

---

# Poesia, canção e mídia

## Os especialistas em Letras e a Poesia que está no ar

Claudia Matos

### *Resumo*

*A canção popular mediatizada instaura na atualidade uma nova situação comunicativa e uma nova configuração do discurso poético. Operando transformações e deslocamentos nas categorias de criação erudita e popular, alta e baixa culturas, escrita e oralidade, literatura e folclore, a canção veiculada pela mídia sonora de massas subverte essas clivagens historicamente constituídas. Em sua linguagem compósita, as artes da palavra, da música e da voz interagem entre si e com as tecnologias de comunicação, conduzindo a repensar os processos de circulação semiótica e o próprio caráter e conformação do discurso poético contemporâneo. Esse quadro de estudos é enriquecido por uma nova compreensão das relações entre texto e contexto, e por elaborações conceituais interdisciplinares como a suscitada pela noção de performance.*

*Palavras-chave: poesia, canção popular, mediatização.*

Em 1968, numa entrevista-conversa com Caetano Veloso, Augusto de Campos perguntou ao jovem e promissor compositor se ele achava possível conciliar a necessidade de comunicação imediata imposta pela mídia de massas com a realização de inovações musicais. Caetano (apud CAMPOS, 1974, p. 199-200) respondeu:

Acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais. O rádio, a TV, o disco, criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, exigiram / possibilitaram novas expressões.

Pelo termo "música", Caetano refere-se certamente à canção, em cuja feitura entra também a matéria poética verbal. As artes da palavra, da melodia e do ritmo, formavam originariamente, como se sabe, um corpo só, uma só arte. Na civilização ocidental, é apenas no final da Idade Média que elas começam a separar-se e passam a constituir tradições específicas. No mesmo processo, apartam-se os universos das chamadas alta e baixa culturas, distinguindo-se poesia e música eruditas da poesia e música populares - sendo que estas últimas permanecem estreitamente vinculadas entre si nos repertórios do que veio a se denominar folclore. As clivagens acima referidas decorrem em boa parte da difusão impressa da escrita, cujo crescente poderio sócio-cultural aos poucos faz recuar as tradições orais para a surdina da história. Saltamos agora para o século XX, ao encontro do assunto deste artigo. Com o desenvolvimento da tecnologia de reprodução e difusão massiva do som, evoluem e tomam força, como indicam as palavras de Caetano, um novo tipo de música e um novo tipo de poesia, destinadas a celebrar uma vez mais, em novos contextos e formatos, aquela venturosa união ancestral que só a voz humana pode realizar. Pois hoje e sempre, como disse um menino de seis anos (apud SCHAFER, 1991, p. 14): "Poesia é quando as palavras cantam."

A esse renovado consórcio de poesia, música e voz, chamarei doravante simplesmente de "canção popular". A diferença entre esse domínio de expressão artística e o campo folclórico foi rapidamente assimilada pela terminologia americana, que reserva o termo *folk* para o repertório de tradição oral e *pop* para aquele que é objeto de registro e difusão mecânicos e eletrônicos, operados pela indústria cultural de massas.

Desde a sua constituição, o que chamamos hoje de "canção popular" é basicamente um fenômeno de extração urbana (embora possa derivar de linhagens originariamente rurais). Seu fundamento social está na própria diversidade da população citadina, com suas massas de trabalhadores, sua classe média e seu contingente de lumpen proletariado e excluídos. Gente que em sua maioria não costuma freqüentar bibliotecas e salas de concerto, que muitas vezes mal ou nulamente freqüentou escolas. Por intermédio do teatro musical, do disco, do rádio, do cinema e da televisão, instala-se o espaço amplo de circulação da canção popular, que se revelará por toda parte um modo privilegiado de comunicação, uma palavra forte na cultura contemporânea, atendendo às necessidades de alimento poético por parte de um público alheado da poesia escrita.

Assim como, no século XVI, a difusão impressa da palavra escrita foi um dado fundamental na transformação das relações sócio-culturais e na configuração das formas estéticas emergentes, aqui a novidade fundamental é o registro e a difusão do som, da palavra enunciada pela voz, palavra poética oral que ainda e sempre se apresenta, como nos primórdios imemoriais de sua história, como palavra cantada. Isso se dá no quadro da segunda Revolução Industrial, caracterizada por uma expansão e diversificação inauditas dos meios de comunicação e transporte. No espaço de duas ou três décadas, surgem e rapidamente difundem-se o filme e o cinema, o disco e o rádio, o telefone, o automóvel, o metrô, o avião. É também neste quadro cultural e tecnológico que se elabora o grande ciclo das vanguardas na arte culta, ao mesmo tempo que despontam, principalmente nas Américas multirraciais, as formas seminais da futura cosmologia da canção popular: o samba brasileiro, o *blues* e o *jazz* norte-americanos, o tango argentino, o *son* e o bolero caribenhos.

A fonografia vem criar um novo espaço comunicativo, onde se desenvolverão espécies de discurso novas. A poesia da canção popular mediatizada não é a simples continuidade da poesia oral folclórica nem da poesia escrita culta, embora incorpore aspectos dessa dupla linhagem. Promove novas modalidades de produção, circulação e recepção da voz e da palavra poéticas, revertendo em formas diferenciadas e específicas de estética discursiva, musical e performática. Encerrando um período que principiou no Renascimento, a fronteira entre o erudito e popular, o escrito e o oral, a letra e a voz, é fortemente fragilizada, transgredida e deslocada.

A história da canção popular brasileira, hoje centenária, é balizada por dois momentos cruciais que marcam etapas evolutivas: os anos 20-30, abrindo a era do rádio e consagrando o samba como primeiro grande gênero da canção urbana entre nós; e os anos 60, com a Bossa Nova e o Tropicalismo desenvolvendo suas propostas de inovação e sofisticação e lavrando terreno para a floração variada do que veio a se chamar MPB. Já naquele primeiro momento-chave é possível discernir conexões entre a produção de canção popular e a produção de poesia erudita. Foi o que fez Affonso Romano de Sant'Anna na segunda parte de seu livro *Música popular e moderna poesia brasileira* (1977), apontando por exemplo analogias entre a arte de Noel Rosa e as práticas poéticas modernistas. Já em 1968, outro *doublé* de poeta e crítico literário, Augusto de Campos, lançara o *Balanço da Bossa*, com artigos seus e de seus colegas da música Júlio Medaglia, Brasil Rocha Brito e Gilberto Mendes. Esses autores, ligados às propostas vanguardistas na arte de seu tempo, vão interessar-se pelas elaborações inovadoras da Bossa Nova e do Tropicalismo, com seu potencial de exportação e sua abertura para a música moderna estrangeira.

Em "Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular", Martha Tupinambá de Ulhôa (1997) discute certas clivagens tradicionalmente utilizadas para situar a música popular na cultura: popular X erudito, nacional X estrangeiro. Mostra que essas classificações não dão conta da especificidade do objeto em foco. Apegadas à tipologia etnográfica das origens, repetem na verdade o esquema de

categorias que ajudava os intelectuais do século XIX a pensarem a diferença entre literatura e folclore, por exemplo, e as conveniências da interação entre eles. Não podem pois apreender a historicidade própria dessa arte, ligada profundamente a um contexto modificado pela expansão tecnológica que gera novas formas de comunicação e recepção.

A música popular emerge num mundo sem fronteiras, numa cultura que já nasce com características transnacionais, tendendo à mundialização. Para a avaliação dos processos de interação musical na era da industrialização da cultura parece ser mais adequado o modelo de Krister Malm que analisa tanto o que chamamos de midiatização (*midiaization*) – processo no qual a música é mudada pela interação com o sistema de comunicação de massa – quanto a transplantação musical – onde a distribuição da música pela mídia a liberta das fronteiras de tempo e espaço (ULHÔA, 1997, p. 85).

A sugestão de Caetano e a proposta de Martha, associados a certos caminhos apontados no *Balanço da Bossa*, integram o horizonte da presente reflexão. Maior tributo ainda ela deve pagar ao trabalho de Paul Zumthor, grande especialista da poesia oral e vocal. Propondo uma tipologia genérica, ele distingue a oralidade pura ou imediata, praticada pelas culturas ágrafas, daquela que se desenvolve já em contato com formas de comunicação escrita; e acrescenta, por força de sua especificidade, uma terceira categoria, a da oralidade mediatizada, isto é, os fenômenos de comunicação oral difundidos pelas tecnologias de registro e reprodução do som (ou do som e da imagem).

O regime de oralidade reinstalado no século XX pela mídia de massas apresenta muitas diferenças em relação às formas ancestrais de arte vocal. Além de submeter a obra ao sistema da indústria cultural e aos imperativos do mercado, a mediatização interfere em todos os níveis de sua constituição funcional e semântica, fazendo da moderna canção popular um tipo de expressão artística radicalmente diferente tanto da canção folclórica quanto das formas de canção erudita, e deslocando as fronteiras tradicionalmente construídas entre elas. A expansão da escrita e da imprensa, como vimos acima, contribuiu decisivamente para constituir as tradições eruditas da música e da poesia “puras”, obras de autores escolados, que na combinação de referência ao passado e propostas inventivas foram escrevendo a história dessas artes, através de sucessivos estilos e escolas. Nesse itinerário, apesar da voga de gêneros eruditos cantados, como o coral, a ópera e o *lied*, e apesar da prática nunca inteiramente abandonada da recitação poética, regrediu enormemente o papel estético e comunicativo atribuído à voz humana e, por conseguinte, à figura do intérprete.

Na música e no canto eruditos, o uso da escrita lingüística e sobretudo musical, com minúcia e rigor crescentes a partir do século XVI, restringiu decididamente a margem de liberdade interpretativa dos cantores. O canto lírico e operístico funcionou geralmente dentro de parâmetros escritos que subtraíam ao intérprete o papel criador, consagrando em contrapartida sua virtuosidade por assim dizer instrumental, tipificada no estilo do *bel canto*. Apesar de ser indispensável ao processo de transmissão artística, protagonizando concretamente o evento musical, a participação do cantor

era efêmera e deixava poucos vestígios, ao passo que letras e partituras conservavam para os pósteros a estrutura precisa das instâncias verbal e musical.

No campo da palavra poética, a vocalização do texto foi desprestigiada e em larga escala suprimida pela expansão dos hábitos de leitura solitária e silenciosa. Prescindindo da figura do intérprete, a tradição literária consagra em contrapartida a figura e o nome do autor.

Na transmissão oral, ao contrário, costuma vigorar a invisibilidade da autoria, o anonimato da criação. Mesmo quando o texto foi previamente criado e registrado, na medida em que o livro ou a folha de papel não estão presentes na cena de sua transmissão e recepção, sua escrita permanece "escondida" no passado, obliterada pela forte atualização a que a interpretação submete a obra. Borra-se a instância autoral, e o intérprete se torna uma espécie de "autor empírico" (ZUMTHOR, 1993, p. 71). Além de atuar prioritariamente na conservação e redifusão da obra, participa de sua criação na medida em que opera, voluntariamente ou não, modificações que ajudarão a configurar as chamadas variantes. Esse processo determina a construção do repertório folclórico e traça uma diferença fundamental entre os modos de produção e comunicação das artes vocais popular e erudita. Entretanto, a despeito da importância indescartável do intérprete, também aqui, sua atuação é rapidamente apagada da história e da memória pública. Dela se conservam apenas, eventualmente, alguns traços que subsistem no corpo potencial da obra, sempre reatualizada por interpretações efêmeras.

Ora, no século XX, o aparecimento e expansão da tecnologia fonográfica teriam contribuído para devolver à voz um vigor e autoridade comunicativas que ela perdera com a expansão hegemônica da cultura escrita, ao mesmo passo que lhe permitem durar, integrar concretamente a história da canção. "É [...] possível [...]" - como afirma Zumthor (1990, p. 15) - "ver nas mídias auditivas uma espécie de revanche, revigoramento da voz".

A revalorização da voz se desdobra na revalorização do intérprete. Na canção mediatizada, a obra é conservada em formato concreto e diretamente sensível - e nela permanecem soando a voz, as palavras, a musicalidade do cantor. A performance vocal inscreve-se diretamente na concretização histórica da obra, o que em alguns sentidos funciona como uma espécie de escrita. A atuação do intérprete ganha duração no tempo e passa a integrar com mais efetividade a criação da obra; desse modo, ele participa de certo modo da instância autoral. Tudo isso dá ao cantor popular do disco e do rádio um tipo de projeção sem precedentes, a qual terá contribuído, nas primeiras décadas da história de nossa canção popular, para o excepcional poder de que desfrutaram os cantores, legitimando inclusive o hábito de vender, comprar ou simplesmente usurpar a autoria de canções. E ainda hoje, pelo menos no Brasil, as emissões radiofônicas não costumam declinar o nome dos compositores de uma canção transmitida, embora jamais deixem de mencionar o intérprete.

Da tradição dita folclórica, o cantor popular herda e desenvolve a liberdade de prática performativa. A noção de performance, muito trabalhada por Zumthor, abarca o conjunto de gestos anímicos e corporais que o intérprete

produz em sua voz e também no movimento de seu corpo. Entre os cenários primordiais da canção popular urbana estavam o circo e o teatro de revista. Os programas de palco e auditório foram um componente fundamental dos primeiros tempos do rádio, bem como da TV. Hoje em dia essa necessidade de contato direto com o público é atendida pelo circuito de shows para médias e grandes platéias. E o desenvolvimento da reprodução da imagem, quase ao mesmo passo que a do som, veio completar o aparato técnico de registro da canção mediatizada. Para além do puro registro, desdobram-se daí novas linguagens, como o vídeo-clip, cuja estética por sua vez vai influenciar a linguagem do cinema e da TV.

A preservação da vocalização, da canção concretizada, da performance, possibilita uma historicidade diferenciada e mais rica para o relacionamento que uma cultura musical tem com seu próprio tempo e espaço, com seu passado e futuro. Altera-se e expande-se a área de referências criativas do poeta-cantor. Canções vindas de bem longe passam a atingir os ouvidos dos criadores e a integrar seus sistemas estéticos. E elas lhes chegam não na forma abstrata das letras na página ou das notas na partitura, mas sim na forma sensível, encarnada, da voz humana, em seu pleno som & sentido. Oferecem outrossim uma possibilidade de confronto entre o presente e o passado que a tradição folclórica desconhecia. Nesta, ao contrário do que se dá na transmissão escrita, a indispensável encarnação da obra pelo intérprete se realiza ao preço da obliteração da obra passada: perde-se o modo de ser abstrato do passado, e com isso a noção das diferenciações internas à tradição. Com a fonografia, o filme e o vídeo, o corpo vivo da canção é disponibilizado tanto para o conhecimento quanto para a sensorialidade das gerações futuras; disponibilizada para a repetição e para o confronto, a tradicionalização e a invenção reformadora, a paráfrase e a paródia. Todo criador é um intérprete, e todo intérprete (re)forma e (re)cria. Doravante torna-se possível não só interpretar de modo inovador a obra legada pelos antecessores ou importada de outras culturas, como também difundir a nova proposta de modo a rapidamente fazê-la integrar o sistema contemporâneo e futuro de cultura musical e poética. A diversificação textual e sofisticação musical também ajudaram a magnificar o papel do intérprete; por exemplo, mediante o recurso sistemático à improvisação, como no caso do jazz, ou da poética do samba de breque. Mas também mediante reformatações da tradição, como no caso modelar de João Gilberto, fundando, retomando ou consagrando, a partir de uma interpretação diferenciada de velhos sambas e outros gêneros, aquilo que Caetano Veloso cunhou de "linha evolutiva" da música popular brasileira. Tendo assinado a composição de pouquíssimas canções, João é entretanto percebido como "autor" de muitas delas, e até como mentor de um "estilo de época" – a Bossa Nova. Assim se justifica plenamente que Augusto de Campos e os outros autores do *Balanço da bossa* centrem suas atenções na interpretação vocal como ponto decisivo da novidade representada pela Bossa Nova e pela Tropicália. Entretanto, neste caso como em outros, a nova interpretação não estabelece necessariamente uma ruptura com o passado, senão um diálogo histórico, baseado na língua comum: num modo de usar esta língua, um modo de falar cantando.

Cabe aqui recordar o velho e eficaz conceito aristotélico de verossimilhança, para designar o efeito produzido pela adequação interna entre os elementos que constituem uma obra de arte. Também o manejo bem sucedido da voz costuma interagir com a estrutura verbal e rítmico-melódica da obra, sua linguagem compósita fundada num consórcio íntimo entre letra e música, capaz de promover a perfeita *parceria*. Na construção de uma canção, o cantor, tal como o “hipócrita leitor” de Baudelaire, é também o semelhante, o irmão, o parceiro do poeta e do compositor. Ele faz jus a um lugar de destaque nesse processo criativo, característico e determinante da maior parte de nossa música popular, a qual dá continuidade assim a uma tradição de sensibilidade ao “gênio” cooperativo que funda a arte folclórica.

A parceria na canção popular opera de maneira bem diferente do que ocorre no canto erudito. Ela se funda num contato muito mais próximo entre os criadores, os quais muitas vezes compartilham as funções de músico e letrista, como se dá na tradição dos sambas de primeira e segunda partes. O sentido integrativo desse modo de produção estética gerou jóias de harmonização interna entre as instâncias expressivas, que parecem brotar de uma única fonte anímica - como no caso das obras de Tom Jobim e Newton Mendonça, Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, Bide e Marçal, Luiz Gonzaga e Zé Dantas etc. Esse fenômeno ainda por estudar é uma das chaves da riqueza estética específica da canção popular moderna difundida pela mídia massiva. E nessa parceria devem-se incluir a interpretação vocal, e muitas vezes também o arranjo instrumental.

O mistério do samba e de outros gêneros seminais da música popular é em grande parte o mistério da parceria, que a nossa tradição crítica de arte e literatura, profundamente marcada pelos pressupostos da instância autoral e da especialização produtiva, tem grande dificuldade em equacionar. Parceria entre indivíduos, funções e /ou elementos constitutivos da obra-canção: música, letra, voz. A perfeita interadequação desses elementos é que proclama o êxito estético da canção, produto de uma cooperação organicamente criativa, simultaneamente multifacetado e inteiriço. Assim é que não parece possível perceber nenhum traço diferenciador na harmonização interna de obras/canções em que o mesmo indivíduo compõe, escreve e canta, e outras compostas em parceria e interpretadas por um terceiro: Tom Jobim, Newton Mendonça e João Gilberto fazem um, assim como Caymmi, Caymmi e Caymmi.

Enfim, com os recursos fonográficos e mediáticos, o âmbito da canção se estende no tempo e no espaço geográfico e social, consagrando uma circularidade cultural provavelmente sem precedentes na história da arte. A expansão geográfica, iniciada com a migração e urbanização de formas tradicionais rurais, e exacerbada com os intercâmbios multinacionais, gerou o contato de diferentes culturas poético-musicais, conduzindo ao aparecimento e diversificação de novos gêneros. E na dimensão social, a comunicação de massas abriu quase ilimitadamente o espaço de trânsito cultural, incrementando as oportunidades de produtores eruditos terem acesso aos repertórios populares e viceversa, e estimulando assim os empréstimos, trocas, diálogos entre as chamadas alta e baixa culturas, entre as quais tinham vigorado desde o século XVI mecanismos e protocolos mais

ou menos rigorosos de distinção. Com o acesso à reprodutibilidade técnica, a canção popular é despojada de sua "aura" de pureza folclórica e entra em conexão com o mundo das técnicas de comunicação, que incluem também os veículos escritos, como o jornal e o livro. Em seu caráter basicamente urbano, ela saberá captar e manifestar essas conexões. As referências da cultura livresca estarão em muitos sambas da era do rádio, como no "Chico Britto", de Wilson Baptista, "sempre defendendo teses" rousseauianas. Ecos da linguagem poética de românticos e parnasianos ajudarão a compor a estética *kitsch* do samba-canção. A temática dos sambas-enredos imporá a busca de informações históricas e literárias, ainda que de forma superficial e confusa. Enfim, as analogias entre a cultura do samba e o saber letrado serão tematizadas na criação das denominadas "escolas de samba" no final dos anos 20, celeiros de "doutores" e "bacharéis" em samba. A figura do "livro", onde se inscrevem os nomes, a história, os registros das obras dos grandes criadores, é signo relevante da auto-representação de agremiações e comunidades produtoras de música popular. Veja-se por exemplo sua recorrência nos sambas de meio-de-ano que tematizam a linhagem musical da Portela. Anote-se ainda a sinonímia, no uso popular, entre criar canções e "escrever": diz-se de um compositor apreciado que ele "escreve muito", mesmo que se trate de um artista analfabeto.

Na dimensão temporal, a expansão possibilitada pela tecnologia de gravação e reprodução do som engendra o contato entre novas e antigas gerações. A tradicionalidade inconsciente e involuntária da transmissão oral folclórica gerava uma poética construída majoritariamente também de maneira inconsciente e involuntária, minimizando a valorização da invenção, sobre a qual predominava a reiteração: Jakobson observou que a existência da obra folclórica é sustentada por sua conexão direta com a *langue* instituída, dependendo da aceitação pela comunidade para ser preservada, numa constante representificação todavia refratária aos gestos excessivos de inspiração individual. A idéia mesma de tradição literária se distingue radicalmente da de tradição folclórica. No domínio do folclore, a possibilidade de reatualização dos fatos poéticos é consideravelmente mais restrita." (JAKOBSON, 1973, p. 62).

A mediatização do som permitiu ao contrário que novos produtores se inspirem no trabalho dos predecessores, e ao mesmo passo procedam à recriação e reinterpretação de antigas obras, aproximando-se nesse aspecto dos procedimentos da arte erudita, na qual a possibilidade de referir-se objetivamente ao passado, assentada na conservação escrita de letras e partituras, funciona no sentido de estimular a criatividade e sua valorização artística. Esse processo desfolcloriza a música popular, oferece-lhe uma visão mais abrangente e histórica de si mesma, torna-a mais consciente de sua própria importância, que os malandros sambistas dos anos 30 são os primeiros a enunciar. Essa força, riqueza, e potencial de público a explorar atrairá para a canção popular cada vez mais compositores e intérpretes oriundos das classes educadas, de alto letramento e informação cultural e artística ampla.

Hoje em dia, a canção popular interessa a pesquisadores de vários campos acadêmicos: musicólogos, antropólogos, críticos literários,



especialistas em Comunicação etc. A rede de observações um tanto dispersas que acabei de expor foi tecida principalmente para servir de horizonte a algumas conclusões destinadas em particular aos profissionais da área de Letras. Melhor dizendo trata-se não propriamente de conclusões, e sim de propostas a serem desenvolvidas.

A primeira é a necessidade imediata de os especialistas em artes verbais, vale dizer em literatura e poesia, darem mais atenção à poética da canção popular, e de uma maneira que não se reduza à análise das letras silenciosamente postas no papel. Os "literatos" têm sido mantidos à distância desta rica complexidade por diferentes razões, justificativas e pretextos, a começar pela dificuldade no trato com as questões musicais e de vocalização. Não custa lembrar todavia, como fiz no início destas páginas, que a palavra cantada e entoada é a fonte original de toda poesia, matriz ancestral do nosso objeto de trabalho. Cabe portanto também a nós, especialistas em Literatura, nos aparelharmos para trabalhar com suas formas contemporâneas.

A diversidade de produtos e níveis qualitativos com que se apresenta a canção popular de nosso tempo não permite mais que os especialistas em Letras permaneçam encastelados nos pressupostos grafocêntricos, abrigados à sombra das estantes, impedidos, por conta às vezes de um pretendido rigor conceitual e estético, de perceber e analisar justamente a dimensão propriamente estética das canções. Essa dimensão é gerada na interação dos múltiplos elementos expressivos e discursivos que compõem essa linguagem. Sabemos que a competência polivalente requisitada por uma análise integral do objeto canção é de difícil domínio. Raros são os que, como Mário de Andrade, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, podem gozar de trânsito livre no mundo das letras e no dos sons musicais. Porém há muitos caminhos para se abordar uma canção com profundidade. Inclusive e aliás, isso pode ser feito... em parceria. E parece estranho que praticamente não se verifiquem casos de parceria acadêmica entre Letras e Musicologia no estudo dessa riquíssima artesanaria brasileira. Por outro lado, o crítico literário pode-se concentrar, em conexão com sua seara imediata que é a das palavras, na materialidade sonora dessas palavras. Na voz que as faz soarem, existirem para nós. O relevo da vocalização na produção de efeito e sentido poéticos já era praticado pelos formalistas eslavos e recebeu um inestimável incremento erudito e reflexivo com o trabalho do Zumthor maduro. De fato, vimos acima que a interpretação, o suporte materialmente humano da canção que é a voz, desempenha para nós um papel-chave na parceria de som e sentido que configura a moderna canção popular. Não é à toa que Luiz Tatit, na sua elaboração teórico-metodológica, elege o termo "dicção" para designar o ponto nuclear, eixo e síntese do trabalho do cancionista.

O papel da voz interpretativa na produção de sentido da canção deve ser considerado no quadro mais amplo e mais complexo dos procedimentos e mecanismos da performance. Desde os anos 70 esta vem se constituindo como um conceito-chave para vários setores das Ciências humanas e sociais, notadamente a Antropologia (principalmente a que trata de discursos rituais) e a Linguística, isso sem falar dos estudos de Teatro e Artes cênicas em geral, mais diretamente implicados pelos dispositivos e procedimentos

performáticos no sentido estrito. Mas já faz muito que o conceito se ampliou, deixando de referir-se meramente ao desempenho de atores, intérpretes e similares, para contemplar a situação comunicativa como um todo, incluindo aí as instâncias de recepção.

O alcance estético das análises baseadas na performance foi sublinhado por Bauman & Briggs, a partir de um amplo mapeamento de publicações, no âmbito dos estudos antropológicos. Os autores sinalizam também a produtividade do conceito na compreensão das interações dinâmicas entre padrões formais e conteúdos simbólicos dos textos, por um lado, e contextos comunicativos, por outro. Explicam de que modo "os estudos de performance estão no meio de uma reformulação radical na qual 'texto', 'contexto', e a distinção entre eles estão sendo redefinidos" (BAUMAN; BRIGGS, 1990, p. 67), de tal maneira que o foco da análise da performance no final dos anos 80 se teria tornado ao mesmo tempo mais textual e mais contextual. Acredito que os avanços nesse campo, em boa parte vinculados ao desenvolvimento da Etnopoética e da Etnomusicologia, têm muito a oferecer não só aos estudos da canção popular como aos estudos literários em geral, nos quais volta e meia se manifestam dilemas residuais da velha dicotomia entre critérios intrínsecos e extrínsecos de abordagem.

É também a partir do conceito de performance, estendido à consideração da leitura solitária e silenciosa, que Paul Zumthor (1990) elabora uma noção renovada e ampla de comunicação poética, capaz de abarcar desde a literatura medieval até a canção comercial mediatizada, das artes verbais de povos ágrafos aos mais canônicos mestres do verso. As faculdades áudio-vocais, a expressão e percepção corporais são reconhecidas como fatores ativos da experiência poética. Ora, a canção popular, com a proeminência que dá ao trabalho do intérprete, com a vasta e complexa relação com o público que mobiliza, com os seus desdobramentos comunicacionais e midiáticos, é um campo privilegiado para a pesquisa dessa experiência assim compreendida. Além da sua própria relevância como objeto estético e cultural, o seu estudo é importante porque pode ajudar-nos a desenvolver abordagens que revitalizem a compreensão e fruição de toda poesia, inclusive da poesia "literária".

Para resumir, referindo-me aos dilemas e debates que ainda recentemente afetavam alguns teóricos e críticos literários, não se trata aqui de posicionar-se pró ou contra a cultura pós-moderna, pró ou contra os Estudos Culturais. Trata-se de ampliar e enriquecer nosso conhecimento de linguagem poética. O mesmo Zumthor (1997:188) já alertava: "no mundo de hoje, a canção, apesar de sua banalização pelo comércio, constitui a única verdadeira poesia de massa." E isso não significa necessariamente reiteração preguiçosa ou esvaziamento da informação. Como apontou Wisnik (1989, p. 11), "a canção faz, em momentos privilegiados, a ponte entre a vanguarda e os meios de massa."

Luiz Tatit (2000, p. 21) observou:

a correspondência equilibrada das partes de uma obra com o seu todo não é prerrogativa da boa música erudita, assim como o esquema musical pré-estabelecido não caracteriza toda e qual-

quer canção popular. [...] A elaboração dos detalhes em sintonia com o arranjo global da obra é característica típica do artesanato de João Gilberto, por exemplo, embora isso não possa ser verificado com os mesmos parâmetros utilizados na crítica de peças eruditas.

Foi por se manter limitado a tais parâmetros que Theodor Adorno não soube compreender e apreciar a música popular. Ocorre que um conhecimento altamente formalizado em certa matéria nos deixe cegos para nossa própria ignorância em matéria contígua, porém diversa. No caso, vencer esta ignorância não significa acolher indiscriminadamente tudo o que a indústria do entretenimento de massa procura impôr ao nosso consumo. Significa ao contrário elaborar perspectivas e instrumentos de compreensão e avaliação crítica adequados à especificidade dessa forma contemporânea de expressão. Esses instrumentos e perspectivas não podem ser os mesmos que têm conduzido nossa recepção de música erudita ou de literatura escrita. Nem por isso terão caráter menos estético ou menos receptivo à invenção criadora; tampouco deverão abdicar do rigor intelectual que necessariamente interage com a sensibilidade na produção de qualquer discurso movido por verdadeiro interesse crítico.

#### **Abstract**

*The popular song divulged by the media currently puts forward a new communicative situation as well as a new configuration to the poetic discourse. Transforming and displacing historically consolidated categories such as erudite and popular creation, high and low culture, writing and orality, literature and folklore, the song broadcast by the mass media subverts all these cleavages. Within the song's composite language, the arts of the spoken word, music and voice interact with each other and with communication technologies, leading us to reconsider processes of semiotic circulation and the very character of contemporary poetic discourse. This framework is enriched by new insights into the relations between text and context and by interdisciplinary conceptual elaborations such as that brought about by the notion of performance.*

*Key-words: poetry, popular song, mass media.*

---

## Referências

- BAUMAN, Richards; BRIGGS, Charles L. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology, Local*, v. 19, 1990.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- JAKOBSON, Roman. Folklore, forme spécifique de création. In: \_\_\_\_\_. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- TATTI, Luiz. Tramas de bastidor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2000. Caderno Mais!.
- \_\_\_\_\_. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio*, Rio de Janeiro, n. 1, ago. 1997.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Performance, réception, lecture*. Longueuil: Les Éditions du Préambule, 1990.