

CANÇÃO E POESIA NA TRILHA DO TEATRO

*Iran Pitthan*³⁶

1. Poesia ontem e hoje

Desde a antiguidade, percebemos diversas alianças entre a poesia e a música. E, embora a história registre também momentos de desencontro, a música é, e sempre foi, um poderoso meio de divulgação da palavra e de disseminação cultural.

No passado, a poesia era difundida através da oralidade, com o ritmo dado pelos cantores, artistas que eram também compositores e poetas, além de dançarinos. Um tempo em que as informações se faziam basicamente através da audição, pois somente a pessoas de camadas sociais privilegiadas era dado o conhecimento da escrita e da leitura, dependendo, inclusive, do interesse e das aptidões do indivíduo.

Tentamos acompanhar a parceria da poesia e da música através dos tempos. Tomando como base a peça de teatro-musical *Gota D'Água*, escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque – uma recriação da tragédia *Medeia*, de Eurípedes, século V a. C. – pretendemos mostrar que essa parceria é um elemento enriquecedor e fundamental para atingir mais diretamente as emoções de um povo. Essa união se dá por intermédio de uma empatia direta, tanto para o sujeito que detém naturalmente aptidões musicais quanto para o desprovido de ritmo, tanto para o letrado quanto para o não letrado, valorizando ambos os elementos, texto e melodia. A canção, que se estabeleceu

³⁶ Professor Centro Universitário Plínio Leite e professor substituto da Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

na França do século XVI, de certa maneira nunca deixou de existir, passando por diversas mudanças em sua forma, mas mantendo como princípio básico a união das duas, música e poesia.

Em tempos de informação via satélite, o retorno dessa aliança entre a música e a poesia atende ao semianalfabetismo de um país como o Brasil, e às vibrações de um povo extremamente musical e rítmico – herança de ancestrais indígenas e africanos, numa retomada ao estilo antigo: o ouvido que ouve substitui o olho que lê.

A música tocada em rádio e TV, CD, MP3, Internet, Tablets, Android e tantos outros meios de fácil utilização e transporte, atende, num sentido geral, à população desprovida de conhecimento e desinteressada de uma composição mais elaborada que requeira exercício mais qualificado de leitura auditiva.

A urgência dos tempos modernos, com a informação imprecisa dada em manchetes, contribui para a preguiça no exercício das letras, o que limita ainda mais o acesso à erudição – textos mais elaborados na literatura e maior de complexidade harmônica na música. Daí, detectamos a grande aceitação de melodias fáceis e letras simples e isso aponta, de certa forma, para as origens gregas.

2. A poesia e a música

Os registros comprovam que a poesia épica foi originariamente declamada com acompanhamento instrumental. No drama grego, a poesia era intimamente ligada à dança e à música. Nos últimos séculos, produziram-se exemplos ainda muito mais complexos de formas artísticas, elaboradas do jogo entre o som e a palavra: missas, madrigais da era de Palestrina, cantatas da época de Bach e a ópera desde o século XVII, que mostram relações diversas entre a música e a poesia.

Na antiguidade, essas duas manifestações artísticas foram se combinando com outros modos de expressão: o gestual, a entonação, a utilização de adereços, as pinturas e as máscaras. Segundo Aristóteles, a forma ditirâmbica mais a matéria narrativa (*mythos*) da epopeia originaram a tragédia. Na tragédia dionisíaca, as diferenças entre os homens deixavam de existir, dando lugar a um poderoso sen-

timento de unidade, um retorno à natureza e seus primários valores. Nietzsche acreditava que essa unidade era o consolo metafísico – que toda verdadeira tragédia traz – de que a vida é cheia de alegrias e indestrutivelmente poderosa, e a arte é o caminho da salvação do homem e da vida como um todo. Essa tragédia, cada vez mais performática, foi uma das origens do teatro, e tem na transformação seu traço mais importante e fundamental, sendo também, o que distingue o drama da poesia épica e lírica.

A música, que não existia sem o texto na antiguidade, era uma experiência muito mais psicológica que estética, valorizando as profundas ressonâncias da palavra na consciência do ouvinte. Essa aliança com a palavra foi um traço essencial da cultura grega, continuando a poesia ligada à música pelo menos até a época dos trovadores, que perfeitamente ajustaram *motz el son* (POUND, 1970), as palavras à melodia.

A representação teatral hoje, tal como se apresenta, é o resultado de linguagens várias. No teatro, diversas artes se encontram e se somam para um mesmo fim, o espetáculo, onde cada elemento é incapaz de valer por si só. Uma das teorias mais conhecidas sobre o assunto é a de Richard Wagner, que pensava numa *arte total*, na qual a pluralidade dos meios de expressão se organizava para unificar os resultados a fim de produzir o *efeito total*. O princípio dessa arte faz subentender que o poder do espetáculo, enquanto efeito, é função direta da quantidade de estímulos despejados, ao mesmo instante, sobre os sentidos do espectador. Vamos nos ater, apenas, ao efeito da união da música com a poesia que, desde a Grécia antiga, foi o meio de aguçar as sensibilidades, o conhecimento, o prazer e a comunhão com o cosmo. E, dentro do templo de todas as artes – o teatro, música e poesia encontram-se totalmente libertas, seguem seus próprios cânones e também os transgridem, sem a censura elitista de intelectuais nem a incompreensão do homem simples.

3. Caminhos trilhados

A poesia jamais deixou de ser mostrada, de alguma forma, ligada à música, desde as fases lírica e trágica da poesia grega, passando pelo ditirambo e pela tragédia ática. A partir do séc. IV a.C.,

as artes se individualizaram e depois desapareceram com Atenas, escravizada por Roma.

Do início do milênio até o séc. X, a música foi introduzida no culto cristão – salmos, hinos e cânticos, e depois no canto gregoriano, nos séculos VI a VIII, passando pelo órgão e falso-bordão. Depois, na fase polifônica, até o séc. XVII, o melodrama sacro, partes cantadas do Evangelho, com a intenção de atrair o povo para as representações. Esse movimento – a música e a palavra mantendo estreita relação, tinha sempre por objetivo alcançar o povo. Assim, nasceu a farsa, e a música profana adentrou o templo.

Desde muito, já circulavam por toda Europa os histriões – artistas cômicos, e os cantadores estradeiros – os menestrais que originaram os trovadores europeus. A aproximação desses cantadores, que traziam elementos populares e profanos, com a música erudita originou a *Ars Nova*, quando nasceram a balada – com estrofe e refrão, o madrigal itálico, a *song* inglesa, a *chanson* francesa e o *lied* alemão. Por volta do séc. XVI, a França retomava a forma grega da poesia cantada e já no séc. XVII, o instrumento musical começa a ser reconhecido e apreciado dando início à construção da arte musical erudita – é a fase harmônica que vem até os nossos dias.

A manifestação principal da melodia acompanhada no século XVII é o estilo recitativo, que se apresentou sob a forma de melodrama, oratório e cantata. A ênfase é dada algumas vezes, num estado de espírito geral, com as próprias palavras ficando vagas e musicalizadas, tendo suas vogais devidamente exploradas. O componente dramático faz com que a palavra e a música se transformem em parceiros, sem que um tenha maior ou menor valor sobre o outro. Um poema lido e uma canção cantada são dois fenômenos diversos, mas existe entre eles um elemento comum que é a voz.

No drama lírico, então, dá-se a fusão das artes de espaço e tempo: poesia, música, dança e pintura. À poesia cabe o papel de dar a significação intelectual da obra, à música cabe reforçar os valores que são mais dinâmicos e mais profundos que os da palavra.

Antes do rádio, nas salas dos cinemas, o público esperava o início da fita ouvindo chorinhos e outros ritmos da época. Nos anos 20, apareceu o teatro de revista – leve, descompromissado e malicio-

so, dirigido ao público de classe média que buscava somente diversão. Em 1917, com a gravação de *Pelo Telefone*³⁷, o samba se estabeleceu e se firmou como música genuinamente brasileira.

4. *Convergência de manifestações*

Ao transpor a *Medeia* para a realidade carioca, os autores, ao utilizarem escrita rimada, imprimiram especial ritmo à tragédia da personagem Joana, com as falas criando especial pulsação. Os poemas líricos, que expressam emoções, têm certas qualidades que os levam ao próprio limiar da música, mas continua a ser uma coisa feita de palavras e das ideias e imagens evocadas por elas. O pensamento em liberdade divaga e volta ao ritmo, sem que se perca o significado do que é dito.

No poema, o ritmo se manifesta na sua totalidade e a poesia, segundo Otávio Paz, é a forma natural de expressão humana, é a linguagem original. Em *Gota d'Água*, às canções, compostas por Chico Buarque, cabe costurar a ação e permitir o momento de *sentimento*, a consciência de estados de alma, e o complexo esquema de emoções e sensibilidades. Na canção “Flor da Idade”, o autor optou por uma valsa, em andamento 3/4, sendo modificada, no final, para 6/8 (quase como uma quiáltera):

A gente faz hora, faz fila
na Vila do Meio-Dia
pra ver Maria
A gente almoça e só se coça
E se roça e só se vicia
A porta dela não tem tramela
A janela é sem gelosia
nem desconfia
Ai, a primeira festa,
A primeira fresta
O primeiro amor [...] Carlos amava Dora que amava Léa que
amava Lia que amava Paulo que amava Juca que amava
Dora que amava...
Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que amava
Rita que amava Dito que amava Rita que amava. ...
Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que amava

³⁷ Primeiro samba gravado, de autoria de Donga, Mauro de Almeida e Didi da Gracinha.

a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda
a quadrilha...
amava toda a quadrilha...
amava toda a quadrilha...

Por volta do século V a. C., nos teatros populares, a tragédia chegou a ser inteiramente cantada por dias consecutivos, na época das grandes dionisíacas. Eram escritas em duração silábica, o que determinava o andamento, quando então, a música não era arte isolada e dependia da poesia ou da dança. Era o ritmo que unia essas três artes foi estabelecida, no século IV a. C., por Aristóxeno, uma quantidade de tempo chamada tempo-primeiro, que correspondia à sílaba mais breve da poesia, ao som mais curto da música e ao gesto mais rápido da dança.

Nos versos finais da canção acima transcrita, o autor nos remete a liberdade orgiástica reinante nos cultos dionisíacos em homenagem à deusa, a Grande Mãe, quando o amor era feito nos campos, numa simbologia de fertilização da terra e em agradecimento e estímulo às boas colheitas, fazendo uso da ideia desenvolvida por Carlos Drummond de Andrade no poema "Quadrilha", que por sua vez (re)lembra *Andrômaca*, de Racine. Chico Buarque completa o círculo das intenções do amor sem a censura natural que se estabeleceu na sociedade burguesa e que não fazia parte dos rituais e das bacanais da antiguidade.

Como na tragédia de Eurípedes, o coro interliga as cenas, fazendo uma ponte entre determinadas situações. Tanto o coro, que cantarola o samba tema "Gota d'Água", quanto os personagens, todos usam a canção para expor sentimentos e/ou posições diante dos fatos. O coro grego registrava os comentários da voz popular ou funcionava como *alter ego* dos personagens, permitindo livre trânsito entre passado, presente e futuro, entre consciente e inconsciente.

Através de recursos cenográficos em *Gota d'Água*, o botequim, a oficina de Egeu, a casa de Joana e a casa de Creonte aparecem em planos diferentes e em ações simultâneas, permitindo assim um jogo de tensões diversas. A literatura e a música são artes de tempo e as artes plásticas são artes de espaço e essa soma nos leva ao *efeito total* da teoria wagneriana. Essa simultaneidade apresenta-se estabelecendo ajuste rítmico no tempo e harmonia no falar.

As vizinhas de Joana, no seu quintal, e Amorim, Cacetão e Boca, no botequim, conversam sobre a notícia publicada no jornal sobre a música de Jasão e como seu sucesso seria determinante na separação de Joana, que sempre o mantivera. Os dois planos – focos de cena, se revezam a cada comentário dos personagens femininos e dos outros, os homens. A alternância entre os personagens de apoio da trama termina com Cacetão, em solo, cantando uma embolada apologia sobre as regras básicas de responsabilidade do gigolô para com quem o sustenta:

Depois de tanto confete,
Um reparo me compete
Pois Jasão faltou a ética
Da nossa profissão
Gigolô se compromete
Pelo código de ética
A manter a forma atlética
A saber dar mais de sete
a nunca virar gilete
A não rir enquanto mete
Nem jamais mascar chiclete
Durante sua função
Mas a falta mais violenta
Sujeita a pena cruenta
é largar quem te alimenta
Do jeito que fez Jasão
Veja a minha ficha isenta
Tenho alguém que me sustenta
que já passou dos sessenta
Que mais de uma não aguenta
Que desmonta quando senta
Que é careca quando venta
E este amigo se apresenta
Domingo sim outro não
Não é virtude nem vício
E um pequeno sacrifício
é um músculo do ofício
Em constante prontidão
Fecho os olhos e, viril
Tomo ar, conto até mil
Penso na miss Brasil
E cumpro coa obrigação.

A embolada é uma forma poético-musical de tradição nordestina, em compasso binário e com andamento rápido. Este tema tem métrica preponderantemente em redondilha maior e letra com rima

acentuada, o que facilita a compreensão do ouvinte. Aqui no contexto, evidencia a imigração do nordestino para a grande cidade, onde se passa o conflito, de forma a transparecer não apenas o cômico/patético da situação mostrados na letra da canção, mas também a questão social e a influência da cultura regional.

Silviano Santiago diz, em *Uma Literatura nos Trópicos* (2000), que as canções pertencem a uma sensibilidade que encontra gratificação na máscara triste da tragédia, enquanto acontecimento e não enquanto gênero. Tragédia do cotidiano e da miséria e que por isso mesmo deseja ultrapassar os limites de acontecimento gratuito e de manifestação infundada. Schiller (1991) afirma que a poesia reflete a diversidade entre ingredientes ingênuos e sentimentais, recorrendo a imagens e figuras, e incorporando materiais sonoros e rítmicos. O ritmo é, na concepção de Kayser (1970), temporalidade concreta, só consegue surtir efeito pleno pela ligação com o significado das palavras. A literatura, então, reconhece a outra arte, a música, como sua origem, como seu modelo perdido e doravante inacessível.

Em *Gota d'Água*, encontramos a exploração das potências musicais da frase. O próprio coro se faz *persona*. Sua voz se integra num diálogo das interlocuções dramáticas ora poesia ora canção e, como na tragediografia grega, é plasmado o poético no cênico, o dramático no teatral, em personificações estéticas.

Para Nietzsche (1992), o teatro resultante da *composição* apenas aparente, com destaque para o individual e com o coro deixando de ser portador do mítico e do substrato dionisíaco, não comporta a *música do ser* e a vocação metafísica, sendo um produto com validade suspeita. Dessa forma, o além – o profundo – que deveria revelar-se como ponto abismal da introvisão, vela-se. O filósofo alemão encontra na tragédia de Eurípedes fatores marcantes de uma nova tendência da arte teatral e, pode-se dizer, da cultura grega: a épica desmistificada, o realismo mimético; o socratismo crítico e o otimismo cientificista. Assim, a paixão dionisíaca é excisada, deixando de latejar o nervo vital do auto ditirâmico. A partir de Eurípedes, a tragédia perde sua substância própria – a paixão insondável de Dionísio, e passa a subsistir como sombra de si mesma – destragifica-se e passa a seguir um caminho para o puro espetáculo. A canção, através da

recepção imaginativa, é capaz de despertar na atenção do povo um universo mitopoético.

E verdade que a conceituação grega de tragédia não resistiu a Eurípedes, pois, a partir da tragédia ática, o homem começa a *pensar* também fora da ação. Daí, talvez, a empatia que desperte. Ao invés da máscara do deus, apresenta-se a face real do homem/espectador, falando como ele age e agindo como ele age – a linguagem facilitada da canção – letra rimada e melodia simples. Há perda do tom altíssimo de oráculo e do furor irracional de desvario.

5. Sentimento derramado – as vibrações do ritmo

Jasão, no original de Eurípedes, foi ajudado por Medeia a conseguir o toção de ouro, a pedido de Pélias, seu tio. Essa era a condição para reaver o trono de seu pai Éson, usurpado por Pélias, quando Jasão era menino. Em *Gota d'Água*, Jasão também recebe os favores de Joana, com quem tem dois filhos. Desempregado, ele consegue ter um samba de sua composição estourado nas paradas de sucesso, com a ajuda de Creonte, pai de Alma, a quem conquistara, com o intuito de melhorar na vida. O ciúme e a insegurança de Joana são a mola de propulsão de toda a trama. O samba *Gota d'Água*, de apelo forte, faz menção ao sofrimento acumulado, dia a dia, gota a gota e faz vibrar a corda retesada dos sentimentos que estão prontos para eclodir, numa torrente furiosa.

Medeia é filha de Hécate e neta do Sol, artilosa e astuta, sabedora de muitos artifícios, e perfeitamente lúcida quando expõe seu plano, tramando sem falhas e com lucidez diabólica. Desse plano, faz parte a morte dos filhos, pois "nada morderá mais rijo no coração do meu marido" (EURÍPEDES, 1976). Eliminando a descendência de Jasão, ela o derrotará para sempre. Como Medeia, Joana é uma sacerdotisa, detentora de conhecimento que só aos iniciados é dado, e faz uso de feitiçarias e filtros para conseguir seu intento. Joana reclama seu homem e luta para recuperar o parceiro do seu prazer, sem medir consequências, podendo matar e/ ou morrer.

Ela é adepta dos cultos africanos, trazidos para o Brasil pelos escravos, nos quais o ritmo é condição básica na comunicação com as entidades e os tambores que marcam a pulsação do tempo nas fes-

tividades da cultura africana, segundo Gilbert Duran, têm ritmo copulativo, como em algumas tribos primitivas em que o sexo era uma explosão dionisíaca, a comunhão da carne com o espírito. E é o coito que se faz ausente da cama de Joana e pelo qual ela luta em rituais sagrados. A hora do feitiço inicia-se com uma louvação – espécie de cântico de louvor, seguindo todo um ritual de preparação e ambientação. Depois, explode o ritmo. instrumentos de percussão, tambores e atabaques, "em sua profundidade indissociavelmente carnal e cônica" (DURAN, 1978) gênese de um mundo de símbolos, a dança e o canto de candomblé, "duas dimensões constitutivas de toda atividade simbólica profunda: ancoragem na terra e repercussão na alma" (*Id.*):

Paó, Paó, Paó, Paó, Pao Parao Djagum de Oxalá
Ele é Ogum no mar, nas matas e no rio
Em qualquer lugar

Odé, Odé, Odé, Odó Ogum
Rompe-mato, Beira-mar e Ogum begê
Salve Ogum!
Nagô e Malê!
Salve Ogum, Iara, Rompe-mato e Naruê!

O grupo de vizinhos, mulheres e homens, fazem evolução como que tomados pelo som, entre gemidos e sussurros. E a reverência a Dionísio, a desmedida e a entrega aos sentimentos mais instintivos. O ritmo conserva-se ao fundo e Joana, jurando vingança, faz suas imprecações. Sua fala é composta em versos hendecassílabos, com rima ABBA, levando a um ritmo e respiração próprios, criando intensidade para o momento e um estado de êxtase durante a comunhão com o deus. num típico falar cantando, no estilo recitativo:

O pai e a filha vão colher a tempestade.
A ira de centauros e de pomba-gira
levará seus corpos a crepitar na pira
e suas almas a vagar na eternidade.
Os dois vão pagar o resgate dos meus ais.
Para tanto invoco o testemunho de Deus
a justiça de Têmis e a bênção dos céus
os cavalos de São Jorge e seus marechais,
Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
padroeira da magia, deusa-demônia,
falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
suas duzentas e cinquenta e seis espadas,
mago negro das trevas, flecha incendiária,
Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
faizei desta fiel serva de Jesus Cristo

de todas as criaturas a mais sanguinária
Você, Salamandra, vai chegar sua vez
Oxumaré de acordo com mãe Afrodite
vão preparar um filtro que lhe dê cistite
corrimento, sífilis, cancro e frigidez
Eu quero ver sua vida passada a limpo,
Creonte. Conto coa Virgem e o Padre Eterno.
Todos os santos, anjos do céu e do inferno,
eu conto com todos os orixás do Olimpo!
Saravá!

A luta pelo poder é o centro de toda questão. Joana quer Jasão que quer reconhecimento como compositor e que aceita o apadrinhamento de Creonte que paga para que o seu samba toque. Creonte, prevendo o sucesso de Jasão, entrega-lhe a filha para garantir o investimento, obtendo, com isso, um poderoso informante das insatisfações e armações do cortiço onde todos moram e do qual é dono.

Eurípedes mostrava os homens como eles são, num realismo psicológico, criando uma grande empatia com a assistência. Chico Buarque e Paulo Pontes seguem o mesmo caminho. Medeia e desmitificada quando recriada como Joana – uma lavadeira, convivendo com batuqueiros e macumbeiros, em um cortiço no Rio de Janeiro, onde a roda de samba faz parte do lazer e todos participam das batucadas. Aqui, ela não tem ascendência e, como todo herói trágico numa tragédia cerrada, seu destino é a morte ou a loucura. Em nenhum momento a personagem é odiosa. Seus atos de maldade encontram justificativa na rejeição de que foi vítima. Medeia parte no carro do Sol, seu avô. Na recriação carioca Joana foge pelo aniquilamento. Mata os filhos e a si própria.

6. *Pungência (em)balada: letra de música X poesia*

As canções – composições escritas para musicar poemas e/ou trechos literários, e sempre destinadas ao canto, com acompanhamento ou sem ele – envolvem ator e espectador, trazendo a inventividade da poesia na metaforização dos mundos e na liberdade que ela possui. A objetividade da letra na informação do sentimento é embalada por melodia por vezes adocicada e essa *simplificação* encontra resistência dos estudiosos tanto de música quanto de literatura, mas são essas as obras que povoam e acompanham a realidade do

povo, dores, dramas, desenganos e também realizações, festividades e alegrias. As canções costuram toda a ação dramática em *Gota d'Água*.

Diante da possibilidade de um reencontro, Joana, cheia de esperança, encaminha-se para casa, sabendo que Jasão a espera. Sua trajetória é dramática e a canção que ela canta é reveladora das intenções definitivas do personagem diante do seu conflito. Quando o verbo pode ser cortante e sem volta, o verso sugere os caminhos do céu e do inferno. A melodia se ajusta às palavras e as sensibilidades novamente se aguçam sob a tensão do encontro, no qual tudo será dito nessa típica canção. A cantora/atriz não tem preocupação com andamento, somente com a harmonia e a letra, ora acelerando ora retardando sua interpretação:

Quando meu bem-querer me vir
Estou certa que há de vir atrás
Há de me seguir por todos.
Todos, todos, todos os umbrais
E quando o seu bem-querer mentir
Que não vai haver adeus jamais
Há de responder com juras
Juras, juras, juras imorais [...]
E quando o meu bem-querer ouvir
O meu coração bater demais
Há de me rasgar coa fúria
a fúria, a fúria, a fúria assim dos animais
E quando o seu bem-querer dormir
Tome conta que ele sonhe em paz
Como alguém que lhe apagasse a luz,
Vedasse a porta e abrisse o gás

Os ouvidos que ouvem Joana deixam-se tocar pela pungente exposição da dor. Não há como negar o nó da garganta quando a letra é lamentada pela voz da sofredora que a tudo se dispõe. Sem nenhum rebuscamento harmônico e acompanhada pela letra simples e bem amarrada, o ouvinte emociona-se e compactua com Joana.

Em outro momento, depois de conseguir um prazo antes de ser despejada, a orquestra ataca, para Joana cantar Basta um Dia. A introdução do canto se faz quase que como um recitativo:

Pra mim
Basta um dia
Não mais que um dia
Um meio dia
Me dá
Só um dia
Eu faço desatar
A minha fantasia
Só um
Belo dia
Pois se jura
Se esconjura
Se ama
Se tortura
Se tritura, se atura e se cura
a dor
Na orgia
Da luz do dia
E só
O que eu pedia
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia

Sem que haja interrupção do andamento, após a primeira parte, Joana comunica-se com a vizinha, mandando um recado a Jasão – quando encontramos o entrosamento do texto dramático com a melodia. Aqui, ela tem compromisso com o andamento, num ritmo *fantasia*. É utilizado um número maior de palavras dentro de um determinado compasso, numa certa liberdade de execução que determina o rubato.

Texto: Corina, Corina... Faz um favor pra mim, mulher. Vai chamar Jasão. Diz pra ele que eu estou aliviada. Minha dor está passando. Vai?...

A orquestra modula e Joana recomeça o canto na segunda parte:

Só um
Santo dia
Pois se beija, se maltrata
Se come e se mata
Se arremata, se acata e se trata
A dor

Na orgia
Da luz do dia
E só
O que eu pedia
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia

Usando a assonância em eco, o autor estabelece um jogo sonoro que desperta a atenção do ouvinte para a palavra-chave, valorizando a rima, ora uma "-ia" ora a outra "-ura" e, na 2ª parte, novamente "-ia" e "-ata". Percebe-se a sugestão das hipóteses não apenas pelo sentido, mas pelas rimas, sonoridade e ritmo do texto.

7. *A ópera e a ópera*

Podemos facilmente detectar pontos comuns entre o esquema de funcionamento das óperas tradicionais e *Gota d'Água*. A ópera, ao longo de sua história, teve mudanças no seu estilo, mas estabeleceu-se da seguinte forma: um prelúdio ou abertura, onde era explicada para a audiência a ação que seria encenada/mostrada – o conflito propriamente dito, o ponto central da história. Depois, a ópera era dividida em três *andamentos* na sua estrutura básica: as *árias* – apresentadas por um dois ou três personagens principais; o *coro* – em que atuavam/cantavam todos os participantes da ação; e os *recitativos* – a parte na qual a história, propriamente dita, era desenvolvida, e os dramas e ganchos de tensão eram propostos e/ou informados ao público:

Coro: Tira o coco e raspa o coco
Do coco faz a cocada
Se quiser contar me conte
Que eu ouço e não conto nada

Cacetão: Me disseram que Creonte
Co'o casório, tá maluco
Encheu a adega de uísque
Vinho, querosene e suco
Juntou tanta da bebida
Que se alguém pega um trabuco

E dá um teco nessa adegã
Causa enchente em Pernambuco

Coro: Tira o coco e raspa o coco...

Nenê: O vestido da menina
Foi lá de Paris que veio
Creonte trocou por outro.
Que o primeiro tava feio
Era só bordado a ouro
E ele de ouro já tá cheio
S: a fivela do cinto i
Custou dois milhões = meio

Coro: Oi, tira o coco etc.

Maria: Já antes do casamento
Creonte:= chamou Jasão
Lhe deu um apartamento
Um carango e um violão
Deu-lhe um bom financiamento
E falou, virando a mão
Só não posso dar a bunda
que é contra a religião

Coro: Oi, tira o coco etc.

Na época das harmonias palestrinianas nasceu a paixão por um gênero semimusical de falar, vista por Nietzsche como uma tendência extra-artística coatuante na essência do recitativo: ao cantor que mais falava do que cantava, cabia facilitar nesse semicanto a compreensão da palavra ao ouvinte. No caso de haver preponderância da música, incorreria o cantor no perigo de *perder* a palavra. E, como ficariam, então, os impulsos naturais de soltar a voz – o virtuosismo vocal? Era a vez do poeta, que sabia encontrar e oferecer oportunidades para as interjeições líricas e repetições de palavras, que poderiam ser exploradas como um campo possível para o cantor descansar no elemento puramente musical, sem a preocupação com a palavra.

Nietzsche fala sobre a essência do *stilo rappresentativo*, como completamente inatural e contrário aos impulsos artísticos tanto dionisíaco quanto apolíneo esse esforço de agir, ora sobre o conceito e sobre a representação ora sobre o fundo musical:

O recitativo foi tomado como linguagem redescoberta daquele homem primevo; a opera como a terra reencontrada daquele ser idílico ou heroicamente bom, que segue ao mesmo tempo, em todas as suas ações, um impulso artístico natural e, em tudo que tem a dizer, canta ao menos um pouco, para, à mais ligeira excitação afetiva, cantar a plena voz. (NIETZSCHE, 1992).

E chega à conclusão de ser a ópera fruto do homem teórico e não do artista:

Entender acima de tudo a palavra foi uma exigência dos ouvintes propriamente amusicais: tanto assim que só se poderia esperar um renascimento da arte dos sons se se descobrisse um modo de cantar em que a palavra do texto dominasse o contraponto, como o senhor domina o servo. Pois as palavras são tão mais nobres do que o acompanhante sistema harmônico quanto a alma é mais nobre do que o corpo. (NIETZSCHE, 1992).

Então, o homem em estado de paixão simplesmente canta e diz versos. Não apreende a verdadeira essência do artista e nem presente a profundidade dionisíaca da música, acabando por transformar fruição musical em retórica intelectual de palavras e sons da paixão.

Tal como a conhecemos hoje, a canção existe há bastante tempo e uma de suas características é a de ter sido produzida no meio popular e para ele dirigida. As palavras têm a finalidade de fixar a melodia na memória. Saber cantar determinadas canções é um dos prazeres do ouvinte e isso só se torna possível, em grande parte, graças à presença da letra combinada com a música.

Chico Buarque valoriza a palavra. Sem esquecer a melodia, deixa de lado a possibilidade do virtuosismo lírico, fazendo uso de canções populares, com as letras complementando o sentimento do personagem no momento da tensão. Nessa recriação, a relação ator/cantor – ouvinte/espectador se dá objetivamente através dos diálogos entre os personagens, que poderiam ser chamados de recitativos e das canções sem rebuscamento harmônico. A música tem por finalidade o aclimata mento do ambiente geral jogando com a emoção do personagem que a canta.

Ao final de uma conversação com Jasão, Joana canta “Gota d’Água”, num ritmo mais denso, uma interpretação mais dolorosa permitida pelo arranjo, feito sem percussão rítmica, no primeiro momento *ad libitum*, sem compromisso com o ritmo:

Já lhe dei meu corpo, não me servia (minha alegria)
Já estanquei meu sangue, quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa
Por favor
Deixa em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção
faça não
Pode ser a gota d'água...

Quando Kurt Weill concordou em musicar determinados textos de Bertold Brecht para a ópera *Mahagonny*, ele rompeu com um preconceito que os compositores eruditos, chamados sérios, sustentam. Busoni, mestre de Weill, queixava-se dizendo que ele estava se preparando para ser um parente pobre de Verdi, mas esse trabalho resultava, cada vez mais, em maior simplicidade, inteligibilidade e comunicação com o público. Reconheciam então Brecht e Weill que isso se dava pela influência dos elementos musicais populares.

Chico Buarque, como compositor popular, utilizou esses elementos na criação dos temas de cada personagem ou tensão. E foi na obra de Bertold Brecht que ele se alimentou no seu processo de criação³⁸. Além do corpo do texto de *Gota D'Água*, escrito a quatro mãos com Paulo Pontes, elaborou sozinho a parte musical da peça.

Vindo de outras experiências de teatro: *Roda Viva* e *Calabar*³⁹, esta em parceria com Ruy Guerra, além de ter musicado o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, Chico sempre buscou a aproximação da música com a palavra, criando letras perfeitamente ajustadas às melodias. A música converte-se em pontuação como a sublinhar as palavras, assinalando os pontos es-

³⁸ Alguns anos depois da experiência com *Gota D'Água*, Chico Buarque adaptou a *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht, que por sua vez já era uma adaptação da *Opera dos Mendigos*, de John Gay, tendo por base a teoria de Brecht, quando os cantores eram principalmente atores e, as canções, interrupções, sem que a música se sobrepusesse ao texto continuamente lúcido.

³⁹ Espetáculo musical censurado no dia da sua estreia no Rio de Janeiro.

senciais da ação ou do texto, porque ambas, como artes de tempo se completam e se integram.

8. Retomando caminhos

Mais do que o encantamento dos sentidos, a música popular, no teatro ou fora dele, enovelada com a letra, busca uma expressão maior e mesmo sendo em muitos casos um produto mais simples, é, na recepção imaginativa, capaz de despertar o inebriado universo mitopoético do povo que tem na constância da mídia o elemento desvirtuador e manipulador dos valores mais básicos.

Por causa do massacre da divulgação de produtos iguais que se mascaram no rigor de um estilo e que se proclamam universais, perde-se qualquer possibilidade de refinamento e qualidade. Em tempos em que a poesia anda se perdendo nas prateleiras de livrarias cada vez mais empoeiradas e raras, acreditamos valer a pena o apoio da música, mesmo que seja de harmonias simples, para um casamento que sempre se mostrou fértil e capaz de agarrar *pelos ouvidos* todos os homens, no registro à boa *palavra* capaz de romper fronteiras – um dos conceitos mais abrangentes quando se trata de pós-modernidade, com as consequentes implicações relativas à banalização e à indústria cultural, do letrado e do popular, do fácil e do difícil, da cultura erudita e da cultura de massa.

Benedito Nunes, em considerações sobre a evolução da poesia e da música a partir da década de 60, diz que graças ao casamento entre a poesia e a música popular, evitou-se um período totalmente perdido em termos de produção poética. Pode ser que por esse viés o povo possa retomar o caminho do sonho e da magia, aproximando-se do fio que pode indicar o caminho da introvisão para depois se desvelar, cada vez mais forte, e deixar jorrar do seu mais íntimo a musicalidade que lhe daria o poder, poder de ser e de mirar a plenitude, aceitando todos os devires.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Lírica e sociedade: o fetichismo na música*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ANDRADE, Mário. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1943.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- DURAN, Gilbefe. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1978.
- EURIPEDES. *Medeia*. São Paulo: Abril, 1976.
- GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1978.
- KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 5. ed., vol. II, Coimbra: Armênio Amado, 1970.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 31, São Paulo, out. 1991.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Apresentação Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- WILLETT, John. *O teatro de Brecht*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.