

ANOS 90: CONTINUIDADE E INVENÇÃO NA POESIA DE NOVOS TROVADORES*

Álvaro Silveira Faleiros
Universidade de Brasília

RESUMO: *Chico César, Zeca Baleiro e José Miguel Wisnik são compositores de música e letra representativos da MPB dos anos 90. Em algumas de suas canções, é possível identificar características tanto da poesia trovadoresca como da poesia dos cantadores; formas reinventadas em poemas cantados desses autores.*

Palavras-chave: canção, MPB, trovadores.

ABSTRACT: *Chico César, Zeca Baleiro and José Miguel Wisnik are representative MPB composers in the nineteen's. In some of their songs, it's possible identify troubadours poetry and cantadores poetry characteristics; forms reinvented in singing poems of them.*

Keywords: lyrics, MPB and troubadours.

Segundo Martha Herr (2002:15), pode-se afirmar que, pelo menos até o início do século XX, o canto – música vocal, poesia lírica/canção – “é a arte de expressar a palavra através da música vocal”. Essa longa tradição do canto continua viva e é, hoje, no Brasil, um meio importante de manifestação poética. Nas linhas que seguem identificaremos alguns dos traços que caracterizam a poesia da canção e que a diferenciam dos textos poéticos escritos. Alguns desses traços, de fato, encontram-se na própria gênese do canto como manifestação humana e têm origem nas características da fala (em oposição à escrita), já outros se explicam pelo lugar social da canção.

De que canto vem?

É sabido que a relação entre poesia e música está na própria origem da poesia no Ocidente. Como assinala Spina (2002, 15), a poesia primitiva “não é exclusivamente a poesia dos povos pré-letrados, mas a poesia que está ligada ao canto”. Segundo Cascudo (1970, 93), o cantor “é o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganís e metris árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armoricanos, dos scaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantores da Idade Média”. É provavelmente sua origem na Idade Média europeia que faz com que os trovadores sejam símbolos do compositor-intérprete de canções, como elas são feitas atualmente na música popular brasileira. Desse período, a poesia

* Ensaio recebido em dezembro de 2004

popular brasileira herdou algumas de suas características. Isso se deve, também, à densidade dessa produção medievá.

A maturidade formal dessas composições trovadorescas e sua musicalidade levaram Rennó (2003, 52), em seu estudo sobre a relação entre a música e a canção, a debruçar-se sobre as propriedades musicais da poesia, a afirmar que:

A associação entre elas (poesia e música) (...) remonta à própria origem da poesia (da poesia ocidental, pelo menos), que, na Antiguidade, como sabemos, era cantada. Depois, muito tempo depois, na Alta Idade Média, a chamada poesia trovadoresca veio a promover uma ampliação da aplicação dessa propriedade primordialmente característica da poesia. Como igualmente se sabe, também os poemas criados pelos trovadores ou menestrelis eram todos cantados, a cada um correspondendo invariavelmente uma melodia. Não à toa vieram a ser chamados de “canções” (...) As canções trovadorescas constituem efetivamente o caso mais evidente da poesia literária em pondo de convergência com a música.

Outro autor que destaca a importância da época provençal na constituição da poesia ocidental é Erza Pound (1977, 56), que afirma:

Guido e Dante, na Itália, *Villon e Chaucer*, na França e na Inglaterra, tiveram suas raízes em Provença: sua arte, seu artesanato e grande parte de seu pensamento. A civilização ou, para usar uma palavra abominada, a “cultura” européia poderá ser mais bem entendida se a imaginarmos como um tronco medieval lavado e relavado por ondas de classicismo.

Essa influência provençal está na origem e ecoa até hoje em parte da canção popular brasileira. Dessa maneira, nos cantos populares brasileiros, desde o século XIX, com os estudos de Sívlio Romero e Teófilo Braga, entre outros, faz-se uma série de paralelos importantes entre a poesia trovadoresca e a poesia dos repentistas. Esses estudos chegam até os dias atuais. Woensel (2001, 22)¹², por exemplo, assinala que “os poetas de cordel continuam cultivando – sem que se dêem conta disso – diferentes aspectos da poesia medieval, tanto no que diz respeito à forma como ao conteúdo”.

Além de conservar-se de forma mais marcada na obra de repentistas e emboladores, a tradição dos trovadores transfigurou-se e, somada à influência negra, deu origem ao que se chama, hoje, Música Popular Brasileira (MPB), que posteriormente incorporou elementos da música norte-americana. Fenômeno essencialmente urbano, a MPB, desde as suas origens, é marcada pela presença de grandes autores-compositores (conhecidos no mundo hispânico como *cantautores*); músicos-poetas que, pelo seu talento e pelas características próprias da canção (musicalidade, fala, entonação), trazem algumas contribuições importantes para a poesia no Brasil.

Não se trata, aqui, de estudar detalhadamente a produção de todos esses artistas, mas vale, contudo, lembrar que, seguindo a categorização de Carlos Rennó (2003, 56-7), entre eles destacam-se, na primeira geração (anos 30), Orestes Barbosa, Lamartine Babo e Noel Rosa; na segunda (anos 40), Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues, Néilson Cavaquinho e Cartola; na terceira

12 Ver também Chico Viana & Maurice Van Woensel, *Poesia medieval ontem e hoje*: João Pessoa, CCHLA/Editora Universitária, 1998.

(anos 50), Vinícius de Moraes; na quarta (anos 60), os ainda atuantes Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil¹³; na quinta (anos 70), Rita Lee e Raul Seixas e, na sexta (anos 80), Cazuza e Arnaldo Antunes¹⁴. A descrição de Rennó encerra-se aí, cabendo-nos, em parte, continuá-la.

Essa tradição de *cantautores* é seguida por uma série de compositores que iniciaram a sua carreira em CD nos anos 90. É impossível, neste estudo, enumerar todos eles, por isso destacamos três que nos parecem representativos da produção atual: Chico César, Zeca Baleiro e Zé Miguel Wisnik. A escolha desses autores deve-se, em parte, a uma afinidade pessoal e, em parte, à projeção e qualidade da obra dos mesmos.

Na obra dos três, de forma mais ou menos marcada, pode-se identificar alguns ecos da poesia trovadoresca e da poesia dos cantadores. Nosso propósito é saber como elas são reinventadas.

Chico César, Zeca Baleiro, Zé Miguel Wisnik: novas trovas nos anos 90

Entre os três artistas citados, aquele que formalmente mais se aproxima da poesia dos repentistas é o paraibano Chico César, que gravou seu primeiro CD, *Aos vivos*, em 1994. A sua apropriação das estruturas trovadorescas dá-se através da poesia popular do Nordeste. Na tradição do repente, como nos informa Ayala

13 É interessante notar que esse três últimos citados, em geral, quando fazem parcerias, escrevem as letras, além de também produzirem obras em prosa e alguma dramaturgia. Cabe notar que nenhum dos três publicou, até o momento, um livro de poemas.

14 Creio que os nomes de Paulo César Pinheiro (anos 50), Aldir Blanc (anos 60) e Vitor Ramiel (anos 80) deveriam constar da lista.

(1988, 130), o cantador deve respeitar regras no que concerne à rima, ao metro e à oração; esta última inclui o tema, a imagística e a coerência textual. A grande maioria desses aspectos é recuperada em “Béradêro”.

Os olhos tristes da fita
Rodando no gravador
A moça cosendo roupa
Com a linha do equador
E a voz da santa dizendo:
O que é que eu tô fazendo
Cá em cima desse andor

A tinta pinta o asfalto
Enfeita a alma motorista
É cor na cor da cidade
Batom no lábio nortista
O olhar vê tons tão sudestes
E o beijo que vós me nordestes
Arranha-céu na boca paulista

Cadeiras elétricas da baiana
Sentença que o turista cheire
E os sem amor, os sem teto
Os sem paixão, sem alqueire
No peito dos sem peito uma seta
E a cigana analfabeta
Lendo a mão de Paulo Freire

A contenteza do triste
Tristezura do contente
Vozes de faca cortando
Como o riso da serpente
São sons de sim, não contudo
Pé quebrado, verso mudo
Grito no hospital da gente

Na tradição do repente, a rima é um dos critérios utilizados para se julgar a qualidade de uma obra. As rimas devem ser consoantes, para serem consideradas perfeitas, ou, como afirma Ayala (*Idem. Ibidem*) “vivas”; o que não ocorre necessariamente na poesia medieval, em que a rima toante é bastante praticada. Em “Béradêro”, há, de fato, apenas rimas consoantes, algumas delas “ativas”, de acordo com Téo Azevedo (1979, 15), como em dizendo/fazendo, sudestes/nordestes¹⁵. A disposição das rimas tem uma relação direta com a estrutura estrófica.

No caso de “Béradêro”, a estrutura é ABCBDDDB. Ela corresponde ao que Coutinho Filho (1953, 30) chama de “forma de evolução da sextilha” nas cantorias que acompanhou no sertão nordestino, e que é descrita por ele da seguinte maneira:

Temos, ainda, a pouco adotada, porém muito harmoniosa, a estância de sete versos em setissílabos, rimando o quinto e o sexto entre si, e uniformizando-se as rimas do segundo, e do quarto, com o sétimo.

Note-se que, em sua descrição, Coutinho Filho associa essa estrutura estrófica ao verso setissilábico, metro também de “Béradêro”. Este é um dos metros tradicionais não só da poesia popular, mas da poesia trovadoresca. Spina (2003, 35), ao referir-se ao que ele denomina de *redondilho*, ao invés de verso de redondilha, afirma que este (de sete ou cinco sílabas) era praticado pelos trovadores. A redondilha maior é, aliás, um metro

15 O que Téo Azevedo chama de “rima rica” corresponde à nomenclatura francesa e é o que Chociay (1976, ??) nomeia de rima ampliada, ou seja, recorrências fônicas também em sons anteriores à tônica final.

tipicamente galego-português; não desenvolvido nas outras línguas românicas. Essa tradição conservou-se na poesia dos cantadores, tanto é que, segundo Cascudo (1970, 18), nas cantorias “a constante-rítmica é o verso de sete sílabas”.

Desse modo, em “Béradêro”, o esquema rímico, articulado à estrutura estrófica, liga-se também a uma métrica rígida. Encontramo-nos, assim, diante de uma forma fixa, identificada por Cascudo (1970, 177) como *verso de sete*, já utilizada no início do século XX pelos cantadores.

O fato de compor um *verso de sete*, de acordo com os parâmetros metro-rítmicos tradicionais, não impede Chico César de inventar no que diz respeito à *oração*. Assim, o autor dialoga de forma constante com a tradição sem, contudo, prender-se a ela, pois incorpora, em seu universo poético, termos e imagens urbanas, metropolitanas. Tal incorporação dá-se, contudo, dentro de um universo temático nordestino; o que já se nota no título, “Béradêro”. Segundo o *Dicionário Houaiss, beiradeiro* é, na Paraíba, um homem interiorano, rústico, que habita nas imediações das moradias dos sertanejos.

Na própria forma como escreve o nome, Chico César utiliza uma das características da fala nordestina, que é a perda do *i* nos ditongos em *ei*. Esse apagamento, que é recorrente no português falado, é uma tendência da canção, ou seja, na canção, diferentemente da poesia escrita, as marcas da fala são muito mais recorrentes e produtivas; recorrentes pela natureza mesma do suporte, a voz; produtivas, pois permitem uma série de rimas, assonâncias e aliterações encontradas com menos frequência na poesia escrita, ainda que, desde o Modernismo, haja uma vontade explícita de incorporação de marcas do falar brasileiro. Nessa

canção, pode-se notar o uso de *tô* ao invés de *estou*.

Outro aspecto importante do texto, e que se reflete em outros momentos da obra de Chico César, é sua dimensão política; o verso “A cigana analfabeta/ lendo a mão de Paulo Freire” é freqüentemente citado como um dos grandes achados do poeta. Aí se nota outra característica da canção popular brasileira que aparece mais diluída na poesia escrita: a citação de nomes de membros da classe política e do meio artístico. Essa referencialidade pode ser exemplificada por canções como “Podres poderes” e “Para Todos”, de Caetano Veloso e Chico Buarque, respectivamente.

A temática do nordestino marginalizado também permeia o poema pela presença do migrante que chega e “arranha o céu da boca paulista”. Chico César retoma, dessa maneira, uma temática cara à literatura brasileira e, na poesia, central na obra de João Cabral de Melo Neto: a do êxodo rural rumo à cidade. Na canção, esse é o tema de composições antológicas como “O último pau-de-arara”, “Asa branca” e “Triste partida”, na qual Patativa do Assaré (1953, 56) canta:

Eu vendo meu burro, meu jegue, meu cavalo,
Nós vamo a Sã Palo
vivê ou morrê.

Em Chico César, o tom não é tão dramático, o autor cria imagens inusitadas deslocando o arranha-céu para dentro da boca paulista. As imagens adquirem até um tom humorístico em algumas passagens, como “Batom no lábio nortista” e “cadeiras elétricas da baiana”. Esse tom humorístico – às vezes irônico, lúdico outras vezes – marca a produção poética de alguns

novos trovadores da MPB, sendo mais rara na obra de poetas¹⁶, tanto é que na canção “Sanfoneiros serelepes”, Ná Ozzetti e Itamar Assumpção entoam: “Sanfoneiros se divertem/ Só poetas seguem tristes”.

O que chama mais a atenção, contudo, são os neologismos, como *contenteza* e *tristezura*, que, pelo jogo de aliterações em que estão envolvidos, adquirem um grande grau de poeticidade. Chico César utiliza-se de dois processos produtivos na língua – de construção de substantivos a partir de adjetivos pela sufixação em *-eza* e *-ura* – e cunha os referidos termos, o que o aproxima do linguajar popular. Outro termo beiradeiro é o uso de *Nordestes* como verbo, salto criativo e de recurso mais sofisticado, o que deixa claro que, um pouco na linha Roseana, Chico César é um compositor de inspiração popular, mas intelectualizado, inventivo, que ultrapassa, em sua imagística e suas criações vocabulares, o universo da poesia popular¹⁷.

As características que ressaltamos em “Béradêro” – incorporação de marcas da fala; as citações referentes ao universo da política e ao mundo artístico; o tom irônico e humorístico; a estrutura formal mais fixa, com metro e rima – são alguns aspectos que se destacam na obra de vários *cantautores* e letristas e que os diferem dos poetas mais voltados para a produção escrita. Entre essas

16 É claro que a veia satírica, existente desde sempre na poesia, foi gênero praticado por grandes poetas, como Bocage, Gregório de Matos e, mais recentemente, Leminski, Zuca Sardam, Glauco Mattoso, nos anos 90, por Ruy Proença.

17 Ainda em seu primeiro CD, isso se torna explícito, por exemplo, na composição “A rosa impúrpura do Caicó”. Além da referência ao filme de Wood Allen, o autor cunha o adjetivo catolaico (de Catolé do Rocha) a partir do adjetivo mallarmaico (de Mallarmé), o que pressupõe conhecimento literários.

características, além da presença explícita de traços da fala, o aspecto formal é um dos que mais diferencia as duas formas de poesia; e é o que leva Woensel (2001, 22) a afirmar:

De um modo geral, os modelos específicos, os temas mais recorrentes e o estilo da poesia medieval constituem, no âmbito da poesia atual, uma linguagem extinta, apenas analisada e lembrada pelos estudiosos: de fato, a mentalidade pragmática das gerações modernas não simpatiza com a simplicidade, o despojamento e a *estrita observância das regras de métrica da parte dos poetas medievais* (Grifo nosso)

Ainda que a “antipatia moderna” pelo despojamento seja contestável, parece-nos correto afirmar que, na canção, assim como na poesia popular, princípios formais, como a métrica e a rima, sejam com mais frequência utilizados, o que se explica pela própria natureza da canção que, desde suas origens, tem na repetição um de seus elementos primeiros, como nos ensina Spina (2002, 15):

Estão aí, como se vê, os elementos primordiais que presidem à gênese do canto: o ritmo, a expressividade e a repetição.

Todos os demais – o paralelismo, o refrão, a rima, os segmentos melódicos que redundam na estrutura *vérsica*, os segmentos *vérsicos* que resultam nos esquemas *estróficos* – têm suas raízes nesses componentes do canto primitivo.

As estruturas homófonas e isométricas são, como vimos, constantes na poesia trovadoresca, assim como na poesia dos

repentistas. Essas estruturas podem ser plenamente recuperadas, como é o caso do *verso de sete* a que nos referimos, ou apenas parcialmente utilizadas pelos compositores, como nas letras das canções de Zeca Baleiro e de José Miguel Wisnik, que estudaremos a seguir.

Note-se que, para Almeida & Alves Sobrinho (1978, 11) há três tipos de repentistas: os cantadores, os glosadores e os coquistas. Os primeiros cantam acompanhados de viola e os últimos, que cantam o coco, são também conhecidos como emboladores, suas emboladas também inspiram a geração 90.

É o caso do maranhense Zeca Baleiro. Seu segundo CD, de 1999, chama-se “Vô imbolá”; a faixa homônima é uma apropriação do universo dos emboladores, como se pode notar:

Quando eu nasci era um dia amarelo
já fui pedindo chinelo
rede café caramelo
o meu pai cuspiu farelo
minha mãe quis enjoar
meu pai falou mais um bezerro desmamado
meu deus que será bandido
soldado doido varrido
milionário desvalido
padre ou cantor popular
nem frank zappa nem jackson do pandeiro
lobo bom e mau cordeiro
mais metade que inteiro
me chamei zeca baleiro
pra melhor me apresentar
nasci danado pra prender vida com clips
ver a lua além do eclipse
já passei por bad trips
mas agora o que eu quero

é o escuro afugentar
 faz uma cara que se deu essa empreitada
 hoje a vida é embolada
 bola pra arquibancada
 rebolei bolei e nada
 da vida desimbolá

Imbola vô imbolá

*eu quero ver rebola bola
 você diz que dá na bola na bola
 você não dá*

Vô imbolá minha farra
 minha guitarra meu riff
 bob dylan banda de pife
 luiz gonzaga jimmy cliff
 poesia não tem dono
 alegria não tem grife
 quando eu tiver cacife
 vou-me embora pro recife
 que lá tem um sol maneiro
 foi falando brasileiro
 que aprendi a imbolá
 Eu vou pra lua
 eu vou pegar um aeroplano
 eu vou pra lua
 saturno marte urano
 eu vou pra lua
 lá tem mais calor humano
 eu vou pra lua
 que o cinema americano

Aqui, como em “Béradêro”, a grafia reproduz a fala popular. Aqui, o verbo *embolar* é escrito com *i* e, no infinitivo, apaga-se o *r* final, o que, neste contexto, justifica-se, pois como o próprio Baleiro afirma, “foi falando brasileiro que aprendi a imbolá”. Essas duas tendências do português falado estão registradas desde o século XIX, como

assinala Sílvio Romero (1977: 240). Sobre essas duas características, ele afirma que a supressão de uma ou mais letras no final das palavras é usual entre os brasileiros, principalmente caboclos e caipiras, que dizem *botá*, *ardê*, *subi*, comendo, invariavelmente, os *rr* finais. E, mais adiante, acrescenta que José de Alencar já havia notado a nossa tendência de pronunciar o *e* final como *i* e o *o* como *u*.

As homologias entre o texto de Zeca Baleiro e as emboladas atingem também aspectos formais. Primeiramente, há a utilização da redondilha maior na maioria dos versos; esses são intercalados por decassílabos colocados sempre no início de cada estrofe. Ora, o setissílabo e o decassílabo são, justamente, os metros mais utilizados na poesia de língua portuguesa desde as trovas galego-portuguesas e são, ainda, os metros predominantes na poesia popular: “é o setissílabo o metro nacional, divulgado nos “romances” (quando na disposição simples e não clássica), nos provérbios, adágios e ditados” (Wilson: 1985,32)”. Quanto ao decassílabo, é o nosso verso heróico e, na poesia popular, o verso do martelo. Salientamos, contudo, que o uso da heterometria é rara na poesia popular (mais recorrente na poesia medieval), a não ser na utilização de um verso de pé-quebrado, encerrando a estrofe.

Quanto às estrofes, na primeira parte do poema, elas têm a mesma rima nos quatro primeiros versos e são todas amarradas com rimas em [a], o que fica claro pela presença do *desimbolá* no final da primeira parte da canção. Essas rimas em [a] no final das estrofes estão presentes em muitas emboladas, como as de Zé Menino e Manuel Moreira, recolhidas por Leonardo Mota (1963, 116-132).

Após o refrão, iniciam-se quadras, nas quais rimam os três últimos versos, estando o

primeiro verso livre. É interessante notar que, segundo Câmara Cascudo (s.d., 367), em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, nem a quintilha nem a quadra são características da *embolada*, cuja “característica, além da sextilha é o refrão típico”. Entretanto, Dona Selma do Coco utiliza, em suas composições de *coco de rua*, a estrutura estrófica da quadra (como nos cocos “Minha História” e “Odete”) e da quintilha (forma das composições “Coco para Berlim” e “A rolinha”), justamente as formas utilizadas por Zeca Baleiro. E, como os cocos e emboladas confundem-se, diferenciando-se pela presença da dança nos primeiros, pode-se afirmar que a estrutura estrófica de “Vô imbolá” corresponde a diferentes formas de *coco de rua*. Aliás, a terceira e última parte da letra, na qual repete-se a frase “eu vou pra lua”, corresponde também à estrutura de alguns cocos (como “Areia”, de Selma do Coco).

Outra semelhança entre essa composição e “Béradêro” está na presença de citações, sobretudo de cantores. A diferença, contudo, está no fato de que alguns deles (Frank Zappa, Jimmy Cliff) fazem parte do universo do pop-rock internacional, rompendo-se assim com uma referencialidade intracultural. Essa tendência encontra-se também em algumas composições de Chico César (em que cita os nomes de Mandela, Benazir, Mallarmé, entre outros). Na forma como Zeca Baleiro faz suas citações nota-se um tom irônico-humorístico bastante acentuado, que abre um leque de possibilidades interessantes em suas composições.

Neste poema, a incorporação de uma série de termos do rock introduz novas rimas no português; dessa maneira, torna-se possível rimar *riff/banda de pife/jimmy cliff* com *grife/cacife/recife*. Outra seqüência nova é a das rimas em [ips] de

clips/eclipse/bad trips. O uso de estrangeirismos encontra-se em obras anteriores, como em algumas canções de Chico Buarque e em outras de Aldir Blanc; também nesses autores, o recurso é, em geral, embebido de humor, como, por exemplo, em “A história de Lili Brawn”, de Chico, ou em “Concubinato”, de Aldir. Nesses dois casos, predominam rimas entre vocábulos brasileiros e termos em inglês.

Esse recurso, que abre a possibilidade de novas rimas em português, é marca de um registro de língua coloquial. A fala das ruas de que esses compositores se apropriam não se reflete apenas na fonética da canção, mas permeia igualmente o léxico da canção popular. Além das referidas *neorrimas*, há a incorporação de expressões atuais como “faz uma cara” e “um sol maneiro”. A coloquialidade é uma tendência que marca a canção brasileira desde os seus primórdios. Tinhorão, em entrevista concedida ao “Caderno Mais”, da Folha de São Paulo (19/08/2004), assinala que, já no século XVIII, Domingos Caldas Barbosa, antepassado da canção popular urbana brasileira, incorporava expressões absolutamente coloquiais em suas letras, o que era inaceitável em poemas árcades.

A atualização de expressões populares e o tom humorístico do poema, no caso de Zeca Baleiro, não o impedem de encerrar sua embolada com os singelos e altamente poéticos versos: “eu vou pra lua/eu vou pegar um aeroplano/eu vou pra lua/saturno marte urano/ eu vou pra lua/ lá tem mais calor humano/ que o cinema americano”.

Este é um dos casos em que a letra da música acaba “extrapolando os limites entre alta e baixa cultura e confundindo as distinções usualmente feitas entre cultura erudita e cultura

popular. Ela alcança um plano esteticamente superior e pode, então, ser tomada como uma modalidade de poesia: poesia cantada (uma forma de poesia de música, em contraposição à poesia literária, de livro)” (Rennó: 2003, 53). Aqui se coloca uma questão crucial para o entendimento da poeticidade da canção; a apreciação da dimensão poética do texto só pode ser dar de maneira mais completa se também for escutada a música que o acompanha.

Mesmo se nossa análise restringe-se essencialmente aos aspectos textuais, lembramos que a toada, nome dado à melodia pelos repentistas, marca gêneros no repente (Tavares, s.d., 16). No caso de “Béradêro” e “Vô imbolá”, pode-se reconhecer linhas melódicas dessas formas de cantoria.

A apropriação de estruturas, de temas e de melodias pode ser feita em relação a uma canção clássica do repertório da MPB. Aí, o compositor distancia-se mais das formas populares de cantoria para mergulhar mais especificamente no universo do que se chama, hoje, MPB. Este é o caso de “Assum branco”, uma elogiada reconstrução de “Assum preto”, clássico de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, composta por José Miguel Wisnik¹⁸, em 1998. Nesta canção, também há referências à música “Asa branca”, da mesma dupla de nordestinos.

Em “Assum branco”, Wisnik apropria-se de estruturas fixas existentes na poesia trovadoresca e na poesia popular, como se pode notar na letra que segue:

Quando ouvi o teu cantar
 Me lembrei nem sei do quê
 Me senti tão só
 Tão feliz tão só
 Só e junto de você
 Pois o só do meu sofrer
 Bateu asas e voou
 Para um lugar
 Onde o teu cantar
 Foi levando e me levou
 E onde a graça de viver
 Como a chuva no sertão
 Fez que onde for
 Lá se encontre o amor
 Que só há no coração
 Que só há no bem querer
 E na negra escuridão
 Assum preto foi
 Asa branca dói
 Muito além da solidão

Em cada uma das quatro quintilhas que compõem o poema, há redondilhas maiores (de sete sílabas) e menores (de cinco sílabas) dispostas regularmente em todas as estrofes. A relação que estabelece entre metro e rima é clara. Desse modo, as redondilhas menores, dispostas sempre no 3º e 5º versos da estrofe, rimam entre si. O mesmo ocorre entre os heptassílabos do 2º e do 6º versos. Quanto às redondilhas maiores dos primeiros versos das quatro estrofes, há uma rima interestrofica entre três deles, não rimando apenas o primeiro verso do poema.

No que se refere à métrica, destacamos a redondilha menor (já dissertamos sobre a redondilha maior), que Spina (2003, 36) afirma ser o tipo de verso mais curto usado pelos trovadores.

18 Autor de uma obra marcadamente experimental, o que o insere no grupo chamado de vanguarda paulistana, bastante atuante nos anos 70 e 80, Wisnik, contudo, estréia em CD solo apenas em 1992, motivo pelo qual tratamos aqui de sua obra.

Na poesia popular, a “carretilha, também dita ‘parcela’, é o verso de cinco sílabas, empregadíssimo no desafio...” (Cascardo: 1970, 20).

A combinação das duas métricas, contudo, não corresponde à tradição. Assim como em “Vô imbolá”, de Zeca Baleiro, o que se verifica é uma reinvenção a partir das formas fixas. A reinvenção não atinge apenas a heterometria em “Assum branco”, mas se verifica também na estrutura estrófica, a quintilha, também presente em “Vô imbolá”.

Salientamos que a quintilha – assim como as outras estrofes ímpares (com exceção da setilha) – não é uma estrutura estrófica recorrente, nem na Idade Média nem na poesia popular, ainda que apareça, como foi visto, em alguns cocos. Ela, em geral, aparece como uma estrutura interna à décima, estrutura estrófica valorizada na cantoria. Apesar de ser uma estrutura pouco recorrente, a quintilha aparece ainda em uma das formas do *mourão*, sobre o qual afirma Coutinho Filho (1953, 32):

Sua forma originária de seis versos foi substituída pela de cinco, ainda no século passado. Já não é usual o moirão de cinco, primeira evolução do gênero, porém são freqüentes, e atuais, o de sete e o de doze versos (...) Gênero poético dos mais difíceis, nunca desdenhado pelos nossos repentistas, ajusta-se melhor à denominação de *trocado*, porque, em diálogo, os articulistas se revezam nos versos e nas estrofes.

O que nos chama a atenção é o fato de que o gênero que teve, em sua primeira evolução, a quintilha como estrofe, seja um gênero marcado pelo diálogo. Ora, em sua composição, Wisnik dialoga com “Assum preto” e “Asa branca”; esta,

por exemplo, inicia-se com o advérbio “quando” e, naquela, há os versos “Assum preto o meu cantar/ é tão triste quanto o teu”, ou seja, pode-se dizer que Wisnik compõe um *mourão pós-moderno*, moldado dentro de uma estrutura estrófica arcaica e uma métrica não-convencional, ainda que cunhada a partir de metros tradicionais.

Na rima predominam rimas tradicionalmente chamadas de “pobres”¹⁹, características da poesia popular. Bela exceção é a rima *foi/dói*, inexistente nos cancioneros populares que consultamos. No campo lexical, Wisnik retoma o universo nordestino sem, contudo, utilizar características da fala, como nos poemas dos autores acima citados. Em linhas gerais, podemos, pois, afirmar que, nesta canção de Wisnik, a reconstrução melódica e temática não o levou a assimilar um registro mais coloquial da fala em seu discurso, o que nos parece coerente com sua postura como artista e intelectual. Sua inventividade produz poesia de outra espécie, com um registro de língua mais culto, talvez.

Anos 90: continuidade e invenção

A sucinta apresentação feita de três importantes *cantautores* que iniciaram sua carreira em CD nos anos 90 é apenas um aspecto de suas obras. Eles são compositores que experimentam diversas formas e dedicam-se a diferentes temas. Nesse sentido, pode-se assinalar que a relação que os compositores MPB estabelecem com a tradição é livre e criativa, ultrapassa os limites das formas rígidas a que estão presos os repentistas cuja arte:

19 Na poesia popular, entretanto, trata-se de rimas ricas. Como afirma Téo Azevedo (1979,15), “As rimas mais ricas no sentido de encontrar palavras são: ao, ar, eiro”.

“não se constrói pela violação e sim pela obediência às normas existentes. A inovação se dá por acréscimo” (Ayala, 1988, 150). Assim, ao contrário do repente, na poesia da MPB, sobretudo entre os autores mais cultos, as normas existentes na cantoria e na poesia trovadoresca servem de ponto de apoio, mas a regra é a invenção.

A originalidade e a invenção fazem com que cada um dos três trovadores em questão contribua de forma diferente para a poesia da nova MPB. Chico César destaca-se pelos seus neologismos, nota-se nele um uso consciente da plasticidade da língua. Zeca Baleiro, mais rock, usa e abusa de termos em inglês, referências do cinema e da TV e introduz, dessa forma, uma série de expressões e gírias, ampliando o léxico da canção brasileira. Wisnik, por sua vez, procura produzir “pérolas aos poucos”. Cuidadosamente sólido, não é um inventa-línguas, como os outros dois.

No conjunto, nota-se que há repetição de estruturas formais e que a gestualidade da fala aparece de forma sistemática na canção e não nos textos escritos de autores atuais²⁰, pela própria natureza do suporte; a voz. Dessa maneira, na maioria das canções, uma simetria sonora (métrica ou rímica) sustenta a composição e, por sua vez, a coloquialidade e a atualidade da fala ampliam e multiplicam o campo lexical do trovador de forma mais rápida e dinâmica do que para o do poeta que trabalha o texto escrito, pois a escrita, em geral, tem um tempo de assimilação mais lento das novidades da fala.

Enfim, as características apontadas –

sobretudo a incorporação de marcas da fala; as referências ao universo da política, ao mundo artístico e ao cotidiano; a estrutura formal mais fixa, com metro e rima – só são relevantes porque, apoiadas na música, na melodia e devidamente trabalhadas pelos autores, adquirem uma poeticidade que as eleva a ponto de tornarem-se símbolos de regiões, de épocas, de emoções: aquarelas de um Brasil carinhoso, beiradeiro, embolado, vuadô.

20 Ainda que haja poetas que desenvolveram a rima e a métrica de forma criativa nos anos 90. Dentre eles, destaco Paulo Henriques Brito e Glauco Matoso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Átila A. F. de & ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*, Tomo I. João Pessoa: editora Universitária, 1978.
- ASSARÉ, Patativa do. *Inspiração nordestina*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1956.
- AVALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*. São Paulo: Ática, 1988.
- AZEVEDO, Teo. *Cultura popular do Norte de Minas*. São Paulo: Top Livros, 1979.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Violeiros e Cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970.
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- COUTINHO Filho, F. *Violas e Repentes*. São Paulo: Saraiva, 1953.
- HERR, Marta. O canto que não é canto – a palavra que não é palavra. In: *Arte e cultura*. SEKKEF & ZAMPRONHA (org.). São Paulo: Fapesp/Anna Blume, 2002. p.15-22.
- MOTA, Leonardo. *Sertão Alegre*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1963.
- POUND, Erza. *Abc da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: *Literatura e música*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003, p.49-71.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- Tavares, Bráulio. *Cantoria, regras e estilo*. Olinda: Casa das Crianças de Olinda, s.d.
- WILSON, Luís. *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão*. Recife: Centro de Estudos de História Municipal, 1985.
- WOENSEL, Maurice Van. Resíduos da poética medieval. In: *Oliveira das panelas*. São Paulo: Hedra, 2001.

Discografia:

- BALEIRO, Zeca. *Vô Imbolá*. MZA, 1999.
- CÉSAR, Chico. *Aos vivos*. Velas, 1995.
- SELMA DO COCO. *Selma do Coco*. Paradoxx, 1998.
- WISNICK, José Miguel. *Pérolas aos poucos*. Maianga, 2003.