press, 1992, xiv-xv], outro pesquisador da área, denomina Meolopoética do grego *melos* (= canto) + *poética*" (OLIVEIRA, 2001, p. 294).

Charles Perrone reconhece que “uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada. Mas é, em primeiro lugar, um texto integrado a uma composição musical” (PERRONE, 1988, p. 14).

Acrescenta que

A discussão sobre a posição que os poetas da música popular ocupam no panorama da criação artística do século XX está em aberto. Uma análise da obra completa dos compositores mais notáveis iria, certamente, revelar algumas insuficiências do ponto de vista literário, mas muitas letras de canção poderiam figurar, sem nenhum favor, ao lado dos melhores textos poéticos contemporâneos [...] Considerar a natureza peculiar do lirismo musical não exclui, todavia, uma comparação frutífera com a prática literária. Pelo contrário, relacionar letras da canção popular com a poesia moderna é útil sob muitos aspectos (PERRONE, 1988, p. 15).

O modernismo, movimento artístico que, no Brasil, tem marco identificador no início da década de 1920, com a *Semana da Arte Moderna* de 1922, em São Paulo, contribui para dificultar ainda mais a distinção entre poema e letra de música. Isso porque “os modernistas tendem a uma atitude mais conciliatória com a tradição [...] Uma das características básicas de todo o modernismo brasileiro é a tendência a recuperar a cultura popular” (CAVALCANTI, 2007, p. 91). Os modernistas “passam a valorizar o popular e também a incorporá-lo em sua proposta estética” e “coloca em pauta todo um repertório popular anteriormente desqualificado, nesse momento posto como matéria artística” (CAVALCANTI, 2007, p. 92).

Essa *autenticidade* brasileira, justificadora de uma nova visão estética, encontrava séria resistência das elites intelectuais, mas passou a ser paulatinamente percebida e absorvida no meio artístico, assim como entre os próprios intelectuais. Hermano Vianna cita o caso de Gilberto Freyre que, depois de colocar-se em posição de simpatizante a certa restrição cultural na apreciação de manifestações populares, “se transformará num dos mais intransigentes defensores no que identifica como a autenticidade brasileira” (VIANNA, 2012, p. 80).

Noel Rosa, cognominado *poeta da Vila e filósofo do samba*, um dos responsáveis pelo samba moderno e pela utilização da alma poética nas letras de canções, reconhece a transformação pós modernista da canção. Em entrevista<sup>36</sup>, citada por André Diniz, esclarece:

*O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística... A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academismo a que os intelectuais do Brasil viveram muitos anos ingloriamente escravizados (...) Esses poetas tiveram, também, que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público, mas foram, também, por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba, como expressão de arte, e resultou na humanização de poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academicismo (DINIZ, 2010, p. 108).*

Essa interação entre letra de música e poesia modernista fica bastante visível na canção *Mais um samba popular*<sup>37</sup>, composta por Noel e Vadico:

Fiz um poema pra te dar  
Cheio de rimas que acabei de musicar  
Se por capricho  
Não quiseres aceitar  
Tenho que jogar no lixo  
Mais um samba popular  
Se acaso não gostares  
Eu me mato de paixão  
Apesar de teus pesares  
Meu samba merece aprovação  
Eu bem sei que tu condenas  
O estilo popular  
Sendo as notas sete apenas  
Mais eu não posso inventar

O *poema musicado* de Noel busca aceitação na interlocução com a amada ou com a elite intelectual, que, olhando de forma arredia a música popular, aprova o poema tradicional. Desabafa: “meu samba merece aprovação”, já que contém em si todo o universo da música,

---

<sup>36</sup> Entrevista ao jornal *O Debate*, de Belo Horizonte, em 1935.

<sup>37</sup> Reconhecida e gravada tardiamente, muitos anos após a morte de Noel, em 1954, por Ana Cristina e conjunto de Luiz Bittencourt, pelo selo Sinter.

representado por todas as notas musicais. Todo o universo da música atrai a poesia necessária à valorização da canção popular. Se as letras à disposição do poeta são muitas, as notas à disposição do cancionista são sete *apenas*, mais não se podendo inventar. Se houver desagrado por parte do interlocutor, a culpa não é do eu lírico, embevecido de poesia, mas da insuficiência da estrutura da música; ele fez tudo que se pode fazer com as notas musicais que existem. Mas o universo composicional é tão vasto quanto o literário, todos o sabem, e o diálogo entre essas expressões da arte é comum e enriquecedor. Noel, na letra dessa canção, faz um exame crítico de seu próprio envolvimento com a poesia. Equiparou a canção ao poema: se assim não puder ser reconhecida, perde o valor. A canção popular, rejeitada pela elite letrada, vai para o lixo do descaso. A exemplo da “pausa de mil compassos” de Paulinho da Viola, Noel evoca a universalidade das notas musicais: é o seu samba sobre o infinito.

Paulinho compõe (e canta), em *Pressentimento*, de 1971, a proximidade entre poema e canção, que, a exemplo de Noel, parece não ter a aprovação da amada, musa:

Nosso amor não dura nada  
Mas há que dar um poema  
Que transformarei num samba  
Quando a gente se deixar  
Quando a gente se deixar

Nosso amor foi condenado  
A breve amor nada mais  
Eu tive um pressentimento  
No nosso último beijo  
Por isso faço um poema  
Antes dele se acabar  
E ponho uma melodia  
Transformo em samba vulgar  
Minha dor e meu lamento  
Papel que solto no ar  
Ai amor que sofrimento  
Ver meu sonho se acabar

O amor malogrado *há que dar um poema*, mas esse poema, com o fim do amor, colocando-se uma melodia, vai ser transformar em samba, um *samba vulgar*. E esse samba é a transformação da dor e do lamento que vêm do sofrimento consequente ao fim de um sonho.

Poema e samba, na dor sublimada, são as expressões do poeta compositor para desabafar catarticamente a perda do sonho que se desfaz. Um não é maior que o outro.

Gravado no álbum *Diplomacia - Antologia de um sambista*<sup>38</sup> está *Depois eu volto*, de Batatinha e J. Luna, em que o sambista eu-lírico tem discurso diferente. Aqui, faz uma pausa no sofrimento, sabendo que a ele retornará assim que passar a hora do samba:

É carnaval  
É hora de sambar  
Peço licença ao sofrimento  
Depois eu volto pro meu lugar  
Dona tristeza, dê passagem à alegria  
Nem que seja por um dia  
Pois respeito sua posição  
Mas hoje eu reclamo com toda razão

A nostalgia da irresolução do sonho nas letras de canções é evidente nos discursos carnavalescos. No carnaval, esquece-se a tristeza para dar lugar à alegria, nem que seja por um único dia. Essa hora sagrada, é a hora de sambar, não há lugar para a tristeza: acabado o carnaval, volta-se para o seu lugar, para o lugar do mundo do sofrimento. Essa angústia não resolvida, esse sofrimento que só pode cessar temporariamente, pela força e energia do carnaval, é recorrente na música de Batatinha. Em uma outra de suas composições, parceria com Paulo César Pinheiro, gravada no mesmo álbum, Batatinha canta uma das preciosas pérolas poéticas das letras da música popular no Brasil:

Quebrei do peito a corrente  
Que me prendia à tristeza  
Dei nela um nó de serpente  
Ela ficou sem defesa  
Mas não fiquei mais contente  
Nem ela menos acesa  
Tristeza que prende a gente  
Dói tanto quanto a que é presa

---

<sup>38</sup> Interpretações de Batatinha e vários outros artistas. Álbum de 1998, lançado pelo selo EMI-Music 494858 2.

E em *Direito de sambar*, composição sua, Batatinha desabafa "É proibido sonhar / então me deixe o direito de sambar" e, em *Diplomacia*, composição em parceria com J. Luna, "Meu desespero ninguém vê / sou diplomado em matéria de sofrer" (ambas gravadas no mesmo álbum).

Chico Buarque é, também, mestre da expressão poética na letra de suas canções, apesar de negar qualquer identificação com poesia. Dá-se como exemplo *As vitrines*<sup>39</sup>, uma de suas canções que mais chama atenção, pelo literalmente derramado lirismo:

Eu te vejo sumir por aí  
Te avisei que a cidade era um vão  
- Dá tua mão  
- Olha pra mim  
- Não faz assim  
- Não vai lá não

Os letreiros a te colorir  
Embaraçam a minha visão  
Eu te vi suspirar de aflição  
E sair da sessão, frouxa de rir

Já te vejo brincando, gostando de ser  
Tua sombra a se multiplicar  
Nos teus olhos também posso ver  
As vitrines te vendo passar

Na galeria, cada clarão  
É como um dia depois de outro dia  
Abrindo um salão  
Passas em exposição  
Passas sem ver teu vigia  
Catando a poesia  
Que entornas no chão

O olhar apaixonado que acompanha a *amada*, dispensado com um poético platonismo, a vê transitando pela cidade, aparentemente em um centro de compras, aonde vai inicialmente ao cinema e, depois *desfila* pelas galerias, olhando as vitrines que oferecem-se à fruição visual da armadilha que o *status quo* arma para o incauto consumidor. Aqui, confundem-se eu

---

<sup>39</sup> Gravada no álbum *Almanaque*, de 1982. Selo Ariola 201.640.

lírigo e objeto: quem olha quem? Quem desfila para quem? A anônima passeante de tão especial que é, para si mesma e para os olhos do amante, ilumina a cena, transforma-se na estrela, na atriz principal, que transborda beleza e singularidade. É o centro de si e do universo; a vida gira em torno dela, o mundo, aquele novo mundo que esse registro visual nela encontra, nela se centra. E a unicidade dela é ainda mais realçada pelas próprias vitrines, que ganham vida para vê-la desfilar em seus próprios olhos.

Os olhos do amante encontram nos olhos da amada a vida das vitrines que a vêm passar, e os clarões que tornam únicos cada flash de miradas e o eternizam na sucessão de instantes-dias, que se criam nos clarões instantâneos: “[...]Cada clarão / é como um dia depois de outro dia”. Cada um, um novo amanhecer. E, naqueles instantes únicos, singulares, supervalorizados pela luz que incendeia a paisagem, pela paisagem que se instaura na mente do poeta amante, faz com que ela, a amada, seja o centro inatingível de toda a exposição e, vivendo-se e fruindo-se a si própria, exuberando seu *self*, com inteireza, é uma fonte transbordante de poesia. De tanta que tem, a entorna por onde passa. Ressalte-se o sentido de *entornar*. Ela não entrega a poesia, não a esbanja, não a produz: ela é a poesia transbordante. Quem esbanja, perde o que tem, pode repassar mais do que a sobra, pode esbanjar demais e até endividar-se. Quem entrega, repassa alguma coisa, sua ou de outrem, da qual detém a guarda, ficando sem ou com menos. Quem produz, constrói, precisa de matéria prima e gasta energia para transformá-la: a produção pressupõe uma mudança de status e de lugar.

Ela nada disso faz: ela *entorna* poesia pelo chão. Não é um ato consciente, não é um ato de se desfalcar, mas é o transbordo natural daquilo de que é plena e que de tanto ser, excede, entorna, sem que ela assim o faça ou o deseje, ou perca ou transfira o que quer que seja. Ela não vê o observador, o amante, o poeta, que apaixonadamente cata a poesia entornada ao rés do humano, para o comum dos mortais, pelo chão, para transfigurá-la em obra de arte.

O momento é absolutamente iluminado; é todo criado na concepção original e singular do eu lírico, que abre os olhos para ver, não só literalmente, mas, principalmente, com a alma de poeta. As cenas, assimiladas pelos olhos, iluminam a alma de artista e renascem como uma

obra criadora: o novo mundo, o paraíso perdido, a palavra primordial da criação. Ainda que, para o observador ordinário, cenas de uma bela mulher passeando pelo *shopping center* aparentem certa banalidade, aqui são fontes expressivas e inesgotáveis de poesia aos olhos do poeta.

A despeito dessa visão escancaradamente lírica, há outra leitura plausível: a do processo criativo que vê não apenas a mulher, musa inspiradora, mas a inspiração em si mesma. A alma, a *anima*, a representação profunda da musa criadora no profundo do ser. Desde o início da letra, o autor clama pelo espírito inspirador das musas, a exemplo dos clássicos gregos: "não, não faça assim" (*não me deixe*), "olha pra mim" (*me preencha*), "me dá sua mão" (*me inspire*). Na cidade, a inspiração pode se perder: afinal, a cidade era *um vão*. Um vão, um abismo, uma fresta, uma brecha, uma fenda por onde, ao passar, a inspiração pode se perder, assim como o poeta pode desgarrar-se dela, separar-se: "eu avisei". O universo da propaganda consumista, sob a forma de confusos letrados coloridos, embaça sua visão artística: "os letrados a me confundir", mas ele retoma o foco e extrai daquele caos de vaidades e desejos de consumo, daquela balbúrdia orgiaca de luz dos letrados, símbolo máximo da (des)ordem capitalista, a poesia que sempre esteve e está não nos espectros oferecidos, mas nos olhos e na alma do poeta. E a inspiração que se revela é um orgásmico entorno poético para ser fruído e catado ao rés do chão, pelo observador ordinário, que a incorpora.

Nesse recorte encontram-se alguns dos versos mais poéticos de todo o universo das letras da música popular brasileira. A profundidade da reflexão (pensante, sem trocadilhos) provoca o pasmo primordial do ouvinte. Busca-o no profundo do inconsciente e de lá resgata um mundo de lirismo, que, de tanto e tão arrebatador, transborda a poesia pelo chão. E os analisadores, humildes testemunhas do encanto desse momento, sentem a vacuidade do pasmo primordial, sedentos da poesia que Chico Buarque entorna abundantemente no universo da canção.

Para quem não se atribui a função de poeta, Chico transcende a análise crítica que o pretenda ver enquadrado nos limites de qualquer uma das duas expressões artísticas: poesia ou canção.

### Conclusão

Letra de música, é evidente, é um gênero textual diverso do poema, embora ambos se inspirem poeticamente. Só buscando, encontrando e trazendo ao mundo dos mortais a inspiração poética simbolicamente concedida pelas Musas é que a obra de arte se concretiza, se instaura e se manifesta. As musas se confundem com a *anima*, o aspecto feminino, fonte de arte, da psique humana (BARCELOS, 2004).

Assim, o artista que produz canções, letras ou melodias é músico, compositor ou cancionista. O produto da arte pode conter linguagem poética, mas não é poema. Quando o poeta escreve letras de canções, ele não faz poema, ainda que o produto escrito, se lido, sem melodia, dê um belo poema. Se lido, é poema; se cantado, é letra de música. A recíproca é verdadeira: se um poema for musicado, enquanto cantado, é letra musical. A experiência dos artistas da área é farta de exemplos: Orestes Barbosa escreveu belos poemas e, por outro lado, várias letras musicais que ficaram, pelo grau de sua poeticidade, inscritas na eternidade da poesia; Manuel Bandeira, cujos poemas têm natural musicalidade, os escreveu como poemas. No entanto, também escreveu letras de música e, nessas ocasiões, sua poética estava a serviço da canção e não se expressava sob a forma de poemas. Vários de seus poemas foram musicados e passaram a ter dupla função poética: de poemas, enquanto despidos de melodias, e de letras de música, enquanto parte de canções<sup>40</sup>. O mesmo aconteceu com Torquato Neto e muitos outros.

---

<sup>40</sup> "[...] o próprio Bandeira acredita nessa preferência dos músicos por seus poemas de fundo popular E além destes poemas, Manuel Bandeira criou letras para músicas escritas por Villa-Lobos chamadas *Canções de Cordialidade*, criadas para receber visitantes ilustres" (CAVALCANTI, 2009, p. 36).

Quem não se pasma ante: “A lua, furando nosso zinco / salpicava de estrelas nosso chão / tu pisavas nos astros, distraída”, de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas<sup>41</sup>? ou de “tire o seu sorriso do caminho / que eu quero passar com a minha dor”, de Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Guilherme de Brito<sup>42</sup>? Ou, ainda, dos versos de Batatinha e Paulo César Pinheiro “tristeza que prende a gente / dói tanto quanto a que é presa”? Os exemplos são infindáveis, sendo o de maior evidência o de Vinícius de Moraes, poeta e letrista que circulou livremente pelos meandros dos dois gêneros, transformando um em outro, sem, contudo, embarçar suas linhas divisórias<sup>43</sup>.

Utilizando a poesia de Chico, pode-se dizer que, de certo modo, os *poetas* da canção popular estão catando a poesia que todo o mundo, toda a vida, entorna em todos os lugares, desde os grandes arroubos nos encontros apaixonados com a grandeza natural exuberante, até o mais humilde e sofrido da existência cotidiana pobre do compositor, a *alma do mundo*. Quem tem olhos, que veja: a canção popular é um espaço infinito de poesia que, da realidade, entorna e se espalha pelo chão da composição musical, recolhida e reinterpretada pela alma do artista e absorvida no pasmo primordial do receptor-leitor- ouvinte.

### **Song & poetry: a little love in cadence**

**Abstract:** *The poetic language seen as a possibility of artistic expression in the songs' lyrics. The artistic symmetry between poetry and lyrics and the points of contact between textual genres, poem and song lyrics. The poetry that comes in some lyrics.*

**Keywords:** *Song. Poetry. Lyrics.*

---

<sup>41</sup> Canção *Chão de Estrelas*, gravada originalmente por Sílvio Caldas, em 1937, pelo selo Odeon.

<sup>42</sup> Canção *A flor e o espinho*, gravada originalmente por Raul Moreno, em 1957, pelo selo Todamérica.

<sup>43</sup> O *Soneto de separação* é um exemplo clássico disso: escrito originalmente como soneto, foi musicado por Antônio Carlos Jobim, passando, portanto, a ter essa dupla função artística.

**Referências:**

- AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. Coleção Margens do texto. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Scipione, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**: Volume único. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2003.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando**: Introdução à Filosofia. 4.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Moderna, 2012.
- ARNTZ, William; CHASSE, Betsy; VICENTE, Mark. **Quem somos nós?** Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Trad.: DANESI, Antônio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARCELLOS, Gustavo. **Jung, junguianos e arte**: uma breve apreciação. In: Pro-Posições, Vol. 15, n.º 1 (43), jan/abr. 2004, p. 27/38. UNICAMP. Disponível em <<http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/textos/43-dossie-barcellosg.pdf>>. Acesso: nov. 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os Pensadores**, Vol. XLVIII. Trad.: GRÜNNEWALD, José Lino. São Paulo: Abril, 1975.
- BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: \_\_\_\_\_ . **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Música popular brasileira e poesia**: a valorização do "pequeno" em Chico Buarque e Manoel Bandeira. Belém: Paka-Tatu, 2007.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Música popular brasileira, poesia e utopia em Chico Buarque**. In: RevLet - Revista Virtual de Letras Vol. 1, n.º 1. Jataí: Universidade Federal de Goiás, 2009. Disponível em: <<http://www.revlet.com.br/artigos/45.pdf>>. Acesso em: nov. 2012.
- CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. 13.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Ática, 2003.
- CURY, Augusto. **O código da inteligência**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é Filosofia?** Trad.: PRADO JR., Bento; MUÑOZ, Alberto Alonso. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DINIZ, André. **Noel Rosa: o poeta do samba e da cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- FAUSTINO, Mário. Que é poesia? In: \_\_\_\_\_ **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- GAARNER, Jostein. **Maya**. Trad.: BRANDÃO, Eduardo. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. Trad.: CABRAL, Álvaro. 13.<sup>a</sup> Edição. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- GOMES, Filipa. **A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica**. Recensão Crítica. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2006. Publicado em <<http://arte.com.pt>>. Acesso em: fev. 2014.
- HUXLEY, Aldous. **Céu e Inferno**: as portas da percepção. Trad.: SOUZA, Osvaldo de Araújo. 2.<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
- HUXLEY, Aldous. **Moksha**. Trad.: SABINO, Eliana. Rio de Janeiro: Globo, 1983.

- JUNG, Karl Gustav. Inconsciente pessoal e inconsciente coletivo. In: CLARET, Martin. **Jung: Vida e Pensamentos**. São Paulo: Martin Claret, 1997.
- JUNG, Karl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Obras completas de C.G. Jung, Vol. IX, n.º 1. Trad.: SILVA, Dora Mariana R. Ferreira da; APPY, Maria Luiza. 2.ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MARIZ, Vasco. **Vida Musical**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad.: MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. 2.ª Ed. São Paulo: Martins Pontes, 1999.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12.ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (Orgs.). **A MPB em discussão: Entrevistas**. Belo Horizonte, MG: UFMG/Humanitas, 2006.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **Leituras intersemióticas: A contribuição da Melopoética para os Estudos Culturais**. In: Cadernos de Tradução, vol. 1, n.º 7. Universidade Federal de Santa Catarina, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br>>. Acesso em: out. 2013.
- PERRONE, Charles A. **Letras e letras da Música Popular Brasileira**. Trad.: MACHADO, José Luiz Paulo. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PESSOA, Fernando. **Obra Poética - Volume único**. 6.ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- SARAIVA, Arnaldo. Introdução. In: ANDRADE, Carlos Drummond. **Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.
- SOUZA, Tarik de (org.). **O som do Pasquim**. 2.ª Ed. São Paulo: Codecri, 1976.
- VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Patrícia; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: FAPERJ / 7 Letras, 2008.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2.ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- ZIMMERMANN, Ana Cristina; TORRIANI-PASIN, Camila. **Filosofia e neurociências: entre certezas e dúvidas**. In: Rev. bras. Educ. Fís. Esporte, São Paulo, v.25, n.4, p.731-42, out./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbefe/v25n4/v25n4a16>>. Acesso em Out. 2013.