

Poetas *travessos*: as muitas vias entre poesia e música

Claudete Daflon¹

Resumo: O presente artigo propõe discutir como podem ser encaradas as relações entre poesia e música a partir da análise de algumas experiências poéticas. Almeja-se refletir sobre como a superação das fronteiras entre a linguagem musical e literária na produção de poetas brasileiros indica uma atitude *travessa*, na dimensão ambígua que supõe o vocábulo. Em outras palavras, representaria a atitude transgressora que questiona limites estabelecidos e permite, portanto, experimentar. Para desenvolver essa discussão, será desenvolvida a leitura de produção crítica relacionada ao assunto, com foco especial na literatura brasileira. Nesse sentido, foram selecionados textos de autores como Antônio Manoel, Carlos Rennó, Solange Ribeiro, Luiz Tati e Pedro Marques, junto a outros voltados para o estudo de escritores tomados aqui como objeto de investigação. Por outro lado, serão também considerados escritos críticos, bem como poemas e letras de música. Desse modo, autores como Manuel Bandeira e Paulo Leminski serão abordados, sobretudo, no que diz respeito aos diálogos que suas obras, de alguma maneira, estabeleceram ou permitiram estabelecer com a música. Na abordagem dos textos selecionados, a investigação será dirigida no sentido de identificar movimentos que *atravessam* a condição de poeta e compositor a fim de situar experiências dessa ordem no âmbito dos processos criativos contemporâneos caracterizados, de um modo geral, por transversalidades.

Palavras-chave: Poesia. Música. Manuel Bandeira. Paulo Leminski.

Introdução

Atravessar. Travessia. Travesso. O dicionário avisa: *atravessar* é dispor transversalmente, ir ou passar para o outro lado, por cima ou através de, percorrer de ponta a ponta. Mas também é, no Brasil, palavra que indica o conhecido temor dos diretores de harmonia das escolas de samba: a falta de sincronia entre a música e o ritmo da bateria ou entre o canto das diversas alas da escola (HOUAISS, 2001, p. 339).

A origem latina do vocábulo *atravessar* remete, segundo José Pedro Machado, em seu *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, a “través”, da mesma forma que *travessia* e *travesso*. Este, por sua vez, decorreria do latim “*transversu-*”, ou seja, “posto de través” (MACHADO, 1977, p. 331). Já Antônio Geraldo da Cunha parte de “través” para apontar a

¹ Claudete Daflon é Professora-adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, publicou artigos como “O percurso escrito da viagem modernista” (*Revista Investigações* 24, 2011); “Uma pedagogia da escrita: intelectuais luso-brasileiros do século XVIII” (*Revista Matraca* 18, 2011), “Dos quadrinhos à poesia: a experimentação gráfico-visual” (*Cadernos de Letras da UFF*, 44, 2012) e capítulo no livro *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea* (Rocco, 2013). E-mail: claudetedaflon@id.uff.br.

formação de vocábulos como atravessar, atravessador, travessa, travesso e travessia. Apresenta, primeiramente, o substantivo masculino “través”, que significaria “esguelha, soslaio, obliquidade” como derivado do latim *transversere*. *Atravessar* aparece assim como “pôr ao través”, enquanto *travesso*, original do latim *transversus*, seria inicialmente “atravessado, de través” e, por extensão, “irrequieto, levado” (CUNHA, 1982, p. 785). Já *transversus* ou *traversus* – oblíquo, transversal, atravessado – assumiria, como sentido figurado, “afastado do caminho reto, transviado” e, conseqüentemente, “contrário, hostil, de través”.

Entende-se aqui *travesso* a partir da ambigüidade construída na origem comum do vocábulo que indica “estar disposto transversalmente” e aquele que funciona como sinônimo de traquinas.² A obliquidade da ocupação no espaço também seria dos comportamentos irrequietos. *Travessia*, que teria derivado, por sua vez, de *travesso*, apontaria para o caminho que parece definitivamente contaminado por vieses inquietantes. O percorrer ponta a ponta que implica o alinhamento de lugares distantes (e distintos) entre si se faria também obliquamente. Daí o *travesso*, em sua concepção desviante: possibilitar ações novas que escapariam ao previsto e permitiram a renovação dos processos de criação. A carga dinâmica dos vocábulos aponta para um *mover-se* que pode ser um *transformar-se*, mas indica, sobretudo, um percurso que avança superando limites estabelecidos. Mas há um fundo de hostilidade nessa atitude que *atravessa*.

Sob essa óptica, a experimentação estética seria coisa de *travessos*. De fato, a transversalidade, compreendida como movimento que transpassa fazeres e saberes, tem sido marca contundente dos processos contemporâneos de criação bem como do conhecimento. Procedimentos que exploram a porosidade (ou até mesmo a dissolução) das fronteiras expõem a fragilidade das categorias, gêneros e formatos. Se isso empresta complexidade às práticas e desafia o entendimento crítico, por outro lado, possibilita também a conquista de novos horizontes criativos. Diante disso, ao se pensarem as múltiplas relações constituídas entre poesia e música, propõe-se refletir sobre as diversas *travessias* implicadas. Se *atravessar* o samba é coisa de *travessos* que circulam por direções e sentidos vários, consolidando a diversidade dos caminhos de criação, interessa, no presente artigo, indicar rotas em que se

² Convém atentar para a indicação feita pelo dicionário Houaiss, de que haveria diferença de pronúncia no uso de *travesso* como “disposto transversalmente” e como “traquinas”, já que a pronúncia do “e” seria aberta, no primeiro caso, e fechada, no segundo. Um dos fatores que explicariam essa diferença seria o fato de que, pelo início do século XVIII, o adjetivo *travesso* metaforicamente teria adquirido mais uma acepção: “traquinas, levado, buliçoso” (HOUAISS, 2001, p. 2758).

problematizam as possibilidades de uma relação dialógica, façanhas de poetas mal comportados que desafiam os liames das linguagens.

As vias entre poesia e música

É habitual a menção à origem comum a essas artes tomadas como “irmãs”, mas Antônio Manoel, em seu estudo sobre Mário de Andrade, já havia observado a importância de se considerarem as particularidades de uma linguagem projetiva, como a verbal, e autorreferenciada, como a música. Desenvolvendo sua discussão a partir do estudo de Etienne Souriau, em *A correspondência das artes*, o crítico observa:

[...] a literatura (ou poesia) caracteriza-se essencialmente pela evocação criadora de seres instaurados por seu discurso; é radicalmente projetiva ou do segundo grau. A música tem sua inerência significativa na própria organização formal dos sons puros; é fundamentalmente intransitiva ou do primeiro grau (MANOEL, 1985b, p. 40).

As diferenças consideradas, no entanto, não impedem aproximações fundadas na tensão. Nesse processo, haveria um encaminhamento ora para o primeiro grau da música ora para o segundo grau da poesia. Porém, como observa Solange Ribeiro de Oliveira, a história das relações entre música e literatura é antiga, de modo que merecem atenção as propostas de estudo desenhadas no escopo de uma disciplina como a “melopoética” que “afirma-se gradativamente a partir do século XVI, até atingir, em nossos dias, o prestígio que lhe conferem a literatura comparada e a inclinação pós-moderna pela fusão entre os vários sistemas artísticos” (OLIVEIRA, 2003, p. 17).

Haveria ainda, segundo Solange Oliveira, tomando por base o estudo de Steven Paul Scher, a existência de três possibilidades a serem consideradas no estudo da melopoética. A primeira seria a “música de palavras”, ou seja, a linguagem verbal que imita a qualidade acústica de sons musicais; a segunda seria a imitação das estruturas e técnicas musicais pelo texto literário; e, por fim, haveria ainda “a música verbal”, que compreende a apresentação de composições musicais no texto literário (OLIVEIRA, 2003, p. 25). Desse modo, compreende-se que a exploração sonora da palavra não seria a única forma de o texto literário relacionar-se com a música. Essa relação também se pode dar por analogia a estruturas da linguagem musical ou mesmo pela indicação feita a uma composição. A interferência de experiências

sonoras, no entanto, teria favorecido mudanças na escrita poética, uma vez que procedimentos musicais ganhariam elaboração no texto verbal, o que levaria à incorporação de aspectos da linguagem da música no trabalho do poeta: “Diversas formas específicas, que hoje se estudam e se caracterizam como literariamente autônomas, definiam-se em sua origem como composições vinculadas à música [...]” (MANOEL, 1985a, p. 10).

É necessário, igualmente, levar em conta a interferência da poesia no processo de composição musical. Nesse sentido, Carlos Rennó, diante da alta qualidade da canção popular brasileira, especialmente aquela que se difundiu no século XX, busca compreender os processos pelos quais se deu o desenvolvimento do cancionário nacional. Se, a seu ver, estaria ocorrendo uma retomada da arte dos trovadores medievais, por outro lado, propõe discutir a associação entre erudição e popularidade quando se trata desse tipo de música. Sua explicação encaminha-se, precisamente, para a determinação do papel da poesia no trabalho do compositor, visto que:

[...] quando a letra da música se sofisticava, extrapolando os limites entre alta e baixa cultura e confundindo as distinções usualmente feitas entre cultura erudita e popular, ela alcança um plano esteticamente superior e pode, então, ser tomada como uma modalidade de poesia: poesia cantada [...] (RENNÓ, 2003, p. 53).

A partir das reflexões de Rennó, pode-se compreender que o encontro da erudição/sofisticação com o popular/simples teria permitido uma “poesia cantada” ou poesia literária. Esse processo comprovaria a existência de trânsito entre a poesia e a experiência da composição musical, principalmente quando se trata da canção. Por outro lado, embora declarações que assumam a letra de música como poesia gerem bastante polêmica e, sem dúvida, dividam opiniões, não há como negar as diferenças entre a palavra escrita, aquela que é declamada e a cantada. De toda forma, está expressa a necessidade de se compreender como a atitude *travessa* teria sido fator importante para que se tivesse alcançado a diversidade e a inegável qualidade da canção no Brasil, especialmente, no século XX. Ou ainda, como compreende Luiz Tati, em seu estudo sobre a música brasileira:

Enfim, sem contar com um mínimo de consenso sobre o que a define como expressão artística, a canção brasileira converteu-se em território livre, muito frequentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa (TATI, 2008, p. 12).

Desse modo, propõe-se colocar em questão as “conexões” desse território livre a partir do ponto de vista da poesia, seja quando esta incorpora aspectos próprios à música, seja quando representa fonte para o trabalho de composição musical.

A exploração musical do verso

Paulo Leminski, ao se debruçar sobre vida e obra do poeta oitocentista Cruz e Sousa, considera: “Fosse um negro norte-americano, Cruz e Sousa tinha inventado o blues. Brasileiro, só lhe restou o verso, o soneto e a literatura para construir a expressão de sua pena” (LEMINSKI, 2003, p. 11). A associação entre musicalidade, melancolia e a condição marginal do artista negro justifica a alusão ao *blues*, que se realizaria na escrita do poeta catarinense. Ainda no capítulo intitulado “Cruz e Sousa e sua orquestra”, do livro *Cruz e Sousa: o negro branco* (2003), Leminski faz rápida digressão em que considera o processo de separação entre palavra e música no Ocidente e o papel da vanguarda no sentido de recuperar a “beleza” da forma: “[...] com a imprensa, a poesia virou ‘letra’, na homogeneidade linear dos inodores, insípidos e incolores ABCs de Guttenberg; no século vinte, com as vanguardas e a música popular, a poesia volta à vida dos sentidos, em forma, voz e cor [...]” (LEMINSKI, 2003, p. 63). No entanto, destaca o lugar dado à sonoridade no Simbolismo, em contraste com a visualidade plástica que teria predominado no Parnasianismo, daí afirmar: “O simbolismo mudou de sentido: do olho para o ouvido. Nunca foi tão funda a saudade da poesia pela música perdida quanto no simbolismo” (LEMINSKI, 2003, p. 64). A revitalização do verso resultaria tanto da atitude experimental de vanguardistas quanto da música popular.

No entanto, o significado cederia à sonoridade, de modo que o sentido dos versos estaria em sua própria existência enquanto som. A escolha da música pelos simbolistas apareceria associada ao encaminhamento da poesia no sentido do “primeiro grau”, ou seja:

[...] a ‘arte de sugerir’ que os simbolistas aprendiam da linguagem musical e que esteticamente transformou a música num método de conhecimento do ‘além das coisas’, levou grande parte dos poetas a buscar na instrumentalização sonora do verso e das estrofes, as leis que propiciassem atingir esse objetivo (MANOEL, 1985b, p. 41).

E no que diz respeito à poesia de Cruz e Sousa, já havia compreendido o crítico de se tratar de “textos em que a estrutura da música se internaliza em linguagem poética” (MANOEL, 1985-A, p. 11). Solange Oliveira considera a ênfase dada à utilização dos recursos fônicos e acústicos por poetas simbolistas, a exemplo de imagens sonoras produzidas graças a procedimentos como “assonância, consonância, aliteração, onomatopeia” (OLIVEIRA, 2003, p. 22). Daí a associação entre a poesia de Cruz e Sousa e a musicalidade ser uma chave bem conhecida de leitura, especialmente enquanto exemplo do Simbolismo nas letras nacionais. Isso explica a recorrência de versos de poemas como “Violões chorões” em livros didáticos.

De fato, no que pese a importância da música na estética simbolista, a sonoridade está estreitamente associada ao fato de o poeta, segundo Ivone Rabello, em seu estudo sobre Cruz e Sousa, fazer “da linguagem a única realidade do poema” (RABELLO, 2006, p. 34). Para a autora, o tratamento estético do verso observável no Simbolismo de Cruz e Sousa se consolidará na poesia moderna. Ou seja, ao superar aspectos miméticos e a tradição romântica, a produção simbolista recusa “a explícita nomeação e o ‘grito do coração’, o poeta simbolista afasta-se do discurso hegemônico” (RABELLO, 2006, p. 31). A subjetividade manifesta-se na linguagem, mas não por meio de extravasamentos emocionais. Já a perspectiva vanguardista de Paulo Leminski, ao voltar-se para o século XIX, permite um olhar que leve em conta a musicalidade como ponto de tensão em que a poesia transige como música.

No século XX, a musicalidade foi marca da obra de outro grande poeta das letras nacionais: Manuel Bandeira. Esse é um diagnóstico amplamente aceito pela crítica. De fato, a experiência musical ocupa espaço central na sua criação poética, seja por meio da *música de palavras* seja ao buscar soluções que seguissem a trilha de estruturas próprias à linguagem musical. Como afirmaram Gilda de Mello e Sousa e Antonio Candido, Bandeira era um auditivo dotado do “ouvido mais afinado de toda a poesia brasileira” (CANDIDO; SOUSA, 1993, p. 9). E acrescentam:

Ouvido para a musicalidade de um ritmo ou de um verso, para a escolha exata da sonoridade de uma palavra, para a transposição no plano verbal de uma atmosfera de aparência tipicamente musical, como no poema ‘Debussy’. Vindo da musicalidade obsessiva do Simbolismo, a sua evolução poética se processou no sentido do abandono gradativo do universo melódico por um novo espaço mais vizinho da música contemporânea, isto é, não mais fluido e sim anguloso e fragmentado, às vezes baseado no

contraponto, jogando usualmente com as dissonâncias (CANDIDO; SOUSA, 1993, p. 9-10).

Os pontos levantados pelos críticos merecem ser considerados. Em primeiro lugar, a direção dada ao tratamento musical do verso enquanto legado simbolista e resultado da experimentação estética modernista; em segundo, a referência a “Debussy”, poema que exemplifica a construção do verso como tentativa de aproximação com a estrutura musical. Não por acaso, “Debussy” virou música de Heitor Villa-Lobos (“O novelozinho de linha”) apresentada na Semana de Arte Moderna de 1922. Por outro lado, a associação via Simbolismo na poesia e Impressionismo na música estaria colocada em questão nesse poema musicado, à maneira do que observa Donatello Grieco na publicação de *Roteiro de Villa-Lobos*, pela Fundação Alexandre Gusmão:

Manuel Bandeira, simbolista em *A Cinza das Horas*, transpira o influxo de Verlaine e de Samain, muitos de seus poemas refletem o impressionismo de Debussy, os ritmos de Mallarmé, de Verlaine e de Rimbaud. Baudelaire é o mestre de todos eles: e Villa-Lobos, ligado a essa corrente, também é na música um impressionista à maneira de Fauré e de Debussy (GRIECO, 2009, p. 40).

Os percursos estéticos adotados por artistas do som ou da palavra convergem na medida em que integram aspectos do Modernismo brasileiro. De todo modo, a extração musical filiada à herança simbolista ou à experimentação modernista alicerça a poesia de Bandeira e aparece atestada na quantidade expressiva de poemas musicados, bem como nas letras que assinou sob o pseudônimo de Manduca Piá. Projetos como o disco *Estrela da vida inteira*, produzido pela cantora e compositora Olívia Hime, em 1986, parecem consolidar essa vocação musical. A gravação inclui treze faixas em que poemas como “Vou-me embora pra Pasárgada”, “Desencanto”, “Trem de Ferro”, “Testamento”, “Belo Belo”, entre outros, aparecem musicados por compositores reconhecidos no cenário musical brasileiro como Gilberto Gil, Francis Hime, Tom Jobim, Milton Nascimento, Dorival Caymmi, para citar alguns. O resultado final parece funcionar como uma espécie de disco-antologia, capaz em alguma medida de dar uma visão abrangente que justifique o título escolhido (também faixa musicada por Olívia Hime). A poesia de Bandeira parece oferecer-se à música sem receios. Nesse sentido, vale lembrar o programa proposto pelo Teatro Oficina, em 2011, sob o título “Palavra Cantada de Manuel Bandeira”, dentro de sua série semanal de recitais e concertos chamada de Cortinas Lyricas. Na programação, poemas musicados e letras escritas pelo poeta.

Na página do Teatro Oficina, na Internet, declara-se que o recital teria resultado da pergunta: “O que faz Manuel Bandeira ter sido tão ‘musicável’?”.³

Essa é a questão que parece também ter movido o pesquisador Pedro Marques em seu trabalho publicado sob o título *Manuel Bandeira e a música*, de 2008. Ao estudar as relações entre Bandeira e a música, o autor indaga-se sobre as razões que justificariam o grande número de poemas musicados do poeta pernambucano. Marques apresenta, então, alguns aspectos que acredita explicarem a sua popularidade entre músicos. Destaca a notabilidade de Manuel Bandeira junto aos compositores de seu tempo, bem como a sua participação em esferas de sociabilidade modernista, o que propiciava o estabelecimento de parcerias. Além disso, haveria a convergência entre as propostas na música e na poesia modernistas, em especial no que diz respeito ao nacionalismo e à cultura popular. Desse modo, junto à qualidade sonora dos versos de Bandeira, que favoreceria o contato com a música, estaria em questão aproximação entre as aspirações nacionalistas e o elemento primitivista, de um lado, assim como a associação entre erudito e popular, de outro (MARQUES, 2008, p. 24-29). Nessas bases, seria instituído um diálogo que possibilitasse a alimentação mútua entre música e poesia, como sugere o pesquisador:

Assim, proponho o seguinte paralelo: na canção, a linguagem requintada é apropriada por uma matriz predominantemente coloquial; na poesia modernista, ao contrário, é a linguagem coloquial que vai sendo inserida num registro tradicionalmente culto (MARQUES, 2008, p. 39).

A questão da fonte popular é especialmente importante, seja, como afirma Pedro Marques, porque a associação de registros cultos e populares case perfeitamente com o experimentalismo de músicos como Villa-Lobos e Lorenzo Fernández, seja porque a contundente musicalidade da poesia de Bandeira remetia à fonte popular do seu verso. Assumindo essa perspectiva, o estudioso desenvolve sua linha investigativa a partir do importante trabalho de Davi Arrigucci Jr. sobre o poeta. Assim, considera “o aproveitamento das ‘coisas do povo’ no tocante não apenas aos temas, à sintaxe ou ao vocabulário, mas ao cultivo rítmico e quiçá entonacional que embasariam sonoridades espontâneas naturais”. Ou ainda: “Tal musicalidade envolvente, ao mesmo tempo, chancela muito mais a captura da poesia popular notadamente nordestina. A utilização de versos ligeiros como a redondilha

³ O programa encontra-se disponível na página <http://www.teatroficina.com.br/headlines/52>.

menor e de repetições sintáticas e vocabulares típicos da poesia oral se mostra [...]” (MARQUES, 2008, p. 48-49).

“Berimbau”, poema publicado em *Ritmo dissoluto*, de 1924, representa exemplo interessante de como a exploração sonora das palavras associada a referências folclóricas rendeu musicalmente. A riqueza de sons dos versos é inegável e vem anunciada pelo título: um instrumento musical de raízes populares. O poema ganhou duas versões em música, a primeira composta por Jayme Ovalle e a segunda por Joyce (esta última disponível no disco produzido por Olivia Hime). Para Solange Oliveira, contudo, “Mestre na criação de ‘música de palavras’, Bandeira recorre a modelos musicais para a estruturação de alguns de seus poemas, particularmente à técnica denominada *tema e variação*” (OLIVEIRA, 2003, p. 26). Ou seja, não se restringe à exploração sonora da palavra, tendo em vista o aproveitamento da linguagem musical na construção do texto escrito. Mas esse é apenas mais um desdobramento, afinal vale destacar sua atuação como letrista, caso de algumas cooperações realizadas com Heitor Villa-Lobos, a exemplo de títulos como “Modinha” – Seresta nº 5, de 1925. Dessa maneira, ao multiplicarem-se as direções, o ofício de poeta é atravessado e vão-se construindo *travessias*.

O músico lê poesia

Frente às possibilidades apresentadas, interessa, ainda, pensar sobre o músico leitor de poesia. Zeca Baleiro, compositor maranhense, lança seu primeiro disco, *Por onde andaré Stephen Fry?*, em 1997. No disco, a faixa “Bandeira”, ao fazer uma homenagem ao poeta de Pasárgada, demonstra como se podem fazer presentes as experiências de leitura no trabalho de composição musical. A condição de leitor de poesia não se restringe ao processo de criação de uma versão musical para o poema. Trata-se, também, de lançar mão de procedimentos e formas poéticas no processo de elaboração da canção.

Na música “Bandeira”, Zeca Baleiro propõe uma paródia de “Belo Belo” (II), na versão de 1947, publicada em *Belo Belo* (1948) que segue na contramão do poema de mesmo título do livro *Lira dos Cinquent’anos* (1940). Esse é um exemplo de como a intertextualidade e as leituras paródicas não estão restritas aos círculos específicos, ora da literatura, ora da música, uma vez que existem pontes também entre as duas linguagens, que possibilitam a interferência mútua. No poema de Bandeira, o tom melancólico indicado no verso “Tenho

tudo que não quero” é ratificado pela exploração da relação antagônica entre o que se tem e o que se deseja. Após uma sequência de três versos marcados por negativas expressas nas construções “Não tenho”, “Não quero” e “Nem”, o eu poético revela aspirar ao inalcançável representado pelos “píncaros”, pela “fonte escondida” e pela “escarpa inacessível”. Após apresentar seus desejos, indicados pela repetição de “quero”, a conclusão conduz à desistência revelada em “basta de lero-lero”, que se segue a uma espécie de balanço final da vida na prova matemática que afirma “Vida nove fora zero” (BANDEIRA, 1993, p. 199). A repetição é um procedimento-chave, como em “Belo belo” e a sequência “Quero quero / Quero dar a volta ao mundo” (BANDEIRA, 1993, p. 199), junto à exploração sonora de consoantes e vogais. Todavia, a musicalidade tem a ver com a origem popular dos versos, indicada por Antonio Candido e Gilda de Mello e Sousa (1993, p. 12). No primeiro, “Belo belo”, contudo, ao “fazer seus os versinhos eufóricos da canção popular” (CANDIDO, SOUSA, 1993, p. 12), predomina a visão positiva contida na declaração “tenho tudo quanto quero”, posição ratificada nos versos finais ao apresentar como viável a satisfação pretendida: “Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples” (BANDEIRA, 1993, p. 180-181).

Na letra da música de Zeca Baleiro, o título já é um importante indicativo da homenagem ao poeta pernambucano. Os versos iniciais “Eu não quero ver você cuspidando ódio / Eu não quero ver você fumando ópio, / pra sarar a dor”, ao surgirem imediatamente após o título, sugerem haver uma interlocução com o próprio Manuel Bandeira, representado pelo pronome “você”. A construção “não quero” aparece sete vezes, sempre como anáfora à maneira do que ocorre em “Belo belo” (II). A repetição em si remete para a relação intertextual, mas merece consideração a alusão ao absurdo e ao impossível como em “Peixe na boca do crocodilo / Braço da Vênus de Milo acenando tchau” (BALEIRO, 1997). Ao lado do inapreensível está a afirmativa do tempo presente na contramão de uma perspectiva melancólica ou pessimista, como está expresso nos versos “Não quero medir a altura do tomo / Nem passar agosto esperando setembro” (BALEIRO, 1997). Desse modo, reverte a perspectiva desfavorável de um balanço da vida fundamentalmente negativo. Essa reversão se consolida na retomada pela canção dos versos finais de “Belo belo”: “Vida vida, nove fora, zero / Quero viver, quero ouvir, quero ver” (BALEIRO, 1997). A prova dos nove dá um outro resultado expresso na desconstrução da forma negativa “não quero” a favor de “quero”, voltado não mais para o improvável, mas para o possível associado à experiência da vida

presente. Por conseguinte, o diálogo proposto na letra se constrói num movimento de retomada e ressignificação do poema.

O poeta faz escola. O poeta que ouve música e faz música. O músico lê o poema do poeta musical e compõe.

A relação estreita com a poesia no trabalho de Zeca Baleiro é ratificada quando envia a Hilda Hilst, cuja obra admirava, o CD de 1997. Desse contato surge a proposta de musicar poemas da autora. O projeto realiza-se no disco *Ode descontínua e remota para flauta e oboé* (de Ariana para Dionísio), de 2005, a partir do livro de poemas *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 1974. Essa não foi a primeira vez que Hilda teve poemas musicados. Sua relação com a música já vinha de antes como, quando, em 1958, Adoniran Barbosa compôs as canções “Só tenho a ti” e “Quando te achei” a partir de dois poemas de Hilst, ou quando o músico José Antônio Resende de Almeida Prado escreveu também a partir de um poema a “Canção para soprano e piano” (1960) e a cantata “Pequenos funerais cantantes para coro, solistas e orquestra” (1969). Todavia, no consórcio Hilst-Baleiro, tratava-se de pensar o suporte disco e a linguagem musical em equivalência ao livro e à poesia. Nesse sentido, há uma importante diferença em relação ao projeto de Olivia Hime, em *Estrela da vida inteira*, pois no trabalho de Baleiro as canções derivam de um único livro supondo uma analogia entre uma publicação específica e o disco. Haveria um deslocamento de meios que comportariam reflexões sobre as particularidades das mídias envolvidas. Por isso, como considera em entrevista, o músico afirma que os poemas não se ofereciam, por sua natureza, facilmente a uma composição mais popular, então o caminho encontrado foi o das cantigas medievais⁴. O tratamento “medieval” que se alinha às odes de Hilda Hilst aparece expresso tanto na arte da capa do disco quanto na opção por composições para oboé e flauta. Além disso, Zeca Baleiro incorpora em importância a voz feminina de um eu-poético que se institui na escrita de uma mulher. Para tanto, convida apenas cantoras para interpretarem as canções, daí a participação no disco de nomes como Maria Bethânia, Zélia Duncan, Ângela Rô Rô, entre outras.

O poeta atravessa o samba

Se os canais se multiplicam e coexistem muitas vezes, há artistas que encarnam esses movimentos transversais de forma emblemática. São poetas *travessos* como Paulo Leminski.

⁴ Entrevista disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-poesia-sonora-de-hilda-hilst-no-baleiro-de-zeca>.

A passagem do poeta curitibano pelo concretismo foi muito importante nos caminhos poéticos que assumiu, mas, à experiência vanguardista do verso associaram-se as influências advindas da contracultura, seu interesse pelo Oriente e sua vivência no meio publicitário. Vale discutir, portanto, em autores como Paulo Leminski, o limite entre a experiência de vanguarda e a comunicação do popular, da cultura *pop*, representada pela canção que possibilitaria, em sua melhor realização, esse encontro. Na verdade, a contribuição da vanguarda, no que representou de avanço no processo de experimentação, esteve atrelada a uma indesejável distância em relação ao público mais amplo. Essa passa a ser uma preocupação efetiva do poeta, como observa Sandmann:

O trabalho com a publicidade (e a afirmação talvez se estenda também à própria canção popular) implica a elaboração de “mensagens que funcionam”, ou seja, mensagens que percorrem plenamente o circuito comunicativo. O que se lê, ao fundo do que fica explícito, é uma crítica às limitações comunicacionais da literatura, sobretudo do hermetismo experimental, que vem sendo posto em causa durante toda a carta em questão (SANDMANN, 1999, p. 133).

Atento às possibilidades de relação intersemiótica entre mídias, como o jornal, a televisão, o rádio, disco e livro, Leminski consolida sua atitude de artista multimídia, tanto nos trabalhos em vídeo quanto nas animações, poemas visuais e músicas que compôs. No entanto, os diferentes suportes têm implicações sobre a linguagem e, frente ao interesse por um maior alcance comunicativo, não surpreende a preferência por “concisão, coloquialismo, trocadilhos, neologismos, slogans, recursos visuais [...]” (SANDMANN, 1999, p. 134). Talvez essa seja uma das razões da vitalidade da poesia de Leminski, haja vista o sucesso editorial no Brasil da publicação de sua poesia completa no volume *Toda poesia* (2013). Sua presença, há mais de dez semanas entre os dez livros mais vendidos da categoria ficção,⁵ é surpreendente para um livro de poesia, nos dias atuais, especialmente se considerarmos que não se trata de nomes já bastante comercializados como os de Carlos Drummond de Andrade.

No entanto, esse poeta, que entende seu trabalho de criação em diversas direções e preocupa-se com a comunicação, vê o caminho da poesia na canção popular o caminho da poesia: “A música popular é outro dado importante, tanto pelo que pode haver de influência

⁵ Tomando por base a relação dos livros mais vendidos publicada no caderno *Ilustrada* do jornal *Folha de São Paulo*, *Toda poesia* aparece pela primeira vez na listagem dos dez primeiros no *ranking* de vendas na categoria “ficção” em 23 de março de 2013. Alcançou o 5º lugar em 30 de março e permaneceu nessa posição por quatro semanas e desde então sua posição tem oscilado sem, contudo, até o presente momento, deixar de constar entre os mais vendidos.

sobre a sua poesia quanto pela experiência em si de Leminski na elaboração de canções” (SANDMANN, 1999, p. 134). Admirador de nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, Leminski, frente ao reconhecimento da qualidade da obra desses artistas, busca atuar também como compositor. A capacidade de comunicação da canção com o público supera as restrições dos círculos intelectuais, ou como observa Carlos Rennó: “Afim de contas, uma canção, para ver facilitado seu caminho rumo à popularização, deve comunicar de imediato o seu recado...” (RENNÓ, 2003, p. 63). O que espanta, contudo, talvez seja o fato de as canções conseguirem associar qualidade poética e recepção do público, contrariando possíveis distinções entre alta e baixa cultura. Nesse sentido, pode-se dizer que a aproximação entre popular e erudito, presente nas experiências modernistas que atravessaram música e poesia, estaria na base de uma produção musical aquilatada no país. Por outro lado, a atitude do poeta que transgride as fronteiras entre espaços que se pretendem definidos corresponde a uma concepção de poesia que *atravessa*:

Desse modo, Leminski se exercita numa diversidade de práticas cujos limites ele inclusive constantemente afirma ser necessário romper, avaliando a necessidade e a produtividade do *híbrido*, como na proposta da revista de *vulgarda*, de uma vanguarda vulgar (PEDROSA, 2011, p. 87).

Diante disso, é possível compreender o interesse do autor pela canção popular, porque no exercício musical seria possível ir de *través*, rompendo os limites e as relações preestabelecidas, de modo que se teria “[...] a correspondente aliança da poesia do livro – marginal e de vanguarda, informal e formalista – com a linguagem da canção pop”, isso porque “[...] a canção popular é o campo fértil para as relações improváveis entre o mais sofisticado e o mais elementar [...]” (WISNIK, 2013, p. 387-388).

Em 1981, Caetano Veloso grava “Verdura”, no LP *Outras Palavras*, projetando nacionalmente Leminski como compositor (SANDMANN, 1999, p. 138). Pode-se, ainda, indicar um número razoável de músicas compostas pelo poeta, em parceria ou não (seria o caso de “Luzes”, interpretada por Arnaldo Antunes, ou ainda, junto com Moraes Moreira e Zeca Barreto, de “Promessas demais”, de 1982, tornada popular na voz de Ney Matogrosso). Há, contudo, um entendimento de Leminski acerca da complexidade, em se tratando de linguagem e das relações entre som e palavra, especialmente se considerarmos o caráter referencial do signo verbal em contraposição à realidade sonora que afirma a si mesma. Em um de seus poemas breves, essa é uma questão:

isso sim me assombra e deslumbra
como é que o som penetra na sombra
e a pena sai da penumbra?
(LEMINSKI, 2013, p. 285)

Poema publicado originalmente no livro *La vie em close*, de 1999, propõe o jogo entre sombra e luz, do que se revela e se oculta, o que está em primeiro plano ou em segundo. O movimento do som que penetra na sombra vem articulado à pena que sai da penumbra. Move-se ora no sentido da sombra, ora para fora dela, mas o que assombra o eu-poético é a aparente divergência que coloca em situações antitéticas o som e a palavra representada pela pena. Contudo, a aproximação por semelhança sonora de “som” com “sombra” e “assombra” acompanha-se de “pena” com “penetra” bem como de “pena” e “penumbra”, em um jogo em que as palavras, ao se desdobrarem em seus significados e sons, desmentem, em alguma medida, as direções aparentemente divergentes que assumem. Note-se que a escrita representada pela “pena” está no movimento que penetra na sombra ao mesmo tempo em que também se institui na penumbra da qual sai. É um estar lá e cá a todo tempo.

Desse modo, entende-se o assombro do eu poético, pois, contrariamente ao que se poderia pensar, não parece algo fácil de explicar a incompatibilidade entre linguagem verbal e sonora, afinal a materialidade da palavra inclui também sua natureza fônica. Palavra é som, e como pode ser uma coisa sem ser outra?

Referências bibliográficas:

BALEIRO, Zeca. Bandeira. In: BALEIRO, Zeca. *Por andaré Stephen Fry?* São Paulo: MZA; Universal Music, 1997, Faixa 2. 1 CD.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20 ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.

CANDIDO, Antonio; SOUSA, Gilda de Mello e. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1993, p. 3-17.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília, DF: Fundação Alexandre Gusmão, 2009. http://www.funag.gov.br/biblioteca/dmdocuments/Roteiro_de_villa_lobos.pdf. Acesso: maio de 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida dos muitos dos vocábulos estudados*. 3. ed. Vol. 1. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

MANOEL, Antonio. Apresentação. In: DAGHLINA, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985a, p. 9-14.

_____. A música na primeira poética de Mário de Andrade. In: DAGHLINA, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985b, p. 15-48.

MARQUES, Pedro. *Manuel Bandeira e a música: com três poemas visitados*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, S. R. de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 17-48.

PEDROSA, Célia. Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevivência. In: _____. *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói, RJ: EDUFF, 2011, p. 87-106.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Nankin, EDUSP, 2006.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, S. R. de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 49-72.

SANDMANN, Marcelo. Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. *Revista Letras*, Curitiba, Editora da UFPR, n. 52, p. 121-141, jul.-dez. 1999. ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/download/18946/12266. Acesso em maio 2013.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1983.

TATI, Luiz. *O século da canção*. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

WISNIK, José Miguel. Nota sobre Leminski cancionista. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 385-392.

Naughty poets: the many paths between poetry and music

Abstract: This article proposes to discuss how the relations between poetry and music can be based on the analysis of some poetical experiences. One aims to think about how the overcoming of boundaries between musical and literary languages in Brazilian poets' production points out a *tricksy* attitude – in the ambiguous dimension that the word implies. In other words, it would represent a transgressive attitude that questions established limits and, therefore, permits experimentation. In order to develop this discussion, a reading of critical production about this subject with main focus on the Brazilian literature will be developed. In this sense, texts of authors such as Antônio Manoel, Carlos Rennó, Solange Ribeiro, Luiz Tatit and Pedro Marques were selected as well as others focusing on writers taken here as the object of study. On the other hand, critical writings as well as poems and song lyrics will be considered. Thus, authors as Paulo Leminski and Manuel Bandeira will be approached, especially, in relation to the dialogues of their works established or permitted to establish somehow with the music. In order to approach the selected texts, the research will be directed toward the identification of movements that *traverse* condition as poet and composer to situate this kind of experiences in the scope of creative contemporary processes characterized, in general, by transversalities.

Key words: Poetry. Music. Manuel Bandeira. Paulo Leminski.

Recebido em: 03 de junho de 2013.

Aprovado em: 10 de julho de 2013.