

Poesia e música: duetos em clave brasileira

Peron Rios*

<https://orcid.org/0000-0002-7883-3841>

Resumo: Este artigo se concentra sobre modelos de tragicidade verificados em canções brasileiras. As análises se desenvolvem considerando o complexo semiótico próprio à canção, de modo que as valências verbais são estilisticamente ponderadas, mas em comunhão com as dimensões musicais da obra. Com o suporte de Affonso Romano de Sant’Anna, José Miguel Wisnik, Antonio Cicero e Luiz Tatit, são identificadas, em obras como “Sabiá”, de Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda, as tensões vivenciadas por subjetividades líricas que encarnam a dor coletiva da opressão, resultante de um regime de exceção na política brasileira dos anos 1960.

Palavras-chave: Poesia. Canção. Tragicidade.

Poetry and music: duets in Brazilian key

Abstract: This article focuses on some models of tragic profile verified in Brazilian songs. The analyses are made considering the semiotic complex proper to the song, so that the verbal language is stylistically examined in cooperation with the musical dimensions of the work. With the support of José Miguel Wisnik, Affonso Romano de Sant’Anna, Antonio Cicero and Luiz Tatit, this article identifies, in lyrical works such as “Sabiá”, by Chico Buarque de Holanda and Antonio Carlos Jobim, some tensions experienced by lyrical subjectivities that embody the collective pain of oppression, resulting from a dictatorial regime in Brazilian politics in the 1960s.

Keywords: Poetry. Song. Tragic Profile.

Poésie et musique: duos en tonalité brésilienne

Résumé: Cet article se concentre sur quelques modèles de profil tragique vérifiés dans les chansons brésiennes. Les analyses prennent en compte les caractéristiques semiologiques inhérentes à la chanson, d’une telle façon que le langage verbal est stylistiquement pondéré en communion avec les dimensions musicales de l’œuvre. Avec le support théorique de José Miguel Wisnik, Affonso Romano de Sant’Anna, Antonio Cicero et Luiz Tatit, on identifie, dans des œuvres lyriques telles que « Sabiá », de Chico Buarque de Holanda et Antonio Carlos Jobim, les tensions vécues par les subjectivités lyriques qui incarnent la douleur collective de l’oppression, issue d’un régime totalitaire dans la politique brésilienne des années 1960.

Mots-clés: Poésie. Chanson. Profil Tragique.

* Universidade Federal de Pernambuco. Professor de Língua Portuguesa do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco. Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. E-mail: peron.rios@ufpe.br.



Poesia e música revelam um nexos antigo. Formas como baladas, hinos ou salmos bíblicos são marcas nítidas dessa união, e as vigorosas experiências da mélica grega e das cantigas trovadorescas atestam esse pacto. Iniciaremos nossas especulações com as observações seguras de Antonio Manoel:

Múltiplas e complexas são as correspondências da poesia (ou da literatura) e da música. Várias se devem a uma comunidade constitutiva: ambas, apesar das qualidades sensíveis específicas, participam, em suma, da Arte. Outras correspondências parecem derivar da identidade genética de algumas formas convencionais, que às vezes preservam traços de sua origem mesmo depois de sua diferenciação no decorrer histórico. [...] Vocábulos [na poesia] retirados da música: *leitmotiv*, *anacruse*, *dissonância*, *melodia*, *harmonia*, *polifonia*, *dominante*. [...] Inversamente, formas e elementos da linguagem da música se identificaram ou se identificam por meio de termos tomados da literatura: *elegia* (“Elegia para violoncelo e orquestra” de Fauré), *idílio* (“Siegfried-Idyl” de Wagner), *cesura*. Isso sem falar na nomenclatura comum (geralmente com divergências semânticas): *cadência*, *período*, *tema*, *frase*, *motivo*, *entoação*, *timbre*, *metro e ritmo* [...]”. E o famoso *soneto*? Se se relaciona com a *sonata* apenas talvez pela semelhança sonora e pela identidade da raiz etimológica da nomenclatura, sua vinculação com a música se mostrou possível para Ezra Pound (Manoel, 1985, p. 9-10).

Recuperando uma máxima do século XI, José Miguel Wisnik emplaca, no documentário “Palavra encantada”, de Helena Solberg (2009), a analogia: “poesia sem música é como moinho sem água”. Depois do enlace, o divórcio. A poesia quis autonomia, mas a música se manteve a pulsar na carne do verbo – ferida anterior à cicatriz. A melopeia andaluz presente nas redondilhas de Lorca (como, entre tantos textos, no memorável “Romance sonâmbulo”), as aliteraões de Cecília Meireles (“o vento vem vindo de longe”, de uma “Canção”), as cadências de Gonçalves Dias (“minha TERra tem palMEIras, onde CANta o SabiÁ, da famosa “Canção do Exílio”) – tudo são digitais que a música amorosamente gravou na pele da poesia. Mas as marcas são recíprocas: a música fala em linguagem, discurso, fraseado. Ficamos habitados pelos gestos do outro. Após a separação histórica, insinua-se um reenlace, mas com algum travo de rancor – que a língua nota em interpelaões como, sem dúvida, a mais corrente: “letra de música é poesia?”. Antonio Cícero, em reflexões certeiras e sintéticas, discorre sobre o *imbroglio*:

“Letra de música é poema?” Essa formulação é inadequada. Desde que as vanguardas mostraram que não se pode determinar *ex ante* quais são as formas lícitas para a poesia, qualquer coisa pode ser um poema. [...] A verdadeira pergunta parece ser, portanto, se uma letra de música é um bom poema. Entretanto, mesmo esta última pergunta ainda não é suficientemente precisa, pois, do ponto de vista modal, pode estar a indagar duas coisas distintas: (1) se uma letra de música é necessariamente um bom poema; e (2) se uma letra de música é possivelmente um bom poema (Cícero, 2017, p. 89-90).

Daqui já podemos imaginar como esse vínculo é vivo e, por isso mesmo, o quanto promete em debate, defesas e imputações – atritos fabricando a faísca do que pulsa e interessa. A pergunta acima (“letra de música é poesia?”) esconde mal o despreço falso que o ciúme e o ressentimento elaboram. E, a rigor, esse tema aqui aparece apenas em caráter circunstancial, noticioso e indicativo – pista lateral das ponderações que, por ora, nos atraem.

Continuando um legado sonoro que remonta à era colonial, essas relações entre palavra e música se fizeram progressivamente porosas. Luiz Tatit (2004) nos oferece um breve panorama do cancioneiro nacional, em seu caminho diacrônico. No primeiro século da colonização, ele notifica, a sonoridade brasileira se fez na fusão de:

a) do lado indígena, a música de encantação – “magia, religiosidade, rito, propiciador de espíritos, defuntos e trabalhos coletivos”, diria Mário de Andrade, em sua *Pequena História da Música*¹, com menos melodia do que ritmo, com instrumental singelo de percussão e sopro;

b) do lado português, hinos católicos, mais melódicos do que rítmicos, ecoando o canto gregoriano europeu; mas também cantos coletivos vizinhos ao profano. Tal sincretismo seria, para alguns, uma antecipação dos atuais cantos carnavalescos.

Com a chegada dos africanos, no final do século XVI, percussão e dança foram reforçadas pela “dicção negra”;

[...] desses ‘batuques de negros’ voltados para o lazer, mas ainda repletos de signos religiosos e de seu ‘canto responsorial’, espécie de diálogo de uma voz solo com o coro, nascem as primeiras diretrizes da sonoridade brasileira (Tatit, 2004, p. 22).

¹ Cf. Tatit (2004, p. 20).

José Ramos Tinhorão destaca um viés cancionista já em Gregório de Matos – o que se fez notório pelo “fundo de acompanhamento à viola” e na “forma de canto falado”². Há um detalhe, todavia, que não deve ser de maneira nenhuma ignorado: essa música popular não terá maior ligação com os poetas de livro. Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Manuel Bandeira eram musicados por compositores eruditos como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone ou Villa-Lobos. Apenas na década de 1950, com Vinicius de Moraes, o diálogo entre a poesia erudita e a música popular se efetivará de modo significativo (cf. Sant’anna, 2013, p. 28-29). Ao colocar música num poema notável de Drummond, José Miguel Wisnik, num álbum de 2003 intitulado *Pérolas aos Poucos*, indica o quanto esse diálogo milenar, restabelecido em nossas latitudes por Vinicius, se mostra em plena vitalidade, no século XXI.

Melopoesia: uma antiguidade nos anos 2000

A conjunção entre o texto verbal e a musicalidade na qual ele irá “surfar” pede um encontro, uma adequação entre os corpos, sob pena de um quiproquó (palavra e música dizendo coisas desencontradas) e um consequente afogamento estético. José Miguel Wisnik, dublê de pianista e literato, bem sabe a respeito das exigências que a união impõe. Segue o poema de Drummond que Wisnik musicou e, em nota, acrescentamos o *link* da canção no YouTube, para que se possa apreciá-la em sua ambiguidade semiótica³:

ANOITECER

A Dolores

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,

² Cf. Tatit (2004, p. 23).

³ Disponível em: <https://youtu.be/IKEUom7mCcU>. Acesso em: 20 fev. 2025.

sirenes roucas, apitos
 aflitos, pungentes, trágicos,
 uivando escuro segredo;
 desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta,
 mas de há muito não há pássaros;
 só multidões compactas
 escorrendo exaustas
 como espesso óleo
 que impregna o lajedo;
 desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,
 mas o descanso vem tarde,
 o corpo não pede sono,
 depois de tanto rodar;
 pede paz — morte — mergulho
 no poço mais ermo e quedo;
 desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,
 gasalho, sombra, silêncio.
 Haverá disso no mundo?
 É antes a hora dos corvos,
 bicando em mim, meu passado,
 meu futuro, meu degredo;
 desta hora, sim, tenho medo.
 (Andrade, 2012, p. 19).

“Anoitecer”, escrito sob os ecos da Segunda Guerra Mundial, reverbera o ocaso dos tempos: tudo são trombetas e sinais⁴. Trata-se de um poema da negação: já na primeira estância lemos que *não há* o que é luz, e o que existe é carência e privação (mesmo as assertivas se dão no negativo). O texto declara a ausência do cosmos, da religião, presente que é o caos das sirenes – as quais, sem dizer, assinalam as calamidades.

A estrofe seguinte é o quadro de uma terra que perdeu de tal maneira o encanto que até o sabiá se exilou. As pessoas não andam com fluência, mas lentamente, plenas de exaustão: elas não correm; escorrem. No bloco seguinte, em tragédia progressiva, a pulsão de morte se expõe: o corpo não implora por repouso:

⁴ Todo o livro *A Rosa do Povo*, de 1945, traz as marcas do tempo e se compõe de textos que deixam escapar, por entre os versos, o óleo espesso da angústia. Não por acaso, o poema subsequente a “Anoitecer”, em tal coletânea, intitula-se “O Medo”.

quer a definitiva extinção de suas dores, porque a truculência e o desabrigo, vislumbrados na sequência dos versos, vêm acompanhados por tiros e gritos: *não há* o que reste em pé e que sombreie. A estância derradeira traz uma obliquidade típica dos artifícios poéticos modernos: “É antes a hora dos corvos,/bicando em mim, meu passado,/meu futuro, meu degredo”. Este último vocábulo, se ficarmos atentos, se encontra no lugar sintático de “presente”. E entendemos, numa leitura por paralelismo, o quanto o presente se encontrava em degredo, absolutamente hipotecado.

Em síntese, o poema nos apresenta esse eu-lírico – um Prometeu castigado – recebendo bicadas que ferem, mas por motivos distintos: dói o golpe do passado, pela memória do bom tempo; do presente, pelo exílio de tudo o que o texto negou (pelo próprio fato de encarnar o degredo); lacera a bicada do futuro pelo afogo da incerteza. O laço poesia/música se dá na apropriação de um poema de livro – feito para se manter em sua autonomia verbal –, para casá-lo com a fatura musical.

O clima poético do texto de Drummond foi captado por Wisnik: o modo menor e o *ostinato* em compasso ternário sugerem o bater dos sinos – núncios do crepúsculo – e a atmosfera sombria do poema, assinalada no seu título. A música se inicia num silêncio sequestrado apenas pelas notas graves da clave de fá, a sugerir as badaladas. O tom noturno e de medo é percebido no desenho melódico e na estrutura harmônica, enquanto os versos que antecedem o estribilho – que muito lembra o mau agouro de Edgar Allan Poe (Nevermo---re/ Eu tenho me---do) – se deixam sublinhar por uma cadeia, em *legato*, de trinta colcheias intercaladas, simetricamente, por uma semínima. O *legato*, como a sonoplastia ou a música dramática de um filme de suspense, estanca numa pausa de três tempos e deságua no refrão sombrio: “dessa hora tenho medo”. Para enfatizar a última sílaba tônica, fechada, a clave de sol abandona seu contorno melódico de colcheias para incorporar harmonicamente (mi bemol e si bemol), pelo quántuplo de extensão (uma mínima ligada a uma colcheia),

um maior tensionamento. A duração estendida não é artifício descartável, por convocar a subjetividade, sua aflição, a comparecer na cena objetiva⁵.

Bossa Nova: a refiguração do trágico

O trágico, denunciado nos versos de Drummond e mimetizado na sonoridade de Wisnik, é presença constante no cancionário nacional (embora raramente tenha atingido o mesmo resultado estético). As canções que se escutavam no início do século XX traziam, com frequência, um afeto excedente, sem triagem nem medida. A Bossa Nova representou o rompimento da atmosfera trágica e *noir* do samba-canção, antepondo o refinamento contra o melodrama. Roberto Menescal já sublinhava que “a letra [do samba-canção] era comprometida com a infelicidade” (Naves, 2015, p. 12).

Essa mudança de registro, todavia, já se observava em Noel Rosa, que na música popular reproduzia várias conquistas dos modernos literatos, como a crônica do cotidiano, o humor, a ironia e o emprego da linguagem coloquial. Assim, ele se contrapunha, na série cancionista, às modinhas de linguagem parnasiana (como as de Orestes Barbosa) e aos sambas de Sinhô (cf. Sant’anna, 2013, p. 27). Não é demais considerar, contudo, que houve situações em que mesmo os dramas mais intensos eram expressos com um certo senso de humor, como ocorria em Dolores Duran (cf. Naves, 2015, p. 13). A Bossa Nova, por sua vez, passou a expor um “universo ensolarado” (cf. Naves, 2015, p. 21). Intensificando esse anteparo, ela e a poesia concretista tinham aversão ao exagero sentimental, pois valorizavam – assim como o construtivismo cabralino – uma estética do menos (cf. Naves, 2015, p. 12). Já Affonso Romano de Sant’Anna nos recordava que “a Bossa Nova instaura também uma redescoberta ecológica da natureza urbana carioca e apresenta formalmente certo depuramento que a aproxima das correntes de vanguarda iniciadas em 1956 na série

⁵ As notas longas remetem à passionalização, nos dirá Luiz Tatit (2002). A esse respeito discorreremos em breve, com maior vagar.

literária” (Sant’anna, 2013, p. 13). Em tempo: “Chega de Saudade” (A. C. Jobim/Vinicius de Moraes) veio a público em 1958 e, nos recorda Liliana Bollos, foi “considerada um divisor de águas, gerando as primeiras críticas jornalísticas, mas também influenciando o estilo de compor de vários músicos, ansiosos por uma música mais leve que o Samba-canção [...]” (Bollos, 2010, p. 136).

“Desafinado” e “Samba de uma nota só” – construções minimalistas e metalinguísticas – trazem uma subjetividade irônica, sem restrição de gênero e com sobriedade diante da experiência amorosa (cf. Naves, 2015, p. 14-15). Uma canção como “Insensatez” (A.C. Jobim e Vinicius de Moraes), em tom menor, termina quase num sussurro, o que Nara Leão valoriza em voz antidramática e contida, em postura sensata e frugal:

Quando se apresentou no programa *Ensaio* da TV Cultura, em 1973, interpretando ‘Insensatez’, Nara apareceu despojada, sem maquiagem e sem roupa de palco, e com uma blusa de gola rulê, que remete ao cotidiano e não ao mundo do espetáculo. Nessa canção, e em tantas outras de bossa nova, o eu lírico parece pouco marcado quanto ao gênero, em comparação com os papéis sexuais fortemente contrastados no samba-canção (Naves, 2015, p. 16).

Ao contrário de “Insensatez”, a linha melódica de um samba-canção como “Ouça”, de Maysa Matarazzo, vai subindo, elevando a *hybris* – em homologia com o tom dramático do texto verbal (cf. Naves, 2015, p. 17). A título de ilustração, vale recordar que, no samba-canção, muitas vezes a letra é verborrágica, melodramática; além disso, a configuração orquestral é altissonante, com elevada massa acústica, não raro com um excesso de saxofones. O piano de Jobim, ao contrário, é sempre funcional, discreto, minimalista: aparece como informação estética efetiva, no sentido que Abraham Moles empresta à expressão.

O requinte e a contenção de uma tal sensibilidade estética espelham-se em várias camadas do fenômeno musical. Ao contrário do *jazz*, que se ampara numa base harmônica, os bossanovistas apoiam-se no vigor melódico, na “intuição lírica”, como dizia Lorenzo Mammì. Nessa esteira, o canto manifesta-se enquanto performance prosódica, uma “forma sublimada do falar” (Wisnik, 2004, p. 220). A grande dificuldade – e de onde se revela o talento destacado – é manter o equilíbrio entre a

velocidade ruidosa da expressão e o aperiodismo da fala (cf. Wisnik, 2004, p. 223). Essa “naturalidade”, notória em João Gilberto, comunica uma impressão, embora falsa, de amadorismo no exercício musical. Por outro lado, a instrumentalização rarefeita da Bossa Nova representa uma correspondência da própria ideia de subjetividade: num aparente paradoxo, busca-se a simplicidade sofisticada – tanto ao se compor um concerto sonoro quanto na postura perante o desconcerto do mundo.

Naturalmente, a nossa análise considera o que há de excessivo no samba-canção, exaustão que nada tem a ver com o vigor que o gênero guarda em sua história estética e social, com a consabida ascendência do *blues* e da música de filiações africanas. Ao mesmo tempo, e na contramão, a Bossa também, em seu percurso histórico, perderá força nas repetições epigonais, que dela farão um gênero anódino, assimilado pelo gosto médio de um público entre burguês e filisteu.

O novo exílio de uma sabiá

Qual no poema de Drummond, outra vez uma sabiá⁶ se esquivava, na cultura brasileira. Legatária indisfarçável das concepções bossanovistas, “Sabiá” – canção com música de Antonio Carlos Jobim e letra de Chico Buarque de Holanda, composta em 1967 – é intertexto literário que se realiza em paródia, nem sempre percebida como pugna política. Aliás, aqui temos mais um capítulo da rede de paródias que o primeiro modernismo brasileiro fez de “A Canção do Exílio” (com Oswald de Andrade, Drummond, Murilo Mendes, etc.). Deixamos, na sequência, a letra de “Sabiá”, acompanhada, em nota, por um *link* do YouTube, para que se possa ouvi-la numa de suas interpretações⁷:

⁶ O substantivo admite duplo gênero.

⁷ Disponível em: https://youtu.be/6AolOkmGfh4?si=vob_2lx2FknXQoBB7. Acesso em: 12 out. 2024).

SABIÁ (Antonio Carlos Jobim/Chico Buarque)

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Para o meu lugar
 Foi lá e é ainda lá
 Que eu hei de ouvir cantar
 Uma sabiá

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Vou deitar à sombra
 De uma palmeira que já não há
 Colher a flor que já não dá
 E algum amor talvez
 Possa espantar as noites
 Que eu não queria
 E anunciar o dia

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Não vai ser em vão
 Que fiz tantos planos
 De me enganar
 Como fiz enganos
 De me encontrar
 Como fiz estradas
 De me perder
 Fiz de tudo e nada
 De te esquecer

Por sua feição de intertexto, a obra ecoa aspectos do artefato em que se apoia: Jobim recupera “um romantismo chopiniano, [com] uma ideia sempre mais introspectiva de ‘natureza’” (Mammì, 2004, p. 27) e, em ambos os poemas (de Gonçalves Dias e de Chico Buarque), flagramos repetições a sinalizar duas fixações autoconativas: a) “Minha terra tem palmeiras” – para convencer-se da superioridade da pátria; b) “Vou voltar, sei que ainda vou voltar” – para se persuadir da suspensão ou do caráter provisório do exílio. Além disso, ao contrário do modo construtivo de Vinicius de Moraes, o autor de “Construção” quase não usa adjetivo na canção de 67, sendo, portanto, muito mais cabralino que o “poetinha”⁸ (que, em muitos vetores, até se mostrava o oposto de Cabral). E aqui emerge um detalhe fundamental: se, em

⁸ Apelido que amigos, carinhosamente, atribuíram a Vinicius de Moraes (mas que também remete à impressão falsa que o escritor tinha de si: a de ser um poeta menor).

“Sabiá”, os adjetivos são substituídos por orações adjetivas, José Guilherme Merquior já lembrava que, na “Canção do Exílio”, Gonçalves Dias não usa *um* adjetivo, porque todo o poema já é uma qualificação (cf. Merquior, 2014, p. 67).

Como toda fatura parodística, “Sabiá” se delineia na clave de um contracanto e o *ritornello* de cada canção, por exemplo, expressa uma antilogia entre a base e a paródia. De fato, “sei que ainda vou voltar” revela uma obstinação justificada no poder da vontade, a acusação de uma certeza; “não permita Deus que eu morra sem que eu volte para lá”, por sua vez, assume uma dependência da divindade, uma cifra espiritual marcada em fórmula optativa, que submete o indivíduo, agora heterônimo, a um *desideratum* metafísico. Além disso, vale notar que, em Gonçalves Dias, a voz do sabiá existe; em Chico Buarque, ela é promessa, porque o tempo é nebuloso. Igualmente, a exuberância gonçalvina se atualiza, em “Sabiá”, pelo signo da falta: “palmeira que já não há”, “flor que já não dá”. O “já” é sinal discreto de um passado venturoso – espoliado pelos totalitarismos, o que se configura um *leitmotiv* em outras canções de Chico, como a nostálgica “Maninha”, de 1977. Numa palavra, em “Sabiá” não há “nenhuma ilusão de singeleza”, de tal maneira que Jobim, ousando recuperar, na quadra final, o tom solar do bossanovismo, disso logo declinou, por entender tratar-se de uma notória incongruência musical.

Obra-prima, a canção, no entanto, não foi devidamente apreciada em sua refração e resistência. Adélia Bezerra de Menezes já destacou a incompreensão do público diante de certas letras sutis de Chico Buarque:

Chico passa a ser considerado “reacionário” por conta de todas as músicas que compõe em 1968, e que envia aos diferentes festivais desse ano – todas, aliás, premiadas: além de *Sabiá*, também *Benvinda* (primeiro prêmio no quarto Festival da Música Popular Brasileira da Record) e *Bom Tempo* (segundo lugar na Bienal do Samba) – que não “refletiriam”, segundo as críticas da época, a dramaticidade da situação política. Poucos souberam ver, no entanto, que se, por exemplo, *Bom Tempo* não “refletia” a situação desesperada de 1968, no entanto *rompia* com a época, através da proposta utópica de um *outro* tempo; da mesma maneira, não se enxergou em *Sabiá* a crítica fina que se abrigava na proposta de uma *canção do exílio* feita a partir da própria terra (Menezes, 2002, p. 30).

Affonso Romano de Sant’Anna observa: “Sendo um efeito estético, [a paródia] tem também uma função social e se posta a serviço de uma contraideologia que critica

a ideologia dominante” (Sant’anna, 2013, p. 25). No caso, a ideologia ditatorial em seu período mais extremo. Ou seja, Chico procurava elaborar uma escrita política, mas não exatamente engajada – o que sacrificaria a fatura estética em nome de uma mensagem militante.

Paixão e lírica moderna

Compõe certo ideário poético da lírica moderna a opacidade, a “transparência impossível” – para usarmos a fórmula feliz de Fábio Andrade (2010), em sua tese de doutoramento. O tensionamento verbal – sobretudo na elaboração sintática dos textos, em suas estruturas lacunares e metáforas insólitas – frequentemente produzia uma impermeabilidade deliberada, uma “obscuridade intencional. Já Baudelaire escreveu: ‘Existe uma certa glória em não ser compreendido’” (Friedrich, 1991, p. 16). No caso específico de “Sabiá”, o aspecto *ilusoriamente* cristalino da letra remete à filiação com os poetas modernos, que Chico Buarque sem dúvida explicita; é também consequência da contenção constitutiva da Bossa Nova, a que tantos nos referimos e em cuja estética a canção se identifica; mas, principalmente, o contexto político brasileiro exigia que os poetas entregassem aos textos uma obliquidade que dissimulasse as tonalidades incisivas contra a tirania de então. Em outros termos, já não se trata, aqui, da “glória” baudelaireana, senão de argúcia e prudência frente às conjunturas. Por outro lado, a canção de 1967 em nada condiz com a dissolução da sensibilidade, a que se refere Gottfried Benn: “Sentimento? Não tenho sentimento” (Friedrich, 1991, p. 17)⁹. Lida com atenção, a letra de “Sabiá” recupera uma nostalgia não de quem está afastado espacialmente da terra plena de qualidades (como ocorre

⁹ O eu-lírico, em boa parte da poesia moderna, atinge a frieza dos metais duros. Não há como não lembrar o verso de Pessoa: “Sinta quem lê” (do poema “Isto”). Constata Hugo Friedrich: “[...] Com esta expressão [representação do sentimento] defrontam-se outras que interpretam o sujeito lírico como uma disposição neutra, como uma totalidade interior que não se prende a uma sensação precisa. No ato poético, a ‘ponderação fria’ detém o comando. ‘O poeta é aço puro, duro como uma pederneira’” (Friedrich, 1991, p. 28).

na *Canção do Exílio*), mas de quem vê cronologicamente longínquas as belezas de seu lugar, espoliado que está dos valores que um dia possuiu. Do ponto de vista musical, o sentimento nostálgico se reforça por meio de um contorno melódico *passionalizante*, para enxergarmos com o olhar teórico de Luiz Tatit:

[...] Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo *passionalização* (Tatit, 2002, p. 22).

É exatamente o que se escuta em “Sabiá”: como o voo alargado de um pássaro ao longe, o [‘vow] duplicado, recorrente e estendido (“**vou voltar**”) ainda se ladeia a um [ta:] de longa duração¹⁰. Mas a elasticidade temporal da prosódia constitui, em “Sabiá”, um padrão, uma isotopia: o advérbio “lá” se tensiona, por exemplo, em semibreve espraçada pela varanda de uma ligadura – uma estrutura de tempos que, insistimos, se reitera em vários momentos da pauta. Em todo caso, que o advérbio indicativo da distância receba um tal retesamento sonoro indica o apuro de Chico Buarque e Tom Jobim, na tarefa de fazerem letra e melodia caminharem pareadas, na mesma direção e semelhante sentido.

O texto ainda nos mostra que a sabiá não aparece tão somente enquanto metáfora do sentimento político, mas também como uma metonímia do reencontro do homem com a natureza a que, rigorosamente, pertence. E esse retorno ao seio natural se dá pelo passo reflexionante tão solicitado por Schiller, característica da “poesia sentimental”. A “palmeira que já não há” é certamente alegoria da asfixia que nos entrega toda e qualquer prática tirânica; todavia, e mais coladamente às dimensões denotativas da letra, é o verde escasso – num movimento ambientalista *avant la lettre* – que se denuncia. Aliás, o estandarte ecológico de modo algum foi estranho ao ofício de Jobim, o que notoriamente se vislumbra em álbuns nucleares, como *Matita Perê*, *Urubu* e *Passarim*. A força ambientalista ganha potência: “Sabiá”

¹⁰ Essa temporalidade expandida se escuta em gravação de Chico Buarque, num EP de 1968 (RGE). Todavia, numa partitura com arranjo de Eumir Deodato e presente no *Cancioneiro Jobim*, as duas primeiras notas referentes ao “**vou vol-tar**” da letra são aceleradas num binômio *colcheia > semínima*.

não se contenta em fazer, do personagem homônimo, assunto; não quer apenas falar sobre ele, mas também se empenha em fazê-lo falar: em gravação interpretada por Chico Buarque pela RGE (1968), a introdução que antecede a voz do cantor sopra três sequências de *sol sostenido* > *lá* > *sol natural* (desferidas pela flauta) que mimetizam o pássaro, a pousar no fio da melodia¹¹. Novamente Schiller vem ao nosso encontro: embora sabendo impossível atingir-se um Ideal, é pelas vias de uma meditação – aqui desdobrada no viço do verso – que o trajeto de retorno à natureza se perfaz, num esforço sintético por restaurá-la. Esclarece-nos Suzuki:

[...] o contrário da sensibilidade ingênua é o entendimento reflexionante, e a disposição sentimental é o resultado do empenho em restabelecer a sensibilidade ingênua segundo o conteúdo, *mesmo sob as condições da reflexão*. Isso ocorreria mediante o Ideal acabado, no qual a arte reencontra a natureza (Suzuki, 1991, p. 32).

E um aspecto indispensável agora se ostenta: a busca pelo ingênuo natural, aperfeiçoado no esforço especulativo, extrapola o senso estético – necessário em objetos de arte – para alcançar certa imaginação moral, uma forma de (con)vivência adequada às sensibilidades finas. Schiller apresenta o problema de modo preciso:

O que teriam por si mesmos de tão aprazível para nós uma flor singela, uma fonte, uma rocha musgosa, o gorjeio dos pássaros, o zumbido das abelhas etc.? O que, pois, poderia dar-lhes um direito ao nosso amor? O que neles amamos não são esses objetos, é uma Ideia exposta por seu intermédio. Neles amamos a vida silenciosamente geradora, o tranquilo atuar por si mesmos, o ser segundo leis próprias, a necessidade interna, a eterna unidade consigo mesmos (Schiller, 1991, p. 44).

A canção de Chico e Jobim não supõe aprazível o gorjeio do pássaro por mera autotelia. O texto, como sabemos, guarda uma semântica figural que absorve as denotações e as amplia em imaginação poética. A evocação de uma sabiá não deixa de ser, enfim, a defesa de uma ideia: a da soberania plasmada no canto permanente, jamais bloqueado por um nó de garganta – que o poder de então se dedicou a estreitar.

¹¹ Na mesma partitura do *Cancioneiro Jobim* – a que nos referimos em nota anterior –, a mímese se estabelece já no início da peça com quatro sequências de flauta, num andamento *moderato*, de *colcheia acrescida de sua metade* > *semicolcheia* > *semínima*, havendo um epílogo de estendida duração (o compasso posterior se constitui de *colcheia acrescida* > *semicolcheia* > *três tempos encadeados numa ligadura*, a acoplar a *semínima* a uma *mínima* final. A melodia se repete no epílogo, reforçando o protagonismo da sabiá, no complexo textual. Atento, o pássaro abre a canção que, por seu turno, franqueia as grades para que ele voe e fuja das prisões que a ditadura encomendou por atacado.

Um aspecto derradeiro, mas não menos importante, deve ser enunciado. Além do teor, digamos, coletivo da reivindicação do eu-lírico (liberdade política ou tutela da natureza), ele também se dirige a um “tu” enigmático e fluido – que é pátria, mas que pode ser ainda um amor perdido. O exílio, agora, seria do latifúndio erótico – terreno de dor e de insídia a que o sujeito se esforça, em vão, por escapar: “Fiz de tudo e nada de te esquecer”. (A propósito: esse *jeu de mots* contrastante, a ambiguidade sintática tão recorrente em composições de Buarque, confirma o vínculo do artista com as melhores safras da poesia brasileira.) O teor sutil do drama idílico, em “Sabiá”, subscreve as propostas, a que tanto fizemos referência, de medida e parcimônia do viés bossanovista e da lírica moderna. E as longas durações da melodia de Jobim acabam sendo pista e sintoma da paixão: a música, dedo e lanterna, delata um amante nas folhagens da palavra; um sujeito que, em baixo-falante, somente murmurava sua pena e suas perdas.

Epílogo

A lírica moderna ratifica o vínculo íntimo entre poesia e música: a própria estruturação verbal seria portadora de uma melopeia, de uma sonoridade arrebatadora. É o que parece entender Stéphane Mallarmé, ao compor o sintagma “piano de palavras” (cf. Friedrich, 1991, p. 29); e Alfredo Bosi, por seu turno, não parece pensar outra coisa, quando nos diz que “a poesia vive em estado de fronteira” e que, “no poema, força-se o signo para o reino do som” (BOSI, 2000, p. 49)¹². Dizendo de outro modo, o compromisso com a música da palavra põe à margem a nitidez do

¹² Naturalmente, as frases de Bosi se aplicam mais apropriadamente à lírica, mas é numa tal situação que a observação de José Guilherme Merquior é urgente e acertada: “[...] com o declínio do grande poema narrativo e do verso dramático, lírica e poesia terminaram por confundir-se” (Merquior, 1997, p. 17).

sentido, e a clareza já não é um valor em si; muito pelo contrário, já desde Diderot se entende que o excesso de luz é prejudicial (cf. Friedrich, 1991, p. 26).

Em nome da melopeia, a apreensão do significado pode se colocar em suspensão; e é possível que a sugestão lírica implique obscuridade, magia e *nonsense*. Salta na memória acústica o verso inolvidável de Verlaine: “De la musique avant toute chose” (“Art Poétique”). A relação entre poesia e música extrapola a mera dimensão material de ambas as artes para se alçar a um nível de constituição cosmológica, de natureza primordial: “A poesia é ritmo cósmico, o ritmo é visão de mundo, e o mundo é um sistema de ritmos; mas o barulho da razão não nos deixa escutar mais”, nos alerta, com uma atenção redobrada, Darío Sánchez (2013, p. 66).

A confluência entre a arte do tempo e a das “visões verbais” (Lourival Holanda) impede que a razão seja um modo soberbo de ver com olhos glaucos; ou uma escuta refratada nos biombos daquelas coerências de espartilho. Poetas e músicos afinam suas vozes para recuperar a polifonia de um mundo que, sem ela, inevitavelmente se encaminharia para o monótono, elaborado por indivíduos de almas autocráticas ou sem o sal da imaginação.

José Miguel Wisnik, Chico Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Carlos Jobim – dentre tantos mais que, lateralmente, agregamos – vêm nos mostrar que palavra, harmonia, melodia e ritmo se encontram para fornecer o que o entendimento apressado supõe oxímoro: a fala comum, esvaziada de sentido no feitiço do som, será então, como queria Claude Esteban, reabitada com a lógica poética, a razão corrosiva dos encantamentos.

Referências

ANDRADE, C.D. **A Rosa do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, F. **A Transparência Impossível**. Recife: EdUFPE, 2010.

BOLLOS, L.H. **Bossa Nova e Crítica**: polifonia de vozes na imprensa. São Paulo; Rio de Janeiro: Annablume; Funarte, 2010.

BOSI, A. **O Ser e o Tempo da Poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CHICO BUARQUE DE HOLANDA. Chico Buarque. Rio de Janeiro: RGE, 1968. 1 EP (7 min).

CICERO, A. **A Poesia e a Crítica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MAMMÌ, L. **Três Canções de Tom Jobim**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MANOEL, A. Apresentação. In: DAGHLIAN, C. **Poesia e Música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

MENEZES, A.B. **Desenho Mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2002.

MERQUIOR, J.G. **A Astúcia da Mímese**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MERQUIOR, J.G. **A Razão do Poema**. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013.

NAVES, C. **A Canção Brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

PALAVRA ENCANTADA. Direção de Helena Solberg. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2009. 2 DVD.

PÉROLAS AOS POUCOS. José Miguel Wisnik. São Paulo: Circus, 2004. 1 CD (50 min).

SÁNCHEZ, D. Anotações em torno da razão e poesia. **Manuscrita**: revista de crítica genética. São Paulo, v. 25, p. 60-70, 2013.

SANT'ANNA, A. R. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SCHILLER, F. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SUZUKI, M. Apresentação. In: SCHILLER, F. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

TATIT, L. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

TATIT, L. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê, 2004.

TERRA BRASILIS. Antonio Carlos Jobim. Los Angeles: Warner Bros. Records, 1980. 1 CD (70 min).

WISNIK, José M. **Sem Receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

Recebido em 27/01/2025.

Aprovado em 05/03/2025.