

POESIA EXPERIMENTAL E MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Maria do Carmo Soares Costa

O presente estudo tem como meta ampliar a noção de leitura e de texto através do conceito de interdisciplinaridade. Para tanto, delimitamos como objetivo verificar as possíveis razões que marcam a resistência à arte contemporânea pelo público, através da analogia entre a poesia experimental e a música contemporânea. Estendendo nossa proposta, intencionamos:

- mostrar a correspondência entre os discursos musical e poético da contemporaneidade;

- identificar os fatores básicos que contribuíram para o estabelecimento de uma linguagem fragmentada, mediante abordagem interdisciplinar;

- avaliar até que ponto a música contemporânea mantém relações com a poesia experimental, de forma que o ensino da literatura possa ser mais produtivo, interagindo com outras áreas de conhecimento;

- observar as reações do público-alvo em nosso trabalho de campo com os alunos da 8ª série do Colégio de Aplicação do Centro de Educação da UFPE em face do surgimento do discurso estético contemporâneo.

É importante enumerar alguns motivos que justificam nosso interesse pela abordagem semiótica da literatura, relacionando poesia e música.

Primeiramente, segundo Combarieu (1920) e Nattiez (1968), a música e a poesia estão ligadas pelos elementos que possuem em comum: os sons. No caso da fala, a identidade com os sons da música é observada sob os parâmetros de registro grave/agudo, da textura dos sons, do ritmo desenvolvido ao discurso, considerando-se as pausas, os dados entoacionais indicados pelos sinais de pontuação e recursos onomatopaicos, sem falar dos recursos estilísticos que exploram a matéria sonora da palavra: a aliteração, a assonância, a tmesse, a rima, os anagramas e outros jogos sonoros.

As produções poéticas da Antigüidade entre os gregos, romanos, egípcios, hebreus, eram acompanhadas por instrumentos como o alaúde, a citara, a harpa, a flauta e aquele que deu nome à poesia de natureza essencialmente emotiva, a lira, origem da lirica cultivada até hoje.

Na Idade Média, poesia e música permaneciam unidas nas conhecidas manifestações da poesia provençal trovadoresca, chegada até nós pelas cantigas de amigo, de amor, de escárnio e maldizer, como documenta a literatura portuguesa. Além disso, as duas participavam das sete artes liberais que

compunham a escolástica, a saber: a retórica, a dialética e a gramática, as ciências do espírito formando o trívio; e a aritmética, a música, a geometria e astronomia, as ciências da natureza, compondo o quadrívio.

Outro motivo reside no fato de a demanda extrínseca da literatura ser recomendada por especialistas de ambas as áreas como uma forma de enriquecer o tratamento do texto literário, ampliando o número de leituras realizáveis, fazendo jus ao caráter plurissignificativo do poético. É o caso de Court (1981), Cupers (1982), Praz (1982), Souriau (1983), Boullart (1987) e Escal (1987).

Schopenhauer, Nietzsche e Hegel nos mostram como são operadas as relações entre a música e a literatura, levando em conta suas divergências e confluências. Schopenhauer (1963) diz que o conteúdo encontrado na poesia descritiva que trata das tristezas, das dores, dos desejos e das alegrias, pode ser encontrado na música, desde que nela reconheçamos o elemento melódico como o porta-voz da vontade consciente em si. Nietzsche (1991 [1892]) afirma que a condição preliminar do fazer poético é uma “predisposição musical” *a priori*, ou seja, um estado musical anímico. Por buscar uma imagem para traduzir seu conteúdo abstrato, a música tende a gerar a poesia como forma de materialização dessa vontade. Daí se explicar a identificação da poesia lírica com a música, e a única relação entre ambas residir na tentativa de a linguagem imitar a música. Hegel (1974), por sua vez, garante que, entre as duas formas de expressão, verificamos o som como o ponto em comum, divergindo o modo como é empregado. Na poesia, diz ele, o som é utilizado para representar idéias e sentimentos, e possui, ao contrário da música, uma exterioridade própria. Por ser de existência efêmera e instantânea, ela teria de procurar na poesia um conteúdo expressivo, isto é, procuraria associar-se a um conteúdo já retratado pelas palavras e que se oferece como sede de sentimentos.

Para ilustrar, citemos dois trabalhos que parecem superar as dicotomias existentes entre as duas artes. Um artigo de Escal (1987) “La Musique est un roman: Consuelo de George Sand” e uma associação entre a poesia de Mallarmé e a música de Debussy, realizada por Court (1987).

As relações encontradas entre a música contemporânea e a poesia experimental, através de associações estruturais, têm como parâmetro duas tendências denominadas “intelectualista” e “sensorialista”, que provam a dicotomia existente no interior do projeto experimental. A primeira herda traços das vanguardas racionalistas, tais como o futurismo, o cubismo e o construtivismo. As vanguardas sensorialistas recebe traços do Dadá e do surrealismo. Na primeira tendência, notamos, como características principais, o racionalismo exacerbado e o geometrismo geradores da forma e da ênfase de um elemento particular. O traço marcadamente racionalista é representado, na música, pelo emprego da técnica dodecafônica e do serialismo; na poesia, ele aparece na contenção da linguagem mediatizada pela dessintaxização e pela

analogia realizada pelo uso dos ideogramas. No caso da música, o dodecafonismo se fazia urgente pelo fato de reconquistar a ordem musical reclamada por Schoenberg e pelos compositores da época, tendo como princípios básicos:

1. A construção da série pela fixação de 12 sons da escala cromática numa dada ordem com capacidade para gerar melodias e harmonias; a série serve como banco de idéias, uma espécie de tema oculto.

2. A mobilidade da série original em várias disposições e sentidos: retrógrada, inversão e retrógrada da inversão; vertical e horizontal.

A questão da não-repetição gerou a não-discursividade, um fator que dificultou o ato de compor e o poder de memorização da música; daí entenderem-se os motivos de crítica ao sistema dodecafônico: a ininteligibilidade e a ausência de funcionalidade harmônica. Observemos como demonstração o fragmento da peça para piano *Op. 33 a de Schoenberg* (1926-1929). É constituído por 40 compassos que se distribuem da seguinte forma: do compasso 1 ao 7, temos o tema A. A série aparece em forma condensada e é subdividida em três partes de 4 notas, ou se completam pela execução das duas mãos. Entre os compassos 8 e 13, segue-se uma seção transitória contendo as variantes: série original, a contrária da original de mi bemol, a retrógrada da contrária e a retrógrada da original.

O desenvolvimento tem início no compasso 14 e estende-se ao compasso 31. Nessa parte, o segundo tema "B" é apresentado sob a série dividida em duas seções de 6 notas (compassos 14, 15 e 16), aparecendo de forma ora completa, ora incompleta. Ele é composto pelas séries original, retrógrada da original, retrógrada contrária de mi bemol, original contrária e original a partir de fá. A terceira parte compreende os últimos compassos, do 32 ao fim, onde há a reexposição dos temas. O primeiro é representado no compasso 32 em sua forma original acrescida pela retrógrada da contrária de mi bemol; em seguida, vem uma breve seção transitória e, logo após, o tema B. Entre os compassos 37 e 40, surgem a coda e a *coddetta*.

Na poesia observa-se, como característica, a prioridade do significativo que dirige seu foco para outros níveis:

- O semântico, de ideogramas, servindo de apelo ao não-verbal, da polissemia, do trocadilho, do nonsense.

- O sintático, verificado na atomização das partes dos discursos, justaposição e redistribuição de elementos; ruptura com a sintaxe da preposição e instauração de uma parataxe.

- O lexical, pelo emprego de substantivos concretos, neologismos, siglas, termos plurilíngües e tecnicismos.

- O morfológico, pela desintegração do sintagma nos seus morfemas, separação dos prefixos, radicais, sufixos, etc.

- O fonético, pelo uso de repetição sonora, preferência das consoantes e grupo consonantais.

– O topográfico, ocorrido pela abolição do verso, a perda da linearidade, a substantivação dos espaços em branco, ausência dos sinais de pontuação.

Ilustremos com o poema “Ovonovelo” (1956), de Augusto de Campos. Ele pertence à primeira fase da produção concretista, denominada *motion*, que tende a imitar as formas de objetos da realidade. O texto está sob a forma caligramática e possui quatro estrofes em formato ovoidal, cada qual contendo nove linhas que remetem, em consonância às palavras, ao período normal de gestação. Existe, portanto, uma isotopia-isomorfia formada pelo jogo paronomástico dos vocábulos “ovo/novelo”, indicando a similaridade aspectual entre os dois objetos e o formato da barriga no período de gestação. Essas palavras-células serão desenvolvidas pela familiaridade sonora acionando uma cadeia semântica de um processo *imbricado* de “fios-sentido”; o vocábulo “novelo” guarda o vocábulo “ovo” e mantém ligação com outros termos em virtude do debordamento (mudança de timbre ê/é), lembrando os movimentos de contração da pélvis provocada pela dor, e da substituição de fonemas por outros que formam com ele um par opositivo. A partir disso, segue-se o mesmo vocábulo sob a forma anagramática em “n(ovo) no(velho)”, que se relaciona semanticamente à ação de guardar o feto: o filho em folhos (a mãe metonimicamente representada), “infante em fonte”, “feto feito dentro do centro” (designando o momento da concepção), “criança incrustada no cerne da carne viva, enfinada”. Essas formas quase homófonas, cuja intenção contribui para reconhecer a semelhança fisionômica do filho com a mãe, correspondem à disposição dos fonemas aliterativos “v” e “f” (constritivos labiodentais) em “t” e “d” (oclusivos linguodentais), indicando oposição fonética e palatização. Do mesmo modo que o feto mantém uma relação e negação com a mãe, os fonemas mantêm essa relação bipolar entre si.

A isotopia é preservada pelo desdobramento da idéia fulcral, aludindo ao princípio da vida: “nu / des do Nada”, até o “humano”; o ciclo vital e seus estágios estão representados nas linhas: “quando queimando os seios / são peitos nos dedos” (referindo-se à amamentação), culminando com a metáfora contrastiva trevas/dia, noite/sol, que remetem às fases de infância/crescimento, vida e velhice/morte.

Como ilustração da segunda tendência, vemos o processo de montagem/colagem na criação da música concreta e eletrônica e da poesia visual. Citemos, como exemplo, as *Variações para uma porta e um suspiro*, de Pierre Henry, executada num concerto em Paris em 1963.

Nesse tipo de obra o compositor explora um universo infinito de *ruidos* com a finalidade de *selecionar* e *reelaborar* um trabalho com um menor número de sons providos de suas particularidades timbrísticas, utilizando cada um deles como um instrumento. Em *Variações*, são detectados três elementos fundamentais: um suspiro com os movimentos de respiração, um suspiro

o v o
n o v e l o
novo no velho
o filho em folhos
na jaula dos joelhos
infante em fonte
feto feito
dentro do
centro

nu
des do nada
até o hum
ano mero nu
mero do zero
crua criança incru
stada no cerne da
carne viva en
fim nada

o
p o n t o
onde se esconde
lenda ainda antes
entre ventres
quando queimando
os seios são
peito nos
dedos

no
turna noite
em torno em treva
turva sem contorno
morte negro nó cego
sono do morcego nu
ma sombra que o pren
dia preta letra que
se torna
sol

cantado obtido por percussão dum tipo de instrumento com repetições musicais e suas múltiplas variações, e uma série de sons chiantes e irritantes de uma porta que foram gravados cuidadosamente após um longo estudo do objeto “instrumento”. Eles testificam o trabalho de mixagem, transformação e composição com auxílio de todos os recursos da fita magnética. Os fragmentos, os ritmos e “melodia” são submetidos às variações de intensidade, altura, ritmo e outros. O trabalho é meticuloso e elaborado som por som, centímetro por centímetro. As variações são produzidas por instrumentos tais como o celo, o baixo, o saxofone, o trompete e uma motocicleta. Colocados à mercê da imaginação do compositor, criam múltiplas figuras providas de um virtuosismo rítmico inesgotável, permitindo ao ouvinte associar o movimento respiratório com as alterações dos suspiros, com uma brisa leve ou imitações de gritos, ou piados de uma coruja, etc. A obra tem a duração de 48 minutos e 17 segundos e é dividida em variações com, no máximo, um minuto e vinte e cinco segundos de duração. Abre com a variação intitulada “sono” e termina com “morte”.

No território da poesia, examinemos o texto *Clichete* (1991), de Philadelpho Menezes:



Nesse texto, registramos a forma irônica de parodiar, numa função isotópica, o produto industrial: a caixinha de chicletes da Adams. Nela, o poeta efetua, à semelhança dos metaplasmos de permuta, as seguintes substituições: na parte superior do poema, goma de mascar por goma de “mascarar”; ao centro, chicletes por “clichetes” e, na parte inferior do poema, sabor menta por “sabor mental”. Na realidade, não se trata de meras substituições, mas de formas anagramáticas dos vocábulos originais do produto que sugerem uma releitura do ato de consumo alienador, mascarando o processo de dominação cultural exercido pelo imperialismo capitalista. Destarte, podemos conferir o isossementismo subliminar à própria visualidade. Ora, o tamanho da caixinha na publicidade equivale ao tamanho do poema-montagem que difere do tamanho real do produto. Deflagra-se, então, a natureza ilusória da

propaganda, representada pelo tamanho “irreal” do produto. Esse recurso conhecido por hiper-realização é uma estratégia de *marketing* para persuadir o indivíduo a consumir através do estímulo dos sentidos. O ato de mascarar (que disfarça a palavra “mascar”) se desdobra em sentidos múltiplos, inclusive no próprio significado na versão original “mascar”, que quer dizer “fingir mastigação”, “mastigar sem engolir”; ele mantém correlação com “mascarar” = enganar, simbolizando o engodo da liberdade mantido pelos interesses dominadores dos estrangeiros no Brasil via meios de comunicação social, que uniformizam o comportamento das pessoas, alteram-lhes os hábitos, mudam-lhes os costumes, determinam o que é certo ou errado, instauram a moda. Dentre esses meios, a televisão é o veículo de maior eficácia porque de maior alcance e domínio sobre as massas. A analogia encontrada entre a caixa de chiclete e o aparelho de TV não permanece a nível isomórfico, mas transcende para a conotação político-filosófica. A goma de mascar é um elemento metonimicamente relacionado ao fenômeno de aculturação. Nós, “os dominados”, consumimos os valores do “outro” sem refletir sobre a utilidade e a validade dos mesmos em nossas existências. O teor irônico está justamente nesta dicotomia: enquanto a goma é mascada, porém não digerida, a cultura estrangeira é assimilada sem ser filtrada, analisada, “digerida” por nós.

Ao centro da caixa, outro vocábulo em letras do tipo gótico, o “c” estilizado, representa o cruzamento dos elementos-símbolo do comunismo: a foice e o martelo, carregando a palavra “clichê” (do francês, “estereótipo”). Aqui, o estereótipo é concretizado em duplo sentido: o de consumir avassaladoramente o produto; e a coleta do material e estereotipagem com a finalidade de construir o texto -- processo montagístico, codificando parodisticamente o conteúdo. Participando da forma diagramatizada, encontra-se “sabor mental”, expressão que guarda a palavra “menta” (lembrando mente), fechando o circuito de semantização. Está implícito aqui o processo de lavagem cerebral que o produto exerce numa espécie de poder coercitivo. A imagem é semantizada pela montagem que desperta no leitor outras associações, ampliando a rede semântica.

Nota-se como ponto nodal dessa produção a abertura de que trata Umberto Eco. Ela determina um novo tipo de relação entre artistas e público, implanta nova mecânica de percepção estética, criando situações comunicativas. Eco diz que o resultado poético é determinado por um certo modo de usar a linguagem insolitamente e que a estética deve se interessar mais pelos modos de dizer do que pelo que é dito. Vemos que, tratando-se da poesia, o sistema de probabilidade é diferente; manifesta-se na estrutura dinâmica do objeto artístico, que tenta realizar uma prática poética inusitada. Na música dodecafônica, o discurso rompe a estrutura “banal” de probabilidade e institui certa desordem que é altíssima em relação à ordem anterior.

Nesse sentido, o trabalho de campo realizado no Colégio de Aplicação da UFPE teve a intenção de verificar como o tipo de produção estudado seria

concebido pelos alunos. Inicialmente, pensamos em fazer essa verificação com os discentes de 2º grau, mas, pela impossibilidade, realizamo-la com os de 1º grau maior, escolhendo como população-alvo duas turmas da 8ª série. Mantendo contato com os professores em reuniões prévias, pudemos elaborar um planejamento que veiculasse a atividade interdisciplinar. O trabalho foi dividido em três fases abrangendo um período de cinco meses para sua execução. Na primeira fase, apresentamos os textos e as músicas, extraindo as primeiras impressões dos alunos através da simples escuta e da leitura dos textos. Para isso, lançamos mão de questionários, arguições orais e outras dinâmicas de grupo. Na segunda etapa, o material foi reapresentado e submetido à análise mais apurada, dissecando-o em seus níveis léxico, sintático e semântico. E a partir da identificação dos elementos principais das obras, os alunos foram levados a observar em que pontos ou aspectos a música se aproxima da poesia, identificando-lhes a variação rítmica, a organização melódica, a altura, a intensidade, a dinâmica, o grafismo e demais aspectos. A terceira etapa foi a fase de efetuação de escuta/leitura das obras, remetendo-as ao nível da infra-estrutura social/ideológica, ou seja, à situação do material estudado na época de produção, confrontando-o com as influências exercidas no homem contemporâneo.

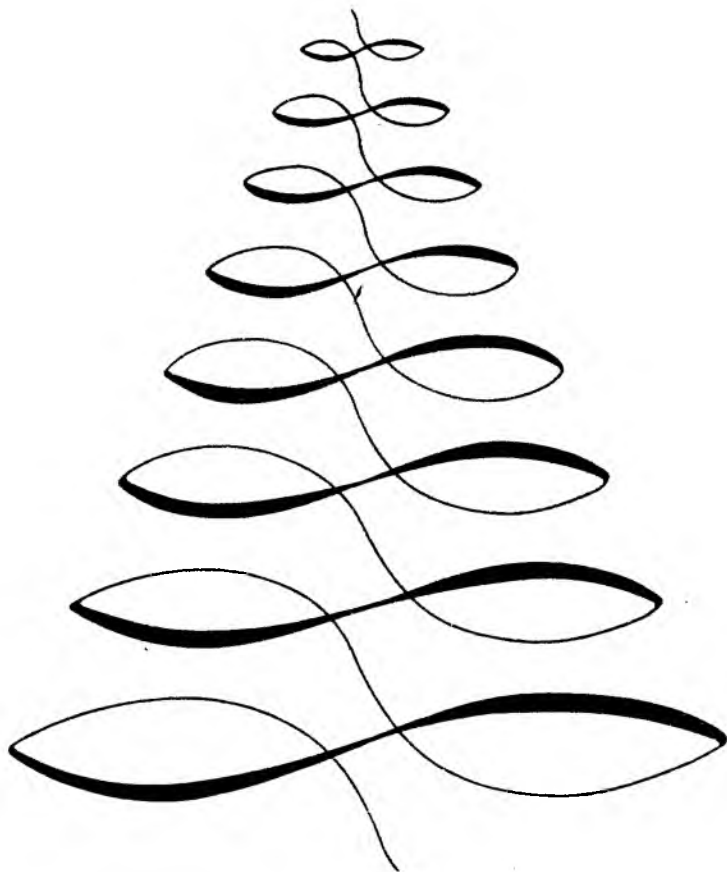
Explica-se o interesse pela abordagem interdisciplinar por três razões básicas. Primeiramente, pelo modo como o currículo está estruturado segundo a Lei de Diretrizes e Bases do Ensino de 1º e 2º graus. A lei 5692/71 promove a descentralização do ensino, dando abertura às escolas para que disponham seus currículos segundo as necessidades peculiares, mas incluindo as disciplinas das três grandes camadas estabelecidas pelo Estado. Segundo, pela forma como o ensino da literatura é ministrada nas escolas, sendo levada à exaustão pelo mau emprego das obras pelos alunos, ou pela negligência da mesma. Terceiro, por considerar a interdisciplinaridade um meio eficaz para ressarcir, até certo ponto, as deficiências do ensino regular em meio à pulverização do saber, permitindo maior interação entre os agentes participantes do processo educacional e maior proveito no ato da leitura. Essa abordagem é recomendada por especialistas da área de linguagem e comunicação, por viabilizar a ampliação de associações entre a literatura e áreas afins. Ela surge como um princípio regulador e relativista de que nenhuma forma de conhecimento esgota por si só a análise do objeto estudado. Ela é uma atitude e demanda condições especiais para sua realização: o anonimato, o apagamento, a postura dialógica progressiva, a tendência atualizante e outras.

Dessa forma concluímos que a atividade interdisciplinar torna-se um meio indispensável ao alargamento da demanda extrínseca da literatura, muito timidamente vivenciada nas nossas escolas.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BORDINI, M. da Glória e ZILBERMAN, Regina. *Guia de leitura para alunos de 1º e 2º graus*. São Paulo: Cortez, 1989.
- BOULLART, Karel. Aberturas sobre as outras artes. In: *Introduction aux études littéraires: méthodes du texte*. Gembloux: Duculot, 1987. p.72-84.
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio et alii. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- COMBARIEU, Jules. *La Musique: ses lois, son évolution*. Paris: Flammarion, 1920.
- COURT, Raymond. Mallarmé et Debussy. In: CÉLIS, Raphael (Dir.). *Littérature et musique*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint Louis, n. 28, 1982. p. 55-74.
- CUPERS, Jean-Louis. Approches musicales de Charles Dickens: études comparatives et comparatisme musico-littéraire. In: CÉLIS, Raphael (Dir.). *Littérature et musique*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, n. 28, 1982. p. 15-45.
- ESCAL, Françoise. La Musique est un roman: Consuelo de George Sand. *Revue des Sciences Humaines*, Lille, v. 76, n. 205, p. 27-54, jan./mars, 1987.
- FAZENDA, Ivani Catarina. Interdisciplinaridade: definição, projeto, pesquisa. In: FAZENDA, Ivani C. (Org.). *Práticas interdisciplinares na escola*. São Paulo: Cortez. 1993. p. 15-18.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: pintura e música*. Lisboa: Guimarães, 1974.
- JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- MARTINS, Maria Helena. *Crônica de uma utopia*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MENEZES, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Nova Stella, 1987.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 1994.
- _____. *Poética e visualidade*. São Paulo: UNICAMP, 1991.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Récit Musical et recit littéraire. *Études Françaises*, Montreal, v. 4, n. 1-2, p. 93-121, 1968.
- NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. 5. ed. Lisboa: Guimarães, 1991.
- PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Brasil, 1963.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes*. São Paulo: Cultrix, 1983.



LONGING / Pedro Xisto

MARIA DO CARMO SOARES COSTA é professora da Universidade Federal de Pernambuco.

CERRADOS, Brasília, Nº 6, 1997