

Entre universos simbólicos e contextos sócio-históricos na construção da linguagem da música popular brasileira

Manuela Chagas Manhães¹

Resumo

É fato que, na dinâmica social, a mudança dos valores, das ideias e dos costumes contribui para que haja uma nova tensão na realidade social. A construção dos universos simbólicos e o contexto sociocultural histórico se tornam essenciais para a tradução do discurso implícito na linguagem artística, em particular, na linguagem poética musical, na qual se percebe uma relação direta do poeta letrista com as diferentes denotações e conotações que podem existir na realidade social, favorecendo a interação social e comunicação entre os atores sociais. Ou seja, a existência e a formação de diversos universos simbólicos respaldam o estudo da linguagem artística musical em sua realidade social, já que toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e esperanças de uma situação histórica particular, assim como a maneira que se compõem as relações sociais em distintos ciclos que suscitam a emoção e refletem a subjetividade humana, além de um complexo de fatores socioculturais que são, na verdade, base para a produção artística. Para entendermos tal relação, utilizaremos como fundamentação teórica autores como Gilberto Velho, Ernest Fischer, Antônio Cândido, Stuart Hall, Bonet e Maingueneau.

Palavras-chave: Universo simbólico; Poética; Relações sociais.

Abstract

It is true that the social dynamics change of values, ideas and customs helps to bring a new tension in the social reality. The construction of symbolic universes and historic cultural social context become essential for the translation of the implicit speech in language arts, particularly in music poetic language, in which we can see a direct relationship between the lyricist poet with the different denotations and connotations that may exist in social reality, encouraging social interaction and communication between stakeholders. The existence and formation of several symbolic universes support the study of musical language arts in their social reality, since all art is conditioned by time and represents humanity in line with the ideas and aspirations, needs and hopes of a particular historical situation, as well as the way they make up

¹ Discente do Doutorado em Cognição e Linguagem da UENF; Docente da UNESA. E-mail: manuelacmanhaes@hotmail.com

social relations in different cycles that arouses emotion and reflects human subjectivity as well as a complex cultural and social factors that are actually basis for artistic production. To understand this relationship we will use as theoretical basis authors like Gilberto Velho, Ernest Fischer, Antonio Cândido, Stuart Hall, Bonet and Maingueneau.

Keywords: Symbolic universe; Poetic; Social relations.

Introdução

A arte é o meio indispensável para a união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana de associação, para a circulação de experiências, sentimentalidades e ideias. Gilberto Velho (1979) afirma que o desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude, se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade como um todo é capaz.

Entretanto, a tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser construída, precisa tomar forma de objetivação. O livre resultado do trabalho artístico resulta da reflexão. Em outras palavras: para confeccionar uma obra artística, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória em expressão, ou seja, dar forma ao material apreendido, e, durante toda a elaboração dessa obra de arte (seja de qualquer natureza artística), operar a emoção e a razão simultaneamente sobre o trabalho artístico. A emoção para o artista não é tudo, pois ele precisa tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o diletante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas a doma.

A obra de arte, para Nunez & Mendieta (1967), pressupõe a necessidade da intuição. Nesse caso, a intuição é um fenômeno psicológico que não somente é encontrado na arte como em diversos atos da vida do homem, e, por isso, distingue-se a intuição artística de qualquer outra. Dizemos que esta é “intuição criadora”, pois a arte em todas as suas manifestações tende a criar algo novo, embora muitas vezes diferindo do que já é conhecido apenas em pequenas nuances. Nesse âmbito, é

importante ressaltar que é necessário distinguir a intuição artística desta que é denominada criadora, pois, embora na indústria e na ciência a finalidade seja utilitária, na arte, ostenta um puro desinteresse. Isso se deve ao fato de o artista desejar apenas produzir emoções estéticas².

Neste aspecto, Fischer (1976, p. 16) nos diz que: “(...) arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer, de mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da ‘magia’ que lhe é inerente”. Ou seja, o fato da obra de artística não ter como fim a produção de objetos úteis não deve levar à conclusão de que lhe faltem finalidades. Há quem afirme que a finalidade da arte é a arte em si mesma. A arte, segundo Leon Tolstoy (apud VELHO, 1979), é uma linguagem, ou seja, uma forma de comunicação humana e, como tal, tem propósito e finalidade. O artista que cria uma obra artística quer, com ela, dizer algo à sociedade em que vivemos, entre outros fins, o de produzir no homem e na sociedade emoções estéticas. Salomon Reinach (apud VELHO, 1979, p. 67) diz sobre a linguagem artística: “(...) um produto da atividade humana, cujo fim não é a satisfação imediata, mas despertar em todos um sentimento, uma emoção viva: a admiração, o prazer, a curiosidade, a alegria (...)”.

Em resumo: a emoção estética que as obras de arte nos causam é o resultado de um complexo de fatores, entre os quais se alinham como fundamentais a influência da sociedade, a historicidade da linguagem artística, um elemento pessoal irreduzível e o gênio do artista criador.

Mas o que tem a ver a figura do autor (do artista criador) com esta análise que buscamos? Esta discussão – a do autor – leva em consideração uma instância precisa da criação relacionada aos vínculos especiais que têm a obra artística como a figura do seu criador – referimo-nos àquilo que Mangueneau (2001) chama de paratopia.

² A emoção estética pertence ao domínio da psicologia e provavelmente da filosofia, sendo conceituada como o prazer que nos proporciona a arte ao mesmo tempo material e espiritual, já que chega à consciência através dos sentidos e produz efeitos reais no funcionamento de nosso organismo. A emoção estética, abordada sob outro ângulo, cai no âmbito da Filosofia, pois corresponde ao mundo dos valores. A emoção estética é muito variada e complexa. Manifesta-se, às vezes, frente à obra que provoca como que uma mistura de admiração e elevação espiritual ou euforia e recolhimento (Nunez & Mendieta, 1967, p. 56). Várias são as teorias sobre as emoções estéticas, entre elas é de particular importância: projeção sentimental, desenvolvido por Frederrico Teodoro Vischer, Herman Lotze, Teodoro Lipps, Juan Volket, Wundt e outros, para quem o interesse central deve colocar-se no fato de que frente às obras de arte projetamos nelas nosso próprio eu, colocando algo nosso, razão pela qual nos agradam; na obra de arte, como em um espelho, vemos refletindo nossos sentimentos (E. Merimann, *Introducción a la Estética Actual*, s. d., p.26). Já para Lipps (op. cit) : “ todo prazer estético é, em última análise, prazer consigo mesmo”.

Privilegiamos, assim, na nossa análise, a linguagem poético-musical, julgando a necessidade de interposição do conceito de discurso como mecanismo primordial de abordagem da relação autor-obra em contextos sócio-históricos, especialmente quando o lugar e o tempo do poeta é posto em evidência na análise.

A linguagem artística como veículo de comunicação e expressão humana

Na mesma sociedade, a mudança de ideias orais e de costumes pode fazer com o que é esteticamente valioso em uma época perca no mínimo parte de seu valor em outra. Logo, da mesma forma que a arte é produto da sociedade, a emoção estética que suscita, apesar de se manifestar na vida interior dos indivíduos, é essencialmente social.

A arte em si dá vazão às relações sociais, à sublimação coletiva, isto é, entende-se como unificação e exaltação da consciência e das emotividades sociais, que se produzem em determinadas circunstâncias da vida de um grupo, dos povos. As obras de arte também conseguem refletir sentimentos, ideias, maneiras, costumes, atitudes, enfim a cultura específica de um grupo humano, no qual cada um de seus integrantes se identifica e se ama.

O ser humano é um ser sociável, vive circunscrito numa sociedade e convive com os seus semelhantes, através das interações socioculturais – como já foi explicado anteriormente. Então, para o artista, ao criar algo, o que interessa é que esses objetos (obras de arte) toquem no fundo da alma das pessoas. É esse o objetivo de toda obra de arte: despertar sentimentos, sensações, tornar presentes sonhos e desejos que tanto escondemos ou reprimimos. Ou seja, a linguagem artística dá vazão ao imaginário, tornam reais os desejos, anseios e sonhos, podendo ter reflexo na conduta social.

Portanto, é perceptível a influência da arte nas sociedades humanas. Isso se deve à utilização dos sistemas de símbolos, em especial, a linguagem verbal, que interliga um enorme universo simbólico, funcionando como instrumento base da comunicação entre os atores sociais em suas relações e manifestações no organismo social nas diferentes realidades. Podemos, então, concordar com Carneiro Leão (apud PORTELLA 1976, p. 35) quando ele afirma que “a linguagem é o mais concentrado

modo de se ser da realidade. Na linguagem o real se mostra em si mesmo com plenitude de liberdade”.

A linguagem participa, desse modo, de todo o processo de criação, está diretamente relacionada à interação social, sendo utilizada pelo autor para manifestar-se em sociedade (comunicação), construindo todo o edifício das diversas áreas da cultura (criação); demonstrando, portanto, o hibridismo cultural, a diversidade da linguagem estética-artística, na formação de representações sociais e os complexos sistemas de comunicação humana nas distintas épocas históricas.

Isso se deve, principalmente, à capacidade de uma linguagem verbal expressar continuamente a realidade da vida cotidiana. Qualquer tema significativo que abrange as esferas da realidade pode ser representado por um símbolo, e o instrumento com que se realiza esta representação pode ser chamada de linguagem simbólica.

Por conseguinte, tal linguagem simbólica formada por universos simbólicos cristaliza-se na sociedade da mesma forma como se dá a acumulação de conhecimento. Isto é: os universos simbólicos são produtos sociais e culturais que têm sua história influenciando diretamente no comportamento dos atores sociais e na maneira em que se dá a legitimação das representações sociais em seus diversos sentidos e significados.

É fato, então, que, para entender a realidade da vida diária dos indivíduos, é necessário levar em consideração as diversas atribuições e interpretações dos sistemas de sinais. A investigação dos fundamentos do conhecimento da vida cotidiana realizada por meio da linguagem constrói as objetivações dos processos de significados e o mundo intersubjetivo individual e coletivo. A realidade sempre é apresentada como uma dialética que tem como característica principal a objetividade e a subjetividade que os símbolos e a própria linguagem têm dentro do organismo social. Isso se deve ao fato de existir na vida cotidiana uma contínua interação e comunicação, em que há compreensão das objetivações e subjetivações da organização social.

Temporalidade e a formação socio cultural: nuances na linguagem artística

Gilberto Velho (1979) nos diz que toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e cria um momento da humanidade que promete constância no desenvolvimento. Conseqüentemente, em diferentes períodos, dependendo da situação social e das necessidades das classes em ascensão ou declínio, diversas coisas que permaneciam latentes ou eram dadas como perdidas são traduzidas à luz do dia e despertam para uma nova vida, uma nova realidade.

Segundo Beger e Luckmann (2002), o conhecimento é socialmente distribuído e diferentemente apropriado por diversos indivíduos e tipos de indivíduos. Isso contribui para a ampliação dos sistemas de signos e suas múltiplas representações, com seus significados culturais, políticos e sociais. Ou seja, vivemos inseridos num mundo simbólico que pressupõe a reflexão teórica que será compartilhada entre os indivíduos a partir das suas interações sociais. Do mesmo modo, traços constantes do ser humano são fixados na arte historicamente condicionada.

Dessa forma, a formação de diversos universos simbólicos dentro destes distintos e contemporâneos tempos históricos respalda o estudo da linguagem artística em sua realidade social. Tal fato se deve à realidade que oferece múltiplos e complexos universos simbólicos que devem integrar-se em um todo autônomo, independentemente, que explique a função da arte na vida das sociedades humanas, se é que existe uma função pré-definida.

A razão de ser da arte nunca permanece inteiramente a mesma. Para Fischer (1976), a função da arte, numa sociedade em que a luta de classes se aguça, difere, em muitos aspectos, da função original da arte. No entanto, a despeito das situações sociais diferentes, há alguma coisa na arte que expressa uma verdade permanente. E é essa coisa que nos possibilita – a todos que vivem no século XXI – a emoção perante as diferentes significações que a linguagem artística possibilita à sociedade.

Por conseguinte, Gilberto Velho (1979.), Nunez y Mendieta (1967) e Gallo (1997) concordam que, na mesma sociedade, a mudança de ideias morais e de costumes pode fazer com que algo esteticamente valioso em uma época perca no mínimo parte do seu valor em outro. Isso significa, segundo estes autores que, da mesma forma que a arte é produto da sociedade, as emoções estéticas que suscitam

apesar de se manifestar na vida interior dos indivíduos, são essencialmente sociais e culturais.

Portanto, no fenômeno artístico, é perceptível a verdadeira natureza da realidade: a arte é a condição de um princípio ontológico do ser; é a chave que nos permite o acesso à essência do mundo; é o caminho mais original e autêntico de compreensão da realidade. É na arte que encontramos a essência do excelente, pois tudo que nos permite conhecer a vida e o mundo, tanto a vida sociocultural como a existência humana fazem parte de um processo interpretativo, onde objetos apreendidos pelos nossos sentidos e pela nossa razão dão valor de acordo com nossos círculos de convivência.

Ou seja: há dependência social da arte ao contexto sócio-histórico e é notória em algumas expressões especiais: música, dança, poesia e literatura. Assim, os autores afirmam que é impossível precisar as origens dessas formas. Porém, quando as artes plásticas nos dão os primeiros dados sobre elas, aparecem como produtos da sociedade. Por sua vez, a música e a dança, unidas por sua natureza rítmica, são, em sua gênese, um jogo; porém, o jogo sempre é um ato coletivo de recreação e de esparecimentos. Mais tarde, a música e dança adquirem um caráter mágico e totêmico, e em seguida, nos primórdios da religião organizada, se transformam em liturgia. Desde então, música e dança adotam em todos os povos da terra duas maneiras sociais iguais: a sagrada e a profana.

Isso significa dizer que a poesia, a música e a literatura podem, então, ser consideradas como formas de liturgias que têm como instrumento a linguagem verbal que é repleta de símbolos e é obra coletiva, indubitavelmente social e com fins de transmitir, de comunicar alguma coisa aos demais; isto é: estas trazem em si características específicas, dentre elas, a transmissão entre as gerações que as tornam atemporais, ainda que se reinventem no meio social sendo influenciadas por diferentes variáveis de seu tempo.

Veias criadoras de um poeta: intuição, emoção, imaginação, fontes e metáforas: formação de universos simbólicos.

“Existir plenamente é empreender um movimento de liberdade. É o que faz o poeta, é o que faz o homem. O poeta o faz poeticamente, assistido e acobertado pela ação reveladora da linguagem” (PORTELLA, 1974, p. 78).

Segundo Bonet (1970), na criação poética literária, intervêm fontes vivas e fontes documentais. As fontes vivas seriam o mundo exterior e o mundo interior (criador). A estas fontes, chega-se por observação direta, e o que se extrai delas é experiência pessoal, ou seja, é limitada a experiência do indivíduo. Já a observação indireta, por sua vez, está relacionada à apreensão da realidade com os sentidos alheios, em senti-la com a sensibilidade alheia, em apropriar-se da experiência dos demais arquivada em forças dispersas. A fonte indireta desrealiza a arte, pois o que o artista expõe não é uma realidade feita sua por captura direta, mas uma realidade interpretada por outros tomada como empréstimo.

Velho (1979) complementa a argumentação de Bonet (1970), afirmando que ninguém escreve acudindo a uma só fonte. Todos mesclam com maior ou menor grau de consciência referentes ao que fazem, às experiências que tiveram, tendo materiais de distintas origens. Ninguém, conseqüentemente, exclui os dados de sua experiência do autor, alheia e da imaginação. Por meio da imaginação, a obra passa a ter também um caráter fantasioso.

Indubitavelmente, o ser humano procurou em todos os tempos fugir através da imaginação aos sofrimentos que o viver, o sentir e a história lhe impõem. No universo do imaginário, ele perfaz todas as escalas da realidade, que estão presentes em sua memória e em seu consciente, ora apresentando-as como personagens comuns, tipos, padrões, estereótipos, tirados da historicidade, ora como símbolos, arquétipos, entidades maravilhosas e fantasias – este irreal que é a perigosa realidade que povoa o interior da mente humana, que foi captado do meio externo outrora e interpretado. Tem-se, então, uma imagem que abandona o seu princípio e que se fixa numa forma definitiva adquirindo gradualmente caracteres de percepção presentes, do seu novo momento (Fischer, 1976, p. 101).

Em outras palavras, conhece-se o exterior através de um fator psicológico, através das percepções que, em conceituação literária, é chamado de imagens. Por

consequente, são classificadas em auditivas, visuais, olfativas, gustativas e tácteis, segundo o sentido utilizado. O mundo exterior se apresenta, então, fragmentado em miríades de imagens que desfilam insones, incansáveis pelo campo da consciência. Essa captação é comum a todos os seres humanos (Bonet, 1970).

Percebe-se que o mundo exterior reflete-se na página devido à descrição. Descrever é pintar palavras. E para descrever com a sensibilidade em transe receptivo. Mas descrever é levantar um inventário de palavras e objetos observáveis. Deve, portanto, evitar-se desde o princípio uma tentação: a de enunciar sem discernimento ou seleção o que se capta ou percebe. É preciso uma seleção e classificação do que se capta do meio externo ao ser humano. Para isso, o poeta utiliza-se de sua intuição e do seu mundo interior, segundo expressão de Bonet (1970), obtendo o que é chamada de linguagem poética.

Em suma: a realidade exterior é apreendida por meio dos órgãos dos sentidos e chega ao campo da consciência dividida em exames de imagens e, posteriormente, sendo selecionadas. E ainda: o poeta, desde tempos imemoriais, intui que a apresentação desnuda das imagens conspirava contra o seu valor estético. Por isso, encontrar um recurso para preenchê-las de beleza torna-se parte da intuição e sensibilidade do poeta, tomando como instrumento o cruzamento e o ajustamento de imagens. Deste cruzamento e ajuntamento, nasceu o que é denominado metáforas, a linguagem poética por excelência.

Para Bonet (1970, p. 30) a metáfora tem sua antessala na analogia. Ele prossegue afirmando que:

A analogia é uma metáfora, uma metáfora com os alinhavos à vista e, por conseguinte, um estado menos sutil, ainda imaturo, da expressão. Talvez por isso ela é frequente tanto na literatura primitiva como na popular (...) naturalmente a analogia não é privilégio da massa popular. Surge frequentemente na página erudita, porque nem sempre é fácil sua conversão em metáfora. A metáfora, em si, não só torna limpo e aristocratiza o estilo como, pelo escamoteio de termos que envolve, transmite-lhe brevidade e, por tanto, força expressiva.

Percebe-se, desse modo que, quando se elabora uma metáfora, ao buscarem-se analogias, subordina-se o pequeno ao grande, o humano ao físico. Há conversão de imagens simples em metáforas. A conversão de imagens simples em metáforas é, sobretudo, recomendável na poesia e na prosa descritiva. Fischer (1976) e Bonet (1970) concordam que a metáfora é um adorno, e o abuso de adorno afasta-se da

sobriedade clássica, que sempre será um ideal de estilo, e a apreensão da realidade exterior com fins literários fica facilitada com a utilização de cadernos de notas, ou seja, é um método que objetiva evitar o esquecimento e que, conseqüentemente, terá informações que serão usadas posteriormente.

O desenvolvimento do mundo da poesia, ou melhor, do artesanato das palavras, exige sistemas de novos meios de expressão e comunicação. Para Fischer (1976), a linguagem coloca tudo em termos da razão. Entretanto, o poeta, com suas analogias, coloca tudo em termos de significação. Isso significa que a palavra rouba o objeto, cuja representação, em sua natureza sensorial e individual, estabelece uma forma de conversões metafóricas que trazem em si significados. O poeta traz em si o objetivo de doar à linguagem metafórica uma significação. A poesia requer visões, intuição e um bom observador participante do mundo exterior. A linguagem metafórica, nessa conjuntura, é um meio de expressão, como imagem da realidade e repleta de significados para cada sujeito social que tenha contanto com ela.

Portanto, a criação poética musical tem correspondência a uma certa necessidade de representação do mundo e simbologia, o que está condicionado à subjetividade e a toda uma forma de perceber a vida. O teórico Cândido (2002) ressalta que isto só é possível graças à formação de universos simbólicos poéticos, representações metafóricas que dão forma a sentimentalidade do autor.

Assim podemos afirmar que a criação poética musical é coextensiva à própria vida social, trazendo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e integração. Adquirem um sentido expressivo atuante, necessário, integrando-se no complexo de relações e instituições a que chamamos de sociedade. A produção do poeta, desse modo, se processa por meio de representações estilizadas e formadas por elementos socioculturais.

Socialização, linguagem, interpretações e subjetividade: aquisição de especificidades de um poeta

Como sabemos, a sociedade é uma realidade ao mesmo tempo objetiva e subjetiva. Então, podemos entender a sociedade como um processo dialético em curso. É uma dinâmica, na qual jazem tradições, e decorrem muitas transformações econômicas, políticas e socioculturais. A manutenção das tradições, assim como as mudanças contínuas da sociedade e seus valores, regras e representações dependem dos indivíduos e das relações que eles mantêm com seus semelhantes. O indivíduo, membro da sociedade, exterioriza seu próprio ser no mundo social e interioriza este último como realidade objetiva. Assim, a relação entre o sujeito social e a sociedade se dá em três momentos: exteriorização, objetivação e interiorização.

Mas é importante salientar que o indivíduo, na verdade, não nasce como membro de uma sociedade, mas sim com uma pré-disposição para a sociabilidade e, conseqüentemente, torna-se membro da sociedade. Nesse contexto, a interiorização é o primeiro momento do indivíduo com a sociedade. Esta constitui a base primária para a compreensão de nossos semelhantes e, em segundo lugar, da apreensão do mundo como realidade social dotada de sentido. Somente depois de ter realizado um certo grau de interiorização é que o indivíduo pode ser considerado como membro da sociedade. Esta primeira etapa faz parte do que Berger e Luckmann (2002) denominam socialização primária.

Temos depois, a socialização secundária, que é qualquer processo subsequente que introduz o indivíduo já socializado em novos setores do mundo objetivo da sociedade. As representações são dotadas de sentido e o indivíduo irá formar seu acervo de conhecimento, seus valores e seu senso crítico. É nesse interim que é formada a diversidade humana, na qual os talentos que cada um tem começam a se desenvolver.

Partindo da utilização da linguagem verbal, formam-se as significações, universos simbólicos que irão mediar a relação do sujeito com o mundo. São escolhidos aspectos desse mundo de acordo com sua própria localização na estrutura social e também em virtude de suas idiossincrasias individuais, cujo fundamento se encontra na bibliografia de cada um. Há, desse modo, uma seletividade do mundo social, de acordo com a necessidade e subjetividade de cada indivíduo. Isso irá auxiliar na formação da identidade deste membro da sociedade:

A sociedade, a identidade e a realidade cristalizam-se subjetivamente no mesmo processo de interiorização. Esta cristalização ocorre juntamente com a interiorização da linguagem. De fato, por motivos evidentes à vista das precedentes observações sobre a linguagem, esta constitui o mais importante conteúdo e o mais importante instrumento de socialização (BEGER; LUCKMANN, 2002, p. 179).

Com a linguagem e por meio dela, vários esquemas motivacionais e interpretativos são interiorizados com um valor institucional definido. Dessa forma, na socialização secundária, a linguagem tem como característica a especificidade, ou seja, esta etapa contínua de todos nós é marcada pela aquisição de conhecimento de funções específicas. Isso significa que a socialização secundária exige a aquisição de vocabulários específicos de funções, que se relacionam às interpretações e condutas de rotinas. Logo, é perceptível que há uma grande variedade sociocultural e histórica nas representações implicadas na socialização secundária, além de existir uma participação ativa do sujeito social.

A relatividade deve estar presente, afinal estamos tratando de contextos socioculturais diversos, que trazem dentro de seu âmago um complexo sistema de representações, identidades e particularidades. Por meio da reflexão sobre esta diversidade, podemos compreender alguns aspectos da criação literária sem nos perder na elaboração do conjunto de universos simbólicos utilizados pelos artistas na sua individualidade. Através deste instrumento expressivo – linguagem verbal –, há a transmissão de uma certa visão de mundo que exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio cultural coletivo e numa comunhão de sentidos que será traduzida no cotidiano de cada indivíduo.

Portanto, a criação poética literária e musical tem correspondência com o processo de socialização e com uma certa necessidade de representação do mundo e com um sistema de símbolos, correspondência esta que está condicionada à subjetividade e toda uma forma de perceber a vida. Antônio Cândido (op. Cit.) ressalta que isto só é possível graças à formação de uma simbologia poética, representações gráficas que dão forma à sentimentalidade do autor. Com isso, podemos verificar que a criação da linguagem poética é coextensiva à própria vida social, trazendo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e integração da vida cotidiana.

Música poetada ou poesia musicalizada: a construção da linguagem poética na música popular brasileira

Ao pensarmos na poesia, logo imaginamos livros, revistas e hoje o acesso via as mídias. Nem sempre imaginamos poesia e músicas numa só direção, por isso, alguns autores como Lyra (1983) dizem que poesia seria um tipo de linguagem e a música uma composição falada. Para outros autores como Perrone (1988), a música popular brasileira toma um outro sentido a partir da década de 60 ao unir música e poesia. É neste aspecto que entendemos a definição da construção poética na música popular brasileira que tem como marco a formação da Bossa Nova e o guru intelectual da música popular brasileira Vinícius de Moraes, como o definiu Chico Buarque de Holanda.

Sabe-se que a música popular brasileira tem uma rica história, traduz diferentes contextos e perpassa por diferentes elementos culturais. Tem-se grandes nomes no samba, no bolero e nas canções que antecedem à Bossa Nova, mas a formação poética tem seu lastro mais forte quando Vinícius de Moraes, poeta e diplomata se insere no cenário musical. De acordo com Carlos Drummond (apud PECCI, 1994, p. 95):

O único poeta que viveu como poeta (...) o grande mérito de Vinícius foi conseguir conciliar a poesia erudita com a música popular. Sentiu que esse era o caminho para tirar a poesia do gabinete, do laboratório. Era a poesia encantadora, gentilíssima (...).

Vinícius intuía a intenção da melodia e se colocava a serviço da música. As palavras entravam nas melodias com a quantidade de sílabas, as tônicas e o som exato. Por isso, sua poesia existia na música, revelando a tantos outros artistas uma nova forma de fazer poesia, que não mais seria aquelas dos gabinetes, nem pobres de metáforas. Usava e abusava de figuras de linguagem e sua inspiração mudaria conforme os paradigmas que se formariam no decorrer de sua vida, de acordo com o que seria vivido e sentido por ele. Isso favoreceu as diferentes roupagens que encontramos na obra vinicianiana.

Após Vinícius de Moraes, a música popular brasileira nunca mais seria a mesma. Influenciou uma gama de letristas que se tornaram poetas da música popular brasileira, que buscaram inspiração nos acontecimentos, fatos e fenômenos sociais que vivenciaram e observaram no cenário brasileiro. A música e poesia estariam entrelaçadas de uma forma que jamais pensou se que seria possível. Estaria nos Grandes Festivais com Chico Buarque, Geraldo Vandré, Tom Jobim expressando o contexto político social, estaria na Tropicália com Caetano Veloso, Gilberto Gil com a contracultura, e hoje em alguns nomes como Lenine, Rita Lee, Paulino Moska, Ivan Lins, Maria Gadú, entre outros, caracterizando a nova MPB que tem como base a forma estética e poética que foi incorporada pós Vinícius e que ainda sobrevive à comunicação de massa e integra-se na vida social.

A música, um veículo de comunicação maior do que os livros, possibilitaria um acervo poético de expressões, valores, identidades e sentimentos trabalhados entre figuras de linguagem, sátiras, analogias e melodias. Palavras cantadas, que encontram conotações ao se tornarem públicas. Não mais descrever os acontecimentos ou as emoções, falamos da emoção estética que a arte provoca, sendo a música popular brasileira reconhecida como música poetada ou poesia musicalizada ganhando sentido, significações e interpretações ao se refletirem no contexto sociocultural da sociedade brasileira.

Conclusão

Pode-se dizer que, por meio da linguagem verbal, formam-se as significações, símbolos que irão mediar a relação do sujeito com o mundo. São escolhidos aspectos desse mundo de acordo com sua própria localização na estrutura social e também em virtude de suas vivências individuais, cujo fundamento se encontra na bibliografia de cada um. Há, desse modo, uma seletividade do mundo social, de acordo com a necessidade e subjetividade de cada indivíduo.

Assim, com a linguagem, vários esquemas motivacionais e interpretativos são interiorizados com um valor definido. Formam-se etapas contínuas que promovem o enriquecimento de cada indivíduo por meio da linguagem e seus universos simbólicos que são constituídos em diferentes ciclos sociais e suas interações. Logo, é

perceptível que há uma grande variedade sociocultural e histórica nas representações implicadas na construção poética musical brasileira, na qual se percebem a subjetividade, a objetividade intermediada pelos universos simbólicos, contribuindo assim para comunicação e expressão em que se utiliza a música como veículo de integração com a realidade social.

Conclui-se, dessa forma, que, ao se integrar a vida cotidiana por meio da comunicação poética musical, passa existir um caráter coletivo. Esse caráter coletivo da criação poética musical provém do fato de que as estruturas que formam a música poetada estão relacionadas aos valores, paradigmas, regras, símbolos e representações socioculturais de um grupo. Por outro lado, o poeta compositor tem a sua autonomia, um plano de conteúdos, de criação de universos simbólicos regidos por todas estas estruturas, apreendido por ele, o poeta, de maneira que ao articulá-los têm-se as formações discursivas da e na música popular brasileira.

Referências bibliográficas

BEGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento*. 22^a. Edição. Tradução: Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

BONET, Camelo. *As fontes da criação literária*. SP: Editora Mestre Jou, 1970. Coleção Estudos Literários.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 8^a. Edição. SP: T. A. Queiroz, 2000.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

MANGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor e sociedade*. 2^a. edição. Coleção Leitura e Crítica. Tradução: Marina Appenzeller: revisão de tradução: Eduardo Brandão. SP: Martins Fonte, 2001.

PECCI, João Carlos. *Vinícius sem ponto final*. São Paulo: Editora Saraiva, 1994.

PERRONE, Charles A. *Letras e Letras da música popular brasileira*; tradução: José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

VELHO, Gilberto. *Sociologia da arte*. Volume I. org.: Gilberto Velho, textos básicos de ciências sociais, Rio de Janeiro: Zahar Editores. 2^a. edição, 1979.