

A tentativa de superar a superfície da página sempre foi uma obsessão dos poetas experimentalistas, e teve seu marco inicial (CAMPOS, 1979) com o poema “Um lance de dados”, de 1897, de Mallarmé. Desde então, ocorreram as importantes contribuições de Pound, Joyce e Cummings, bem como a tradição das vanguardas européias e do experimentalismo oswaldiano. O papel da imprensa, dos recursos tipográficos e mais recentemente da informática passa a ser fundamental na produção poética.

Para Arnaldo Antunes (2000), a poesia, enquanto expressão, sempre buscou um formato ou “arquitetura” para expor-se como conhecimento registrado. Desde sua origem, o “registro” do texto poético sempre esteve condicionado às evoluções tecnológicas. Assim, a poesia migrou de sua forma oral para a escrita e desta para a impressa, até atingir o estágio de sua digitalização e difusão pela *web* nos tempos atuais.

Antes de ser manifestada na escrita, a poesia já requeria, portanto, uma forma de representação das idéias e dos fatos, pela codificação e conseqüente reconhecimento dos leitores. O poeta inscreve, arquiteta e diagrama sobre a superfície plana da página, da tela ou parte para suportes como o disco sonoro, o cinema e o vídeo, e à publicação digital, com recursos multimídia. “O poeta é um designer da linguagem”, como afirma Décio Pignatari (Pignatari, 2005), valendo-se de “tudo” no processo de criação e expressão.

No contemporâneo, a produção de sentidos já não passa pelo olhar humano, a própria câmera de televisão incumbe por si só de dirigir o olhar.

Fredric Jameson aponta que:

Agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo – o significado – é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que encontra uma de suas formas mais fortes, mais originais e autênticas na nova arte do vídeo experimental. (JAMESON, 1996, p. 267)

Na inserção de experimentos de vanguarda na indústria do entretenimento, as propostas de Arnaldo Antunes estão sempre no diálogo artístico intersemiótico das linguagens. Segundo André Gardel (2004, p. 113), “sua postura diante da diversidade é tanto de localizar a especificidade de cada código quanto de permitir as suas interseções criativas”. Sua “pedagogia da estranheza” é perceptível de muitas maneiras, como sugere Gardel, a

¹ Professor Associado de Literatura Brasileira na UERJ, procientista UERJ/FAPERJ.

saber: “na configuração performática de sua imagem pública”, “no corte exótico do cabelo”, “nos anéis artesanais”, “a dança que realiza nos remete à *biomecânica*”, “o uso da voz entre o canto, o berro e a fala”, etc. (GARDEL, 2004, p. 115).

Quando lança seu olhar crítico sobre a arte contemporânea, o ex-Titãs afirma, por exemplo, que a crítica à televisão massificante menospreza a capacidade que o telespectador tem de manipular o aparelho. “O cuidado em não se promiscuir com os raios catódico-emburrecedores é gerado pela preguiça de cavar uma maneira própria de se relacionar com o objeto” (ANTUNES, 2000, p. 14).

É verdade que proliferam produtos de qualidade duvidosa em meio às novas linguagens técnicas, o que aponta para o fato de que é preciso, além do domínio técnico, uma positividade criativa. Para Arnaldo Antunes:

A linguística e a filosofia da linguagem custaram a ver o contexto de enunciação como parte constituinte do discurso, e relevante em suas detonações de sentido. A situação, a voz que emite, o jeito como o texto é impresso. O discurso indissociável da sua práxis; impossível de ser estudado fora dela. A linguagem e seu uso — acima de significante e significado. (ANTUNES, 2000, p. 18)

Assim, urge uma modificação, ou adequação da crítica aos “novos tempos”. Não faz sentido analisar uma obra literária que circula no mercado midiático pelos critérios exclusivos da crítica literária canônica. É mais um desafio que se propõe à teoria da literatura, que certamente precisa estar em parceria com a teoria das comunicações. É preciso, portanto, entender que a literatura se modifica no decorrer do processo histórico, alterando algumas premissas da tradição crítica.

A palavra performance entra aqui para dar conta da consumação de uma forma na qual a poesia contemporânea se apresenta, a saber, levando em conta o conjunto de circunstâncias que a acompanha: contexto, corpo, presença, recepção, agoridade da voz. No nosso caso, o corpo e a voz do poeta-*performer*. A professora Fernanda Medeiros nos convoca a importantes reflexões:

Que uso se faz normalmente dos poemas na vida diária? E nas instituições de ensino? O poema tende a “morrer” uma vez que é compreendido, analisado, interpretado, como nos lembra Emily Dickinson. A interpretação tira o poema de cena no contexto de um curso de literatura. Por que não repetir a leitura/vocalização de poemas num curso como se repetem canções no dia a dia? O retorno da memória entra em cena aqui, e nos obriga a repensar a memorização como forma de aprendizado e de apropriação, opondo-se à “decoreba”. (MEDEIROS, 2001, p. 134)

Emily Dickinson é ótimo exemplo. Musicista-poeta, seus poemas ganham novos sentidos aos retornarem à voz de Peter Doherty, Carla Bruni, Cid Campos. Assim como a

música dorme na partitura até que o músico a faça vibrar no ar, os poemas dormem no papel até serem lidos em voz alta, cantados, até que a palavra reencontre sua entonação embrionária – o ritmo, a pulsação, a musicalidade – anterior à escrita.

Devolver a voz ao poema. Do repentista ao *rapper* e às batalhas de versos (*slams*), passando pelos modernos, concretos, tropicalistas, geração mimeógrafo, verbalistas, caranguejos com cérebro do *manguebeat*, a voz é elemento constituinte da poesia. O *slam*, por exemplo, é uma manifestação da palavra cantada que tem contribuído na autorrepresentação de mulheres, negros, LGBTQs e moradores das periferias. Por isso, o contato com a poesia contemporânea pode fazer uma diferença fundamental na experiência com a leitura, a escrita e a crítica. Esse contato com a palavra improvisada, viva, vocalizada (mesmo mediatizada) visa, portanto, expandir as perspectivas de subjetividades éticas e estéticas.

Na transcrição do poema de livro para a voz na canção corre-se um risco. Sedutora, a voz humana tende a direcionar e organizar algo que na página do livro, em geral, na boa poesia, ou seja, na poesia que tenciona a potência da linguagem ordinária, existe enquanto latência à espera do leitor que em “silêncio” experimenta modos de ler. Nesse sentido, cantar um poema deveria ser um convite a pensar junto às possibilidades de leitura e não a condução do ouvinte-leitor. “Sempre vi a leitura, ou outras formas de recepção estética, não como uma tradução da vida, mas como uma vivência em si; não como uma intermediação entre nós e o mundo, mas como uma via de acesso direto à experiência do mundo, através da (trans)formação de nossa consciência e sensibilidade”, afirmou Arnaldo Antunes em entrevista a Gisele Barão, para o jornal *Rascunho* (julho de 2021). Arnaldo é um artista que desde o começo de sua obra enfrenta o risco, porque ele cria numa clave de experimentação verbivocovisualperformática que transita por variados suportes e linguagens. Diz ele na mesma entrevista:

Assim como há os poemas que dependem de um trabalho gráfico-visual, há aqueles mais voltados à oralidade, onde as assonâncias e o ritmo têm papel fundamental. Alguns beiram a linguagem da canção. Nas performances poéticas que apresento, costumo explorar diferentes registros de emissão vocal das palavras – faladas, cantadas, entoadas, berradas, sussurradas, incorporando ruídos – dando a elas novas sugestões de sentidos. (ANTUNES apud BARÃO, 2021, sp)

Paralela à discografia autoral, a presença da verve letrista de Arnaldo Antunes na discografia da cantora Marisa Monte é recorrente. Ela abre seu primeiro disco *MM* (1989) com “Comida”, de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto; o segundo disco **Mais**

(1991) começa com a radiofônica “Beija eu”, de Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Arto Lindsay; em 1994, no disco *Verde, anil, amarelo, cor de rosa e carvão*, Marisa canta “Alta noite”, de Arnaldo Antunes, além de registrar a assinatura dos dois em “De mais ninguém” e “Bem leve”; antes, no projeto *Nome* (1993), de Arnaldo Antunes, ela coloca voz em “Cultura”, “Carnaval”, “Direitinho” e “Alta noite”; e em *Memórias, crônicas e declarações de amor* (2000), os dois assinam “Não vá embora” e dividem com Carlinhos Brown a autoria de “Não é fácil” e “Água também é mar” – além de Arnaldo oralizar trecho do livro *Primo Basílio* de Eça de Queirós em “Amor, I love you”, de Marisa Monte e Carlinhos Brown. Brown é o outro eixo de um tripé sonoro importante. Com o projeto *Tribalistas* (2002 e 2017) o trio se afina definitivamente e sacode o mercado musical brasileiro. A afinação marca também os trabalhos individuais dos três, com participações, coproduções, etc. Ainda na discografia de Marisa Monte, *Universo ao meu redor* e *Infinito particular* (ambos de 2006) e *O que você quer saber de verdade* (2011) são discos que registram a sonoridade da tribo.

A parceria com Arnaldo Antunes se mantém em *Portas*, disco que Marisa Monte lançou no pandêmico ano de 2021. Para voltar à questão inicial, ou seja, a musicalização de poemas, destaco “Vagalumes”, canção que tem por base o poema “On-off”, publicado por Arnaldo no livro *Algo antigo* (2021). “Vaga-lume”, escrito assim com hífen, é palavra que encerra o poema “On-off”, concluindo um ciclo verbivisual em que forma é conteúdo e exige a imaginação do leitor para o jogo lúdico das aproximações sonoras das palavras. A metáfora é certa: o vaga-lume é o “chispa chama” que liga e desliga – daí o “on-off” com hífen – a memória (crítica) do leitor. A fim de figurativizar o ritmo acelerado entre presença e ausência visual do vaga-lume, o poema é composto por versos trissílabos, mesma estrutura utilizada por Manuel Bandeira no famoso e veloz ritmicamente “Trem de ferro”, por exemplo. Ou seja, imitando o “pisca-pisca”, os versos com três sílabas poéticas imprimem cadência e alternância rápida entre sílabas fortes e fracas. Eis o poema do livro:

chispa chama
recendeia
descandeia
refaísca
desfagulha
recentelha
desatixa
recintila
descorisca

relampeia
desestrela
reacende
pisca-pisca
reluzente
desilude
renitente
vaga-lume

Marisa Monte sabe que o quarteto é forma clássica eficaz à oralização. As quadrinhas guardam nossa filosofia popular. Ao musicar o poema, os versos são separados em grupos de quatro e cantados emulando um fado, numa rara mudança no tom rítmico que marca o disco *Portas* do começo ao fim. Segue-se a sequência do poema até “reacende”, quando, ao invés de cantar “pisca-pisca” (o verso ímpar, o verso que rompe com a reiteração on-off das iniciais ‘re’ e ‘de’ das palavras justapostas), Marisa Monte salta para “reluzente / desilude / renitente / vaga-lume”.

Em seguida, dentro do clima sonoro nostálgico da melodia – sustentada pelo meticuloso trabalho de Marisa Monte no violão; Dadi nos ukulele, baixo, piano Fender Rhodes; Davi Moraes nos violão, guitarra, bongo, shaker, unha; e Pedro Baby com guitarra Fractal e shaker –, a palavra “manhã” é repetida para fazer as vezes de refrão. É assim que o que era sugestão no poema torna-se luz branda, acende e permanece solar, bisando uma “canção de amor” – essa fórmula em que textos de rápida comunicabilidade são emoldurados em alongamentos das vogais e batida lenta, tão presente em nosso cancioneiro.

“Para a canção, acabei criando uma parte nova, que não consta no poema original como está no livro”, diz Antunes na entrevista a Barão. Assim, um trecho, digamos, mais narrativo-figurativo foi acrescentado ao texto do poema. Volta o pisca-pisca suprimido: “Pisca-pisca pesca o olho com a luz da sua isca / Quando apaga recomeça como o ar que se respira / Fogo fôlego varia como água que respinga / Uma coisa tão pequena pode transformar a vida”. Desse modo, a letra da canção explica para o ouvinte a metáfora do poema; o que era latência e ferocidade – os pares significantes, a promessa não cumprida da luz na escuridão – é diluído na manhã reconfortante que a voz bonita da cantora engendra.

Ao piscar, o vaga-lume nos lembra do real que resiste à ilusão da luminosidade. A dúvida que o vaga-lume representa torna-se promessa da felicidade. O vagalume é reduzido a índice da nostalgia de um suposto espaço/tempo idílico que a voz de acalanto promete restituir. O plural no título da canção parece indicar a comunhão entre quem ouve e quem

canta. Para usar um elemento que Marisa Monte ostenta na capa do disco *Portas*, a cantora apresenta uma “chave” de leitura. Mas, se para Pasolini e Didi-Huberman (2014), os vagalumes resistem e sobrevivem ao excesso do progresso vazio com a politização de nossa capacidade humana de imaginar, como acontece no poema “On-off” de Arnaldo Antunes, na canção “Vagalumes” essa capacidade é subestimada.

No texto “o que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”, Ruth Finnegan sugere diferenças e aproximações entre canto, declamação e recitativos, três modos da palavra cantada, entre outros. A partir de um conceito amplo de canção, a autora, para quem “quando você procura ‘canção’ no catálogo de uma biblioteca, encontra listas intermináveis de textos predominantemente verbais. É neles que se crê poder encontrar a verdadeira realidade – e não certamente na efêmera e incapturável performance” (Finnegan, 2008, p. 20-21), ajuda-nos a compreender a substância complexa e fugidia da performance. “A performance cantada é evanescente, experimental, concreta, emergindo na criação momentânea dos participantes. Como bem formulou Peggy Phelan, ‘a única vida da performance é no presente’” (idem, p. 24).

Temos no Brasil uma forte tradição de musicalização/oralização de poesia. O mesmo Arnaldo Antunes, por exemplo, já musicou poema de Augusto dos Anjos sem detrimento da densidade estruturante da poesia em si, ao contrário, atualizou a força do texto. Também Marisa Monte musicou poema de Octávio Paz em tradução de Haroldo de Campos e potencializou o texto. Vide “Blanco”, canção do disco *Barulhinho bom* (1996). Nesses casos, ambos demonstram que, ao encontrar e vocalizar a melodia imanente no arranjo de palavras, quem canta atua a fim de singularizar e expandir a experiência estética do poema. Ou seja, a entonação embrionária das palavras é acionada a fim de potencializar o trabalho poético.

Obviamente, o texto para ser lido/cantado requer tratamento próprio e diferente do texto para ser lido/visto na página do livro, mas ambos são expressões de uma mesma força motriz, a poesia. Se por um lado, e de modo mais comumente praticado, temos cancionistas que cantam poemas escritos, vertendo poesia em letra, permitindo a reminiscência mais rápida do texto; por outro lado há cancionistas que deglutem, torcem, parodiam a poesia escrita antes de torná-la letra de canção. Em ambos os casos a parceria entre poetas e letristas é firmada. Mas o segundo caso exige de quem escuta um trabalho maior, a fim de aprofundar o registro da autoria de quem labora, citando direta ou indiretamente, o poema escrito ao cantá-lo.

É por esta perspectiva que entendemos o que Paul Zumthor escreve em *A letra e a voz*:

O texto ‘literário’ é fechado: simultaneamente por causa do ato que, material ou idealmente, o circunscreve e na intervenção de um sujeito que efetua esse fechamento. Mas essa intervenção provoca o comentário, suscita a glosa, de modo que, nesse nível, o texto abre-se, e um dos traços próprios à ‘literatura’ é sua interpretabilidade. O texto tradicional, em contrapartida, pelo simples fato de que transita pela voz e pelo gesto, só pode ser aberto, numa abertura primária, radical, a ponto de escapar, por lampejos, à linguagem articulada; por isso ele se esquia à interpretação, pelo menos a toda interpretação globalizante. (ZUMTHOR, 1993, p. 283-284)

No caso de “On-off”, ou melhor, de “Vagalumes”, a potência perene da poesia, o que faz com que o leitor retorne a ela, é turvada, alienada. O vagalume que a poesia é fica em segundo plano. Se o ouvinte volta a ouvir a canção é para ter conforto – o que quer que isso signifique no Brasil de 2021. Parafraseando o poema de Carlos Drummond de Andrade, musicado por Milton Nascimento, Marisa Monte canta uma canção que faz adormecer os homens e as crianças. “Vagalumes” é puro acalanto. O poema “On-off” não.

Não é a primeira vez que Marisa Monte e Arnaldo Antunes “ajustam” um poema deste último para uma canção. No disco *O que você quer saber de verdade* temos “Amar alguém”, do livro *N.D.A.* (2010). Daquela vez, se o título do poema foi mantido para nomear também a canção, a seleção e a montagem dos versos foram radicais. O que poderia ser lido como um poema sobre o amor na contemporaneidade, com toda a complexidade que o tema exige, verteu-se em mais uma letra agradável, positiva, tranquilizadora. Novamente a promessa de conjunção amorosa dá o tom. Trechos do poema como “ninguém comanda a tentação que tem / cupido não divulga quando vem / deixando o alvo tenro sem porém”, ou “os corpos vivos sofrem atração / apaixonados não têm coração”, ou ainda “amar é só continuar querendo / embora cause tanto sofrimento” não são cantados. Muito Apolo, pouco Dionísio; novamente, muita luz, pouca sombra.

A canção “Amar alguém” é assinada por Arnaldo Antunes, Dadi e Marisa Monte. No canto, mantem-se a estrutura dos quartetos presentes no poema do livro. Mas a partir da terceira estrofe os versos passam a se misturar, vindos das outras estrofes do poema. Mais do que refrão, o verso eficaz para postagens em redes sociais – “Amar alguém só pode fazer bem” – é repetido várias vezes, apaziguando qualquer ameaça de dor. No poema, Arnaldo Antunes aciona a tradição de poemas de amor ao evocar os versos “transforma-se o amador na coisa amada, / por virtude do muito imaginar”, de Luís de Camões; bem como a tradição da canção de massa, posto que o poema termina com “por isso então não chora mais, meu bem”. A referência a “não sofra, não pense, não chore mais, meu bem”, de “Esqueça (Forget Him)”, versão de Roberto Côrte Real para canção de Mark Anthony, é evidente. Essa canção,

eternizada na voz de Roberto Carlos, foi gravada por Marisa Monte para a trilha sonora do filme *A taça do mundo é nossa* (2003).

Musicar um poema é compreender os indícios de oralização dados pelas palavras: inserir-se no estado de espírito do eu poemático, por vez, para transgredi-lo, mas, na maioria das vezes, para figurativizá-lo, ou seja, apresentá-lo como imagem na parede da memória do ouvinte; é revocalizar a voz que canta por trás da voz que fala: a voz do poema, da letra; e é estabilizar o ser criado - o sujeito cancional - no ouvinte. A rede que alimenta a poesia de livro e a canção popular brasileira é vasta e sem hierarquias. Marisa Monte, cantora de voz afinada e de emissão perfeita forjada nos estudos de canto, na Portela e na escuta das canções de rádio, demonstra ter consciência disso. Basta ouvir sua discografia. Porém, nos dois casos aqui destacados, identificamos um investimento na seleção e posituação de palavras reconfortantes, uma domesticação da ferocidade da linguagem poético-cancional. Domesticação incômoda especialmente num momento em que, como diria Maiakovski, “não é tempo / de palavrinhas amorosas”.

REFERÊNCIAS

BARÃO, Gisele. “A criação me sustém, me dá saúde”. Entrevista com Arnaldo Antunes. Julho, 2021. Disponível em: <https://rascunho.com.br/entrevista/a-criacao-me-sustem-me-da-saude/> Acesso: 11/09/2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GARDEL, André. “A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza”. In: *Terceira margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Rio de Janeiro, nº 11, 2004.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo, Ed.Ática, 1996.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “Pipoca moderna: uma lição – estudando canções e devolvendo a voz ao poema. In: MATOS, Cláudia Neiva de et all. *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 9ª ed., Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.