

PLURARIDADE DE MEIOS COMUNICATIVOS NA POESIA CONTEMPORÂNEA

Ruy Matos e Ferreira¹

RESUMO

A poesia contemporânea apresenta características muito diferentes da poesia produzida anteriormente, incorporando novos suportes tecnológicos. A construção deste novo tipo de expressão poética, apesar de associada à contemporaneidade, foi feita paulatinamente e o traçado desta linha de continuidade permite compreender melhor o significado cultural desta reação à poesia expressa em palavras escritas e impressas.

Palavras-chave: Comunicação poética; poesia contemporânea; novos suportes poéticos.

A criação poética, tal como se manifesta nas principais literaturas na atualidade, apresenta uma grande variedade de formas, boa parte das quais, bastante afastadas dos modelos e conceitos tradicionais de poesia, direcionados, via de regra, para a valorização do texto escrito e impresso, principal molde da arte literária ao longo dos últimos 500 anos.

A base principal destas novas experiências foi a crítica profunda dos gêneros e modalidades de exercício literário levada a cabo a partir do início do século XX, tanto no campo da própria prática poética, quanto no da análise literária, quase sempre impulsionada pelos movimentos de vanguarda. Poemas sem sintaxe, e mesmo sem palavras, lançados pelos futuristas e dadaístas, poemas de escrita automática surrealistas ou poemas visuais concretistas, foram demonstrações pioneiras e radicais de novos recursos lingüísticos, e mesmo outros não lingüísticos, postos em evidência desde então.

O papel de destaque desempenhado na literatura contemporânea, por modalidades de obra poética que extrapolam a forma tradicional do texto escrito, ou mesmo o dispensam, como é o caso da poesia sonora com uso de recursos eletrônicos, a poesia intermídia, ou, mais recentemente, a poesia produzida mediante o uso de computadores;

parece querer dizer que os dias da poesia “livresca”, para ser lida como um texto escrito, terminaram.

Esta questão já ocupa lugar privilegiado na atuação das “neovanguardas”, que a partir dos anos 60, retomaram e aprofundaram as aventuras experimentais do início do século XX. Em especial naquelas ligadas às ramificações e derivações da poesia visual e da poesia sonora, ou naquelas que inclinaram-se para a prática de uma poesia “intermídia”, resultante da interseção de diferentes gêneros e meios de comunicação, como foi apontado e conceituado pelo poeta e “multiartista” inglês (radicado nos EUA) Dick Higgins, membro destacado do Fluxus, um dos grupos de vanguarda mais influentes da época, no seu livro de 1965: *Foew&ombwhnw – a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom* (Foew&ombwhnw – a gramática da mente e a fenomenologia o amor e a ciência das artes vistas como o caule de um cogumelo selvagem)¹.

Seja como for, em 1990, mais de duas décadas depois, o também poeta Giovanni Fontana, cujas experiências estéticas estão intimamente relacionada aos desdobramentos da poesia sonora na Itália, irá avaliar que:

O processo inovador, superando as classificações específicas – hoje já históricas – da área experimental (poesia visual, poesia performática, poesia sonora, poesia multimídia, poesia dinâmica, poesia concreta etc.), refuta geralmente a exclusão, a unidirecionalidade, a monodirecionalidade. E o faz em favor de um ato inclusivo (síntese), por uma textualização complexa, finalmente total, que desejaríamos definir como poesia “tout court”, a fim de recuperar não só as dimensões originárias, as especificidades sonoras coligadas à oralidade, as peculiaridades rítmicas ligadas por exemplo à dança e à música, mas também todo o valor interdisciplinar e intersemiótico.²

À primeira vista, esta perspectiva de uma poesia totalizante parece estar, de fato, diretamente relacionada ao descrédito nas virtualidades expressivas da palavra e do texto escritos. No entanto, isto deve ser relativizado, principalmente quando se observa a penetração destes mesmos elementos textuais, contra os quais parece investir uma parte considerável da criação poética contemporânea, em muitas outras formas de expressão artística, não diretamente relacionadas à literatura, onde sua presença não era comum.

As variedades mais genuínas de escultura, pintura, gravura, e fotografia que dominavam o cenário das artes plásticas até meados do século XX, hoje dividem espaço com outras diversas modalidades artísticas híbridas, onde a presença do texto oral ou

escrito é essencial. Na verdade, já desde o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo que a palavra como elemento icônico, ou mesmo do texto com paráfrase ou mecanismo de diálogo com as imagens tem sido explorada por artistas como Picasso, Braque, Picabia, Duchamp, Marx Ernst ou René Magritte, e após os anos 60, a penetração da palavra e do texto no campo das artes plásticas foi ainda mais intensificada, em especial em obras relacionadas à arte conceitual, bem como em diversas modalidades de happenings e instalações.

Não deixa de ser paradoxal a penetração da palavra e do texto escrito em modalidades artísticas não literárias, enquanto, por outro lado, questione-se a sua legitimidade e funcionalidade no campo da poesia. A melhor explicação desta aparente contradição, está na aceitação do polimorfismo da poesia não apenas como fruto da experimentação contemporânea, mas como uma de suas características intrínsecas.

Nunca se deve esquecer que a poesia, como uma busca de expressão e comunicação estética, é bem mais antiga que a escrita, e apesar de vir adaptando-se a esta última, como, aliás, as demais formas de produção intelectual, ao longo dos últimos quatro ou cinco milênios, não é necessariamente vinculada nem dependente de suas potencialidades.

A poesia está, é claro, intimamente ligada ao uso da língua, entretanto, em seu estado por assim dizer natural, como comunicação oral, a língua é dotada de uma gama de recursos expressivos, que a escrita não possui. Ainda que esta última tenha reforçado na linguagem, certas características que a comunicação oral não teria conseguido sozinha, sobretudo uma maior capacidade de discriminação e abstração, a forma original de comunicação humana possui meios de expressão que a escrita jamais lograria produzir.

Além disso, a óbvia importância da voz como instrumento e suporte principal da comunicação humana, não deve ser compreendida de forma restritiva, e conduzir a atenção apenas para seus aspectos sonoros. A voz e seu potencial comunicativo estão sempre associados à presença real e concreta do corpo. Como explica Paul Zumthor:

A oralidade não se reduz à ação da voz, expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar (...) os movimentos do corpo, são assim integrados a uma poética. Empiricamente constata-se (tanto na perspectiva de uma longa tradição quanto na dos sucessivos modos) a admirável permanência da associação entre o gesto e o enunciado; um modelo gestual faz parte da “competência” do intérprete e se projeta na performance³.

Na verdade, a ideia de poesia sem o aparato de recursos, não propriamente verbais, é mais recente do que parece. Apesar de já por volta do século XII, registrar-se em certas literaturas européias diferenças significativas entre a poesia escrita produzida principalmente por clérigos e intelectuais e a de cunho mais popular derivada das celebrações públicas, ou como denominavam os espanhóis, respectivamente a dos *mestres de clerência* e a dos *mestres de juglaría*, foi apenas a partir da difusão da imprensa, iniciada em meados do século XV, que o texto escrito, potencializado com nova velocidade de transmitir e armazenar informações, assumiu, de fato, o papel principal no registro e transmissão da cultura, passando a ter influência determinante nos gêneros de expressão literária⁴.

Antes do renascimento, e ainda por um bom tempo depois, a prática da arte poética podia tender, indiscriminadamente, para gêneros prosaicos como a crônica narrativa, para formas de expressão musical, para o espetáculo, ou, como acontecia mais freqüentemente, para algum tipo de expressão estética mista, que se adaptasse melhor ao que as circunstâncias exigissem.

A ligação com a música é, com certeza, a mais óbvia e a mais reconhecida do ponto de vista cultural ou histórico, e a tradição literária européia está repleta de exemplos que apontam neste sentido. Entre os gregos da antigüidade, por exemplo, que foram responsáveis por muitos dos cânones que irão direcionar a arte poética até o presente, a poesia para ser cantada era, segundo C. Bowra, a:

Principal arte das palavras entre os séculos VII e V a.C.. Os restos de tal arte são lamentavelmente fragmentários; chegam, porém, para mostrar que desde Alcmano, que escreveu no século VII a.C., até Píndaro e Baquírides, que escreveram no V, a canção foi a forma persistente da poesia grega; ainda mesmo quando surgiram outras formas, como a tragédia ática, a canção entrou nelas e muito contribuiu para a sua beleza⁵.

Com efeito, na Grécia antiga praticamente todos os gêneros poéticos importantes demandavam algum tipo de performance vocal e musical. Os poemas épicos, como a *Ilíada* e a *Odisséia*, eram cantados na época de Homero por aedos ou rapsodos, acompanhando-se da lira de quatro cordas (“phorminx”), e em geral os poetas eram também músicos. Arquíloco, compôs canções dionisíacas, Alcmeão, passa por ter inventado as poesias amorosas e corais para moças, já Alceu, Safo e Anacreonte, aperfeiçoaram a “ode”,

acompanhada por um só instrumento, enquanto Píndaro destacou-se nas canções corais e tragédias⁶.

De modo semelhante, durante a Idade Média, quando sedimentaram-se padrões lingüísticos e retóricos determinantes para a evolução das literaturas européias, predominou a poesia trovadoresca, que teve um extraordinário florescimento a partir do século XII, sendo praticada tanto pelos próprios autores, poetas cantores conhecidos como trovadores, quanto por menestrelis ou jograis, que as apresentavam em público.

Dentre os primeiros, pode-se destacar: os provençais Guilhem de Peitieu, Marcabru, Raimbaut d'Aurenga, Bernartz de Ventadorn, Bertrans de Born, ou Arnautz Daniel, os galego-portugueses João Garcia de Guilhade, Pero Meogo, Martim Códax e D. Diniz, os alemães Reinmar von Hagenau, Henrich von Morüngen e Walter von der Vogelweide, os franceses Thibaut de Champagne, Gace Brulé e Rutebeuf e os italianos Guido Guinizelli e Guido Cavalcanti, cujas obras são marcos da poesia lírica nas suas respectivas literaturas, e foram feitas para ser cantadas.

Os gêneros poéticos mais cultivados então, como a “cansó”, o “sirventès”, o “planh” e a “tensó” provençais, a “cantiga d'amigo” galego-portuguesas, o “lied”, germânico, ou o “lais” e o “virelais” franceses, exigiam sempre algum tipo de performance vocal e melódica, muitas vezes com acompanhamento coral e o acompanhamento de instrumentos como o alaúde, a guitarra (guiterne) e a harpa; ou ainda pequenos conjuntos que podiam incorporar: rabeca (rebec), viela de roda (antecessora da sanfona), saltério (tipo de cítara de mesa), órgão (do qual havia então uma versão portátil), flauta doce e transversa, sacabuxa (precursora do trombone) charamela (antepassada do oboé), cornamusa (gaita de foles), tambor, tamboril e castanholas.

Os *trobadors* provençais (na verdade da região onde predominou a *langue d'oc*), estão entre os melhores artífices do verso neste período, e demonstram em suas canções grande habilidade em entretecer o ritmo musical na própria estrutura silábica dos versos. Ao contrário do que sugere a pobreza da notação neumática da época, suas canções valiam-se, muitas vezes, de uma ampla tessitura sonora. Era comum que o próprio autor cantasse suas obras, mas certamente muitas foram compostas levado em consideração um grau de mestria no canto, que exigia intérpretes muito bem dotados. Bertran de Born dispunha de

seu próprio jogral, Papióls, e outro jogral provençal da época, Pistoleta, foi um reconhecido intérprete de Arnautz de Marueilh⁷.

Mesmo no final do período renascentista, quando a imprensa já tinha popularizado várias formas de poesia para simples leitura, algumas inclusive de forte apelo visual, como acrósticos, labirintos e emblemas, vai haver uma significativa produção de poesia para o canto, em meio a qual destacam-se: a tentativa de reviver a canção poética feita dentro da métrica clássica, a *musique mesurée*, dos integrantes da *Pléiade* francesa.

Buscando reviver a integração entre poesia e música, à maneira dos antigos gregos, Jean-Antoine de Baïf, fundou uma academia em 1571, a qual ligaram-se os poetas da *Pléiade*. Dentre estes merece destaque Pierre de Ronsard, o mais bem dotado poeta do grupo, que teve 350, de suas “chansons” musicadas, pelos mais talentosos músicos do seu tempo, entre os quais Roland de Lassus, Clement Jannequin, Claude Goudimel e Pierre Certon, que também musicou obras de Joachim du Bellay e Maurice Scevé.

Esta chanson francesa, fazia largo uso da polifonia musical, que tornara-se predominante na época, e boa parte delas, já são antecipações do “madrigal”, um texto poético mais livre, em língua vernácula, em geral para quatro, cinco ou seis vozes, que não se submetia ao refrão ou à repetição de estrofes, permitindo uma vínculo mais íntimo entre música e poesia.

Originário da Itália, o madrigal tornou-se bastante influente em toda a Europa, a partir da publicação na Itália de *Primo libro di madrigali* por Philippe Verdelot em 1533, tendo sido cultivado pelos principais compositores até o início do século XVII, como Roland de Lassus, Giovanni Palestrina ou Claudio Monteverdi. Mas foi na Inglaterra que ele alcançou um nível poético e musical ímpar, com William Byrd, Thomas Morley, John Dowland, Orlando Gibbons ou Thomas Campion.

Este último, que, vale ressaltar foi um dos melhores poetas líricos ingleses da época, além de madrigais, compôs, tal como Dowland, Wilbye e Weelkes, inúmeras *ayres* (árias), para uma voz acompanhada de alaúde, nas quais as conquistas da polifonia se fazem sentir de forma também bastante intensa, produzindo uma interpenetração entre poesia e música ainda mais íntima⁸.

Também a dança, desde a antiguidade até o renascimento, não estava muito afastada do exercício da poesia. Na Grécia antiga um dos gêneros poéticos mais populares era o

ditirambo, na verdade um coro dançado, cuja forma definitiva foi fixada por Píndaro no século V a.C, e sabe-se que Safo, como ressalta Lillian B. Lawler, era conhecida como instrutora de moças, para as quais compôs coreografias com seus próprios versos⁹.

A própria designação, ainda em uso, de “pés”, para marcar a alternância de tempos fortes (—) e fracos (∪), ou sílabas longas e breves, no verso poético, tem raízes na sintonia que existia entre poesia e dança na Grécia antiga, onde chegou-se a estabelecer uma mesma unidade básica de tempo para a poesia, a música e a dança, denominada por Aristóximo (séc. IV a. C) de “tempo-primeiro”. Este, como diz Mário de Andrade:

Correspondia ao som mais curto da música, à sílaba breve da poesia e ao gesto mais rápido da dança. O tempo primeiro era insubstituível, mas tinha um múltiplo que valia o duplo dele. E por meio da junção desses dois valores, construíram-se os pés que tinham de três a seis tempos-primeiros, divisíveis em partes iguais ou desiguais, uma (arsis) correspondendo ao pé se erguendo para dançar, outra (thesis) correspondendo ao pé firmando no chão¹⁰.

Os tipos de pés mais usados na poesia grega: o troqueu (— ∪), o iambo (∪ —), o dáctilo (— ∪ ∪), o espondeu (— —), o anapesto (∪ ∪ —), o peón ou crético (— ∪ —), o jônico (— — ∪ ∪), e o jônico menor (∪ ∪ — —), e os diversos “metros” então existentes, ou seja, as bases rítmicas fundamentais do verso, tanto na estrofe lírica quanto na frase musical, baseavam-se nestes pés, cuja sintonia com o movimento coreográfico era bastante estreita.

Na Europa Medieval, a situação não era muito diferente, segundo Paul Zumthor, a prática da poesia entre os séculos X e XIV, não só valeu-se da voz, como “exigiu o gesto humano; e, além disso, enquanto essa voz poética tendia ao canto, o gesto poético tendia à dança, sua última realização”¹¹. Isto é confirmado na própria designação de importantes gêneros poéticos da época, como a *bailia* ou *bailada* galego-portuguesa e a *ballata* italiana, e pela difusão de gêneros, como os franceses: *virelai*, dança cantada, em que cada estrofe era repostada com refrão, *rondeau* ou *rondel*, também chamado *rondet de carole*, por sua estreita ligação com esta modalidade de dança de roda, e *estampie*, dança animada sem refrão e marcada com batidas dos pés.

Com certeza eram utilizados nestes e outros gêneros, diversos tipos de instrumentos musicais, alguns bastante específicos e adaptados às práticas coreográficas, como castanholas e pandeiros, porém como diz Paul Zumthor, até o século XV:

A maioria das danças é cantada: gesto e voz, regulados um pelo outro, asseguram uma harmonia que os transcende. A parte cantada, com ou sem acompanhamento instrumental, é em geral, mantida por um solista ou um coro, respondendo aí os dançarinos por um ritornelo. O texto, determinado por sua função, aparenta-se ao gesto que ele verbaliza.¹²

Esta interligação profunda entre discurso e expressão corporal, não deixa de ser surpreendente, na medida em que o uso do corpo, nas sociedades européias da Idade Média, era ciosamente regulado pela moral cristã, o que leva a supor que as danças nesta época, em sua maioria de grupo, e preferencialmente cantadas, criavam espaços privilegiados para o exercício de críticas e questionamentos através da linguagem, que, com certeza, em outras circunstâncias seriam reprimidos com severidade.

Ou seja, funcionavam como oásis de liberdade popular, que, a exemplo do carnaval (ele mesmo uma enorme festa dançante), devem ter sido modelo e suporte privilegiado para a livre expressão poética. Pense-se nas canções hedonistas dos goliados, como Pierre de Blois e Gautier de Châtillon, ou então nas canções das *mal maridadas*, em que a mulher queixa-se dos fardos do casamento, onde mais poderiam encontrar terreno fértil para brotar e alimentar-se senão no frenesi das danças coletivas¹³?

Após o renascimento este quadro será alterado, estilizam-se movimentos, gestos e posturas, para que a dança, agora cada vez mais uma pantomima formalizada, seja apropriada para uso de nobres e burgueses. A publicação de obras como *Il ballarino* do italiano Fabritio Caroso em 1581, ou *Orchesographie* do francês Thoinot Arbeau (pseudônimo de Jehan Tabourot) em 1588, dá conta da progressiva emancipação da dança, tanto da música como da poesia, que, mais tarde, terminará por gerar o balé¹⁴.

Esta evolução, Todavia, é preciso que se diga, não pode ser tomada como algo inexorável. Em outros contextos culturais, como a Índia e o Japão, a situação inicial de convergência entre poesia e dança, comum á maioria das tradições artísticas, prosseguiu também rumo a uma maior formalização e estilização, no entanto resultou em uma imbricação ainda mais intensa, gerando formas de espetáculo bastante originais.

No norte da Índia, surgiu no período Mughal (1526-1761) e é praticada até hoje, a *Kathak* (que quer dizer “contar história”), uma sofisticada síntese de dança, mímica e poesia cantada, cristalizada em três *ghanaras* (escolas): *luknow*, *banaras* e *jaipur*. Na mesma época, vai igualmente difundir-se no Kerala, na região sul da Índia, a *kathakali*

(literalmente dança dramática), uma forma tradicional com princípios rigidamente codificados, visando o *drishyakava* (poema em ação), que atualiza eventos de épicas clássicas como o *Mahabhárata* e o *Ramayana* ¹⁵.

Também no Japão, continua sendo apresentado até hoje o *nô*, um misto de poesia dança e teatro, estabelecido no século XIV, principalmente por Motokio Zeami (1363-1443), autor de 100 das 240 peças que compõem o seu repertório. O *nô* é considerado o mais tradicional tipo de representação japonesa, valendo-se de um conjunto de temas lendários relativamente reduzido, de uma linguagem poética elevada e formal, de movimentos rigidamente convencionados, muitos dos quais com uso do leque, de máscaras, e de um preciso acompanhamento musical a cargo de três ou quatro músicos portando uma flauta e dois ou três tipos de tambor de diferentes tamanhos.

Quanto ao campo mais específico das manifestações teatrais, é suficiente lembrar que a maioria dos gêneros de representação existentes, da Grécia antiga até a época de Gil Vicente, Lope de Vega, ou Shakespeare valia-se da linguagem poética, quase sempre entremeada de canções e danças, o que, não raro, demandava o uso de um esmerado acompanhamento orquestral e, em muitos casos, também a atuação de bem treinados bailarinos.

Gil Vicente recheou suas peças com variadas formas de canção e danças populares ibéricas da sua época, acomodando-se à uma prática usual desde a idade média. A sua *Farsa de Inês Pereira* (1523) é iniciada e concluída, com a protagonista cantando, no *Velho da horta* (1512), o enredo é praticamente sintetizado em uma de suas muitas canções que diz: “Cual es la niña/que colhe las flores/si no tiene amores/ cogia la niña/la rosa florida/el hortelanico/prendas le pedia/si no tiene amores”, já em *Quem tem farelos?* (1517), em *Cortes de Júpiter* (1519) ou no *Auto pastoril da Serra da Estrela* (1527), canta-se quase tanto quanto se dialoga.

Shakespeare, por sua vez, não fica atrás, tal como outros dramaturgos ingleses do período elizabetano não dispensava o uso de um *broken consort*, conjunto musical adaptado ao acompanhamento de um cantor solo (em geral duas violas, alaúde, pandora, cistre e flauta doce), que tanto era usado para dar suporte ao uso de canções e danças, quanto para realçar efeitos de cena.

Sua comédia *Sonho de uma noite de verão* (1594), por exemplo, é entremeada de canções e danças das fadas do séquito de Titânia, e concluída com uma dança bergamasca, na tragédia *Romeu e Julieta* (1595) a *mask* (um tipo de dança alegórica, em que misturam-se máscaras, disfarces e figuras mitológicas), na qual os protagonistas se conhecem, é parte determinante da trama, já em *A tempestade* (1611) as canções a cargo do “espírito alado” Ariel, tornam-se quase um contraponto das cenas representadas, servindo, segundo Peter Seng, para sugerir e incitar personagens à ação¹⁶.

Por outro lado, foi justamente no teatro elizabetano, que surgiu um tipo de expressão poética bastante inovadora, o verso branco (*blank verse*), basicamente um pentâmetro jâmbico sem rimas, magistralmente utilizado por Thomas Kyd, Robert Greene, Christopher Marlowe ou Shakespeare. Este novo recurso, segundo Marshall McLuhan, foi “uma das primeiras formas da poesia ‘falada’, em oposição à poesia cantada”¹⁷.

Vale ressaltar que no final do século XVI a separação entre poesia e música já ia bem adiantada, como indica a complexa polifonia instrumental de Giovanni Palestrina, Roland de Lassus e Claudio Monteverdi, todavia, foi esse estado de coisas que também impulsionou o aparecimento do verso branco, uma nova forma de explorar a dimensão sonora da poesia.

Ainda que isso possa parecer contraditório, há uma relação entre a difusão de uma poesia oral, descolada do canto, e a evolução musical iniciada com a polifonia,. Marshall McLuhan observa que:

Os versos brancos originaram-se em época que foi a primeira a separar as palavras e a música e a dar início à autonomia e especialização dos instrumentos musicais (...) a função da polifonia foi a de quebrar a antiga linha monódica. Iria ter sobre a música efeitos comparáveis aos dos tipos móveis e da escrita mecânica sobre as línguas e a literatura. Com efeito sobretudo a partir do momento em que se conseguiu imprimir a música, a quantificação e medição se tornaram indispensáveis para assegurar a unidade de execução das diversas partes¹⁸.

De qualquer forma, a evidente emancipação da música, com relação à poesia, ou o seu inverso, que ocorreu a partir do renascimento, bem como as diversas formas novas de prática literária que daí resultaram, não parecem demonstrar que a expressão poética necessariamente tenha se refinado afastando-se dos recursos orais e musicais, com que era anteriormente associada. O aparecimento do verso branco no teatro elizabetano, é uma boa prova disso, como também o é, a difusão, no mesmo período, do madrigal.

No que diz respeito à função narrativa, tida por muitos como avessa à verdadeira poesia, pode-se identificar com tanta frequência a sua aproximação, em diferentes tradições literárias, que afastá-la da expressão poética, privaria esta última de boa parte de suas melhores fontes de referência, como se constata nas muitas obras épicas, que, desde a antigüidade, parecem sintetizar a experiência histórica, religiosa e cultural dos contextos sociais em que surgiram, como na Índia o *Mahabhárata*, fonte maior da sua mitologia, religião e filosofia (c. 900 a. C.) e o *Ramayana* de Valmiki (c. 400 a.C.), na Grécia a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero (c. 750 a.C.), no Japão o *Kojiki* (*Crônica das coisas de antanho*, 712), na Pérsia o *Sha-Namesh* de Firdusi (*Livro dos reis*, c. 1010), ou no Tibet o *Gessar Khan*, considerada a mais longa épica do mundo (séc. XI).

O mesmo se pode dizer da épica medieval européia, onde sobressaem obras como: a *Chanson de Roland* francesa (séc. XI), o *Cantar de mio Cid* espanhol (séc. XII), o *Slovo o polku Igoreve* russo (“Canto da campanha de Igor”, séc XII), o *Nibelungenlied* alemão (“Canto dos nibelungos”, c. 1200), ou o *Girart de Roussillon* provençal (séc. XIII), tão ou mais ricos em informação histórica que qualquer crônica em prosa do seu tempo.

A estes pode-se juntar os romances versificados relatando aventuras fabulosas, inspirados no ciclo do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda, como os franceses *Yvain* e *Lancelot* de Chrétien de Troyes (séc. XIII), o alemão *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (c. 1200), e o inglês *Sir Gawaine and the grene knigth* (séc. XIV); ou ainda coletâneas de contos anedóticos e satíricos em verso, como os *Fabliaux* franceses (do séc. XIII e XIV) ou os *Contos de Canterbury* do inglês Geoffrey Chaucer (c. 1387).

Em que pese tudo isso, impôs-se, principalmente a partir do classicismo nos séculos XVII e XVIII, a classificação, bastante difundida até hoje, dos gêneros literários como líricos, épicos e dramáticos, o que terminou vinculando a poesia ao predomínio do lírico, dissociado-a progressivamente do épico, considerado mais apropriado à narrativa, e do dramático, que será cada vez circunscrito ao campo da representação teatral.

Contudo, apesar de apoiada no legado literário greco-romano, em especial na *Poética* de Aristóteles, e na *Arte poética* de Horácio, esta classificação não está efetivamente ligada à apreciação da evolução e diferenciação dos gêneros literários, e por ter adquirido caráter canônico, fez com que fosse dada pouca atenção e importância, às muitas formas de criação poética e literária que a ela não se conformavam¹⁹.

Um passo importante para mudar essa situação foi dado no romantismo, que tentou libertar a poesia da rigidez das regras e da hierarquia de gêneros impostos pelo gosto classicista. Como anuncia Friederich Schlegel, no alvorecer da nova estética, em 1798:

a poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Seu objetivo não é meramente reunir todos os gêneros separados da poesia e pôr em contato poesia, filosofia e retórica. Ela quer e deve também misturar e fundir poesia e prosa, inspiração e crítica, poesia de arte e poesia da natureza, tornar a poesia viva e sociável, e a sociedade e a vida poéticas.²⁰

Uma perspectiva semelhante é apresentada também pelo poeta William Wordsworth, pioneiro do romantismo inglês, com a publicação, em 1798, das *Lirical ballads*, em colaboração com Samuel Coleridge, em cujo prefácio ele esclarece que:

Não há nem pode haver qualquer diferença essencial entre a linguagem da prosa e a composição métrica (...) Se se afirmar que a disposição métrica e a rima constituem em si uma distinção que anula o que acabou de se afirmar sobre a estrita afinidade da linguagem métrica com a da prosa, e que sedimenta o caminho para as outras distinções artificiais que a mente humana admite voluntariamente, eu responderia que a linguagem da poesia, como a recomendo aqui, é, tanto quanto possível, uma seleção da linguagem realmente falada pelos homens.²¹

No entanto, apesar da flexibilidade na definição da poesia demonstrada pelos dois, a postura romântica de colocar a prática poética como algo absoluto, e sua valorização, muitas vezes um tanto simplista, da inspiração e da sensibilidade particular como parâmetro estético, levou a um desinteresse pelo processo evolutivo multiforme da poesia européia. Friederich Schlegel chegará a afirmar que, “o gênero da poesia romântica é o único que é mais que um gênero, e que é de alguma forma a própria arte da poesia: pois num certo sentido toda poesia é ou deveria ser romântica”²².

Assim, apesar da insatisfação inicial com as amarras da tradição, pouco a pouco a poesia vai retornar ao seu aspecto meramente lírico, perdendo espaço no teatro e principalmente deixando o monopólio da narrativa, ao romance e ao conto, gêneros cuja vitalidade no século XIX, será imensa, como se depreende do prestígio que desfrutaram até hoje as obras de Jane Austen, E.T.A Hoffmann, Manzoni, Stendhal, Balzac, Edgar Allan Poe, Dickens, Emily Brontë, Flaubert, Dostoiévski, Tolstoi, Émile Zola, Eça de Queiroz, Mark Twain, Henry James, Giovanni Verga, Machado de Assis ou Tchêkov.

Reações a esta nova camisa de forças começaram a surgir com os simbolistas, que vão, por um lado, tentar aproximar a poesia da música, e por outro lado, contaminá-la com

contribuições da linguagem cotidiana. Tudo isso convergirá para a explosão das vanguardas, já no início do século XX, que investiram agressivamente contra categorias até então consideradas basilares na orientação da prática literária.

Talvez a mais importante dessas categorias seja a “mimese”, a imitação da realidade, que teve um longo e influente percurso na literatura ocidental desde Aristóteles, mas que será durante o século XX, sobrepujada pela valorização da autoreferência, ou dos procedimentos metalingüísticos, promovidos a elementos principais da linguagem poética. Como avaliou Octavio Paz, em carta de 1968 à Augusto de Campos, “a negação do discurso pelo *discurso* é talvez o que define toda a grande poesia do Ocidente desde Mallarmé até os nossos dias”²³.

Isto é confirmado pela evolução da crítica literária, desde o formalismo russo ou o “new criticism” anglo-americano, que veio sedimentando a noção de que a poesia afasta-se da linguagem comum por ser mais voltada para si mesma. Bóris Eikhembbaum expressa isto claramente em seu “A teoria do método formal” de 1925, e o mesmo faz William Empson no seu *Seven Types of ambiguity (Sete tipos de ambigüidade)* de 1930, obra seminal do “new criticism”²⁴.

Mas, foi a própria criação poética que procurou deixar isso ainda mais claro, segundo Augusto de Campos a melhor crítica de poesia no último século:

Não foi feita por críticos, mas por poetas, em poemas como os “Cantos” de Pound, “Conversa com o fiscal de rendas” ou ‘A Serguei Iessiênin’, ou “V Internacional” (para dar só alguns exemplos) de Maiokóvski, em ‘Antiode’, em *Psicologia da composição*, em “A Palo Seco”, de João Vabral.por melo neto e Maioakovski.²⁵

De fato, basta atentar para a mais avançada poesia produzida no século XX, não só a dos autores citados, mas também a de: T.S. Eliot, Wiliam Carlos Williams, Wallace Stevens, Marianne Moore, Velimir Kliébnikov, Vladimir Maiakóvski, René Char, Henri Michaux, Francis Ponge, Guseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Vicente Huidobro, Cesar Vallejo, Octavio Paz, Fernando Pessoa ou Carlos Drummond de Andrade, para se comprovar a sua nítida vocação autocrítica.

Outras duas categorias, até então fundamentais para a expressão literária, a fluência argumentativa e a objetividade, também foram radicalmente questionadas, pondo-se em seus lugares, respectivamente, a condensação e o simultaneísmo. As frases fragmentaram-

se e os pensamentos e situações interpenetram-se, chegando aos limites da poesia em migalhas de Giuseppe Ungaretti ou e.e. cummings e da síntese visual da poesia concretista.

É curioso como a autoreferência, combinada com os outros dois aspectos levará, em muitos casos, a poesia ao silêncio, e não poderia ser muito diferente, pois, desprovida de seus recursos e acessórios vocais, musicais, corporais e cênicos, ela quase se desmaterializa. Um dos mais destacados praticantes da filosofia da linguagem no século XX, Ludwig Wittgenstein encerra o seu *Tractatus logico-philosophicus* de 1922, sintomaticamente elaborado em sintéticos aforismos, dizendo: “sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar”²⁶.

Talvez, fosse ele artista poderia ter dito que o que não pode ser falado, deve ser encenado, dançado ou tocado²⁷. Afinal, mesmo partindo-se do pressuposto que a matéria prima da poesia é a língua, deve-se admitir que não há verdadeira comunicação lingüística sem um corpo que fala, em uma situação espacial e temporal específica, e dentro de um processo real de interação comunicativa.

Já no final dos anos 20 Mikhail Bakhtin, criticara as duas teorias principais de estudo da língua existentes na época, o idealismo de Karl Vossler, que tomava a língua como produto da criatividade individual, e o objetivismo de Ferdinand de Saussure, para quem a língua em sua essência seria um sistema abstrato independente das práticas concretas dos falantes, apontando que:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.²⁸

Deste modo, a poesia ao debruçar-se sobre si mesma, sem levar em consideração a voz, a sonoridade e o ritmo, que a aproximam da música, o corpo e sua movimentação, que apontam para o teatro e a dança, ou o olhar interessado e a intencionalidade interpretativa da narrativa, tinha de fato pouco a encontrar, talvez nem mesmo a própria língua em nome da qual, foram realizados tantos rituais de purificação.

Por outro lado uma direção, ou melhor, uma atitude diferente, foi apontada por parte considerável dos artistas e teóricos da literatura de vanguarda, ao abrirem as portas aos gêneros híbridos e às contaminações de outros meios de formas de comunicação estética. Este impulso ensaiado na literatura romântica, tornou-se efetivamente manifesto a partir do

simbolismo, onde não raro ocorreu a interpenetração entre a poesia e a prosa narrativa e analítica, às vezes mesmo incorporando formas de discurso não literários.

Posteriormente a radicalização desta prática sob o influxo dos diversos movimentos de vanguarda, fará surgir obras “narrativas” como *Finnegans wake* de James Joyce (1939), ou *Galáxias* de Haroldo de Campos (1974), onde a aplicação da divisão tradicional entre gêneros poéticos e em prosa é praticamente impossível. Além disso, os dadaístas divulgaram poemas “optofonéticos”, os surrealistas produziram “poemas-objeto”, os cubofuturistas e construtivistas praticaram a poesia como forma de discurso publicitário ideológico e visual, os letristas e concretistas, exploram à saciedade a potencialidade visual do texto e das palavras, e os adeptos da poesia sonora deixaram que os diversos tipos de som barulho e ruído invadissem e desarticulassem o discurso poético

Desde então, a grande variedade e maleabilidade que se pode identificar na expressão poética parece acompanhar de perto as metamorfoses por que vem passando os próprios processos de comunicação nas sociedades contemporâneas, bem como a diversidade de instrumentos e suportes de que estes passaram a lançar mão; consideravelmente ampliados na atualidade, por novos recursos proporcionados por tecnologias eletrônicas e digitais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. Pequena história da música. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Literatura portuguesa: história e emergência do novo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. Hucitec, São Paulo, 1986.
- BELL, Aubrey F. G.; BOWRA, C.; ENTWISTLE, William J. - Da poesia medieval portuguesa. Lisboa: José Ribeiro, 1985.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. Uma história social da mídia: de Gutemberg à internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- EIKEMBAUM, Bóris e outros. Teoria a literatura - formalistas russos. Porto Alegre: Globo. 1978.
- EMPSON, William. Seven Types of ambiguity. New York: New Directions, 1990.

HIGGINS, Dick. *Foew&ombwhnw – A grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom* New York: Something Else Press, 1965.

LOBO, Luíza (org.) *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

MENEZES, Philadelfo [org.] *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. EDUC, São Paulo, 1992.

PAZ, Otavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco (em torno a blanco de Otavio Paz)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp. 1993.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução á poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997

¹ Professor assistente do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Alagoas – Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Paraíba – Mestre em Teoria literária pela Universidade Federal de Pernambuco – Integrante do grupo de pesquisa INTERMÍDIA/CNPQ

² Dick Higgins. *Foew&ombwhnw – a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom* New York: Something Else Press, 1965.

³ Giovanni Fontana. *Oralidade, escritura, intermedialidade: enredo intermedial e trama sinestésica para os novos tecidos poéticos*. in: Philadelfo Menezes [org.] *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. EDUC, São Paulo, 1992, p.129

⁴ Paul Zumthor. *Introdução á poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 203

Mesmo com a relativamente longa convivência da maioria das sociedades de certa importância social e cultural com a escrita, que em alguns casos como o do Egito, da Babilônia, de Creta ou da China, remonta a mais de 4 mil anos, a poesia permaneceu quase sempre ligada às múltiplas possibilidades de estimulação dos sentidos, inerentes às formas de comunicação oral. Basta pensar em um dos cânones maiores da arte poética para as literaturas ocidentais, a poesia épica da *Iliáda* e da *Odisséia* de Homero, cujos traços mais salientes, de acordo com Milman Parry, um dos seus mais destacados especialistas no século XX, e renovador dos estudos da matéria, relacionam-se à subordinação da seleção e combinação de vocábulos à forma do verso hexâmetro, imposto pela economia expressiva dos processos orais de composição (*The making of the Homeric verse: the collected papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press 1971).

Não só a microestrutura compositiva da épica conforma-se às exigências e limites da comunicação oral, como a sua macroestrutura está também montada sobre a recorrência de fórmulas que deriva dos mesmos fatores. Para comprovar a veracidade dos seus pressupostos e conclusões Parry, chegou a empreender, como apontam Asa Briggs e Peter Burke:

um trabalho de campo nos anos 30, na Iugoslávia rural (como era na época), gravando performances de poetas narradores com um gravador de rolo (o predecessor do gravador de fita). Analisou as fórmulas recorrentes (em frases como 'o mar escuro como vinho' e temas recorrentes (como um conselho de guerra ou o modo de armar um arqueiro), elementos pré-fabricados que permitiam aos cantores improvisar histórias durante horas" (Uma história social da mídia: de Gutemberg à internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 19).

Além disso, a propósito ainda da poesia épica grega, representada de forma exemplar não só pelos poemas homéricos, como também por outras obras igualmente significativas para a evolução das literaturas européias, como a *Teogonia* de Hesíodo, Trajano Vieira observa que:

na cultura oral o aprendizado de um material codificado em unidades rítmicas realiza-se pelo empenho de uma série de movimentos físicos. O pulmão, a laringe, os braços, são solicitados para facilitar a repetição do extenso repertório. No que concerne ao acompanhamento musical, cabe lembrar que a lira não sobrepunha à estrutura verbal uma melodia que lhe fosse estranha, mas acentuava, por intermédio das notas, o caráter intrínseco das sílabas. O envolvimento físico justifica o efeito hipnótico e terapêutico da épica, conforme a descrição de Hesíodo: "súbito

esquece seus negros pensamentos, nem mais recorda seus afãs” (Teogonia 98 s). O rapsodo é um “profissional público” (demiurgo) que exerce sua “habilidade verbal” (é esse o sentido arcaico de sofia) para elaborar enunciados naturalmente memorizáveis (a metáfora homérica “palavras aladas” sugere essa idéia). Ao mesmo tempo ele é o intermediário das musas, fonte das informações memorizadas pela coletividade (“musa”, seja lembrado, tem a mesma etimologia de “memória”). (Homero e a tradição oral. in: A ira de Aquiles: canto I da Ilíada de Homero. Horoldo de Campos e Trajano Vieira [trad.]. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 90).

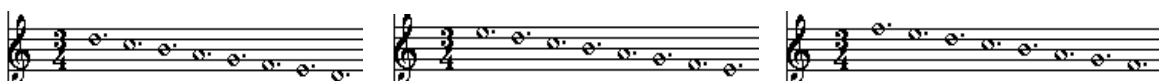
⁵ Isso pode parecer um pouco exagerado, principalmente quando se considera que já existem escritos poéticos registrados desde as primeiras civilizações, todavia, não se pode negar, que a importância e a influência do texto manuscrito como meio de comunicação social e como modelo para a prática e a sensibilidade poética, fica bastante reduzida na medida em que este, como analisa Paul Zumthor:

não pode ser um meio de difusão massivo. Prova-o – levando-se em conta as prováveis perdas acidentais – o escasso número de cópias remanescentes de textos que, às vezes, eram os mais ilustres de seu tempo. A escritura constitui uma ordem particular da realidade; exige a intervenção de intérpretes (no duplo sentido da palavra) autorizados. Antes da mediação destes, só é virtualidade, apelo ao investimento de outros valores. Sem essa mediação ela resiste, opacifica, obstrui, como uma coisa. Enquanto técnica, não depende da ordem da poesia: a poesia não tem o que fazer com ela, a não ser deixá-la simular utilidades. (...) Teoricamente a escritura se concebia (conforme a tradição gramatical de origem antiga) como sistema secundário de signos, o qual refletia aquele, primário, que a voz manipula; mas na prática, pelo uso, repetição e reflexão sobre si, tinha-se elaborado um código escritural, que por sua vez tendia a adquirir o ordenamento de um sistema primário. Entre o século XIII e o XV, a escritura começou a reivindicar abertamente esse ordenamento; depois de 1480-1500, a reivindicação surtiu efeito (A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 110).

Só como o advento da imprensa, que aumentou substancialmente o volume de textos escritos disponíveis, e estimulou o estabelecimento de uma linguagem mais padronizada, capaz de atingir públicos mais amplos, é que a escrita pôde se impor perante os linguajares circunstanciais e particularizados, típicos da cultura oral. Esta reviravolta, ao mesmo tempo tecnológica e expressiva, e suas profundas repercussões sociais, culturais e artísticas, foi exaustivamente analisada por Marshall McLuhan em *Galáxia de Gutenberg* de 1962, onde ele observa que “a medida que a imprensa tipográfica de Gutenberg foi enchendo o mundo, apagava-se a voz humana. Os homens começaram a ler em silêncio e passivamente como consumidores” (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p. 337).

⁶ C. Bowra. Cantares gregos e portugueses. In: Aubrey F. G. Bell, C. Bowra, William J. Entwistle. Da poesia medieval portuguesa. Lisboa: José Ribeiro, 1985, p. 49

⁷ O domínio da linguagem musical era considerado pelos antigos gregos imprescindível para o exercício poético, a interação entre música e poesia era de tal sorte, que os “modos”, escalas de 8 notas formada por dois tetracordes ou “silabas” (4 notas em escala descendente, unidade básica da música grega) que orientavam a criação e a prática musical possuíam um significado emocional e moral, o “ethos”, que os predispunha a determinadas formas de expressão poética. Os modos principais eram: o dório (mi-ré-do-si/lá-sol-fá-mi), tido como apaziguador e usado no coro trágico, o frígio (ré-dó-si-lá/sol-fá-mi-ré), associado à energia e à agitação, muito usado nas composições para flauta, e o lídio (dó-si-lá-sol/fá-mi-ré-dó), considerado ameno e doce, reservado para os lamentos fúnebres (mostrados abaixo, respectivamente a partir da esquerda, transcritos na escala musical moderna).



A música grega também caracterizava-se pelo uso de “nomos”, melodias-tipo, relativamente estáveis, que, quase sempre, não eram mais que acompanhamentos padrão para instrumento específicos juntarem-se ao canto. Haviam, por exemplo, nomos citaródicos, para canto e cítara, nomos aulódicos, para canto e *aulos* (flauta), e nomos coródicos para a música coral. Não é por acaso que a poesia amorosa é, desde esta época, chamada de lírica, deixando claro sua ligação com o uso da lira. Esta, já antes da época clássica, passara a ter sete cordas (que serão onze no século V a.C.), e dividir espaço, não só com a cítara e o *aulos*, mas também com outros instrumentos de cordas, como o *barbitos* (lira de afinação mais grave) e o *trigonon* (semelhante a harpa), e de sopro, como a *syrinx* (siringe ou flauta de pã) e o *diaulos*, (tipo de flauta dupla), que, tanto podiam acompanhar sozinhos um cantor quanto ser usados em conjunto, somados a instrumentos de percussão como: *kymbala* (címbalos), *krotala* (tipo de canstanholas) *seistron* (sistro) e *tympanon* (pandeiro).

⁸ A par desta refinada arte de utilização dos recursos vocais e musicais, o trovadorismo provençal alcançou uma notável elegância de expressão linguística, fixando-se três estilos bem caracterizados: o *trobar leu* (também dito *legier* ou *plat*, a poesia “leve”, sem grande rebuscamento estilístico e de mensagem acessível, que foi cultivado, entre outros por Bernartz de Ventadorn e pela *trobairitz* Beatriz de Dia, o *trobar clus* (ou *cobert* e *escur*), mais hermético, de vesificação complicada e marcado por palavras raras e expressão obscura ou enigmática, cujo principal praticante foi Marcabru e o *trobar ric* (ou *car* e *sotil*), que, além de também usar linguagem mais rebuscada, tinha uma marcada predileção pela exploração da dimensão sonora e pelo efeito sugestivo das palavras, como é claramente perceptível nas poesias de seus principais representante Raimbaut d’Aurenga e Arnaut Daniel.

Também particularmente significativa foi a convergência entre poesia e música que ocorreu no contexto do trovadorismo galego-português. Segundo C. Bowra:

Durante a idade média, em português foram escritas muitas canções desta qualidade pura. Muitas se perderam, mas o que delas resta mostra que, desde o rei D. Sancho I, no século XII, até Gil Vicente, no século XVI, as canções portuguesas, possuíam as qualidades essenciais da verdadeira canção. Portugal não tinha canções de gesta como 'La chanson de Roland' ou 'El poema del Cid'; porém o grande 'Cancioneiro da Vaticana', que encerra poesias de tantos autores, mostra como a arte da canção portuguesa era viva, natural e genuína. Pode dizer-se que em quase nenhum outro país a arte da canção foi a principal arte representativa duma grande época. (...). Mas em Portugal a canção, e só ela, foi a principal arte durante quatro séculos (Cantares gregos e portugueses. In: Aubrey F. G. Bell, C Bowra, William J. Entwistle. Da poesia medieval portuguesa. José Ribeiro, Lisboa, 1985, p. 48 e 49)

Lamentavelmente só são conhecidas seis cantigas d'amigo com notação musical, todas de um dos mais bem dotados poetas do século XIII, Martim Codax. No texto de uma delas, que segue abaixo, observa-se a estrutura regular de pares de dísticos seguidos de refrão, comum às obras do gênero, que, como analisa Leodegário A. de Azevedo Filho, constituíam uma "estética da repetição, pois os cantares de amigo eram ditos por dois coros paralelos, o primeiro entoando as estrofes ímpares e o segundo as estrofes pares. O refrão como se sabe, era cantado simultaneamente pelos dois coros, em seguida a cada copla ou cobra" (Literatura portuguesa: história e emergência do novo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987, p. 22).

Ondas do mar de Vigo	Ondas do mar levado,	Se vistes meu amigo,	Se vistes meu amado,
se vistes meu amigo ?	se vistes meu amado ?	o por que eu suspiro?	o por que ey gran coyado?
<i>E ay Deus, se verrá cedo !</i>	<i>E ay Deus, se verrá cedo !</i>	<i>E ay Deus, se verrá cedo !</i>	<i>E ay Deus, se verrá cedo !</i>

⁹ Um ano depois de ter saído sua primeira coletânea de *ayres*, em 1601, Thomas Campion publicou um livro de crítica *Observations in the art of english poesie* (Observations in the art of english poesie. In: Percival Vivian [org.] Campion's works. Oxford: Clarendon Press, 1909), onde deplora como vulgar e artificial o uso da rima, certamente embasado na sua experiência com a composição de canções, onde a métrica quantitativa, apregoada e cultivada pelos literatos classicistas, é, em geral, suplantada pela métrica acentual. Seja como for, as canções para alaúde de Campion, às vezes em colaboração com o músico Philip Rosseter, estão entre as mais perfeitas do gênero.

¹⁰ Lillian B. Lawler. *The Dance in ancient Greece*. Middletown: Wesleyan University Press, 1964. P. 127

¹¹ Mário de Andrade. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p. 28

¹² Paul Zumthor. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 249

¹³ *idem*. *ibidem*. p. 247 e 248

¹⁴ Durante a Idade Média, as danças eram uma forma privilegiada de recreação e os contextos sugeridos ou delimitados por elas, de certa forma, neutralizavam a austeridade preconizada pela igreja católica, constituindo espaços privilegiados para a liberdade de expressão física e verbal, aos quais certamente acorriam poetas e músicos. Como analisa Paul Zumthor:

Os jograis, e sobretudo as jogralesas, que por vezes, representavam quando das danças comuns, o papel de mestre do jogo, praticam uma dança profissional que, aos olhos do público, constituía o essencial de sua arte: as representações figuradas que dela nos restam valorizam o aspecto quase acrobático; as incessantes condenações eclesíásticas sugerem sua lascívia (...) O homem dança, mas ainda mais a mulher, exaltando em gesticulações sua feminilidade (...) do século IX ao XV, uma difusão contínua da das práticas coreográficas, sua diversificação, a invasão de toda existência pública e privada pela dança. Não há festa sem dança; e esta, em cada localidade, tem seu lugar próprio: a praça pública (A letra e a voz. São Paulo: Companhia das letras, 1993, p. 247).

O uso da dança para modelar e reforçar mensagens e eventos públicos, durante a idade média, era tão generalizado que penetrou a própria liturgia católica. As muitas festas litúrgicas e de lugares santos, estimulavam grandes procissões, que, freqüentemente descambavam em verdadeiras danças rituais. Segundo Roland de Candé, mesmo condenadas em concílios desde o século IV, "essas práticas coreográficas nas igrejas e arredores ainda são freqüentes no século XVI, a tal ponto que as autoridades eclesíásticas têm de proibir os padres, sob pena de excomunhão, de conduzir danças, fazer bacanaís e outras insolências em igrejas e cemitérios" (História universal da música São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 252).

¹⁵ Fabritio Caroso. *Il ballarino*. New York: Broude Brothers, 1967

Thoinot Arbeau. *Orchesographie*. New York: Dover publication, 1967

¹⁶ A *kathak* e a *kathakali*, são duas das seis escolas principais de dança clássica indiana (as outras são: a *bharata natyam*, mais antiga e provável antecessora de todas, a *manipuri*, a *kuchipudi* e a *odissi*). Os espetáculos de *kathakali* podem durar mais de oito horas, iniciado-se ao cair da noite e prolongando-se até o dia seguinte. Os seus movimentos, vestuário e maquilagem, são extremamente elaborados e nela tomam parte geralmente: 12 atores (apenas homens, mesmo em papéis femininos), dois cantores no estilo *sopanam* e quatro percussionistas, dois com os tambores *chenda* e *madallam*, outro com o *dakka*, um tambor menor, e outro com o *maniira (taalam)*, um tipo de címbalo. Já a *kathak*, é

mais jovial e alegre, fundindo elementos das culturas hindu, persa e muçulmana, podendo-se, inclusive, perceber a sua influência no flamenco espanhol. É apresentada em uma seqüência fixa: *amad*, a saudação, *torah*, uma série de passos complicados e *gatha*, interpretação de histórias mitológicas e tradicionais, podendo ser dançada por homens ou mulheres, sempre com fileiras de guizos presos nos tornozelos, os *ghungaru* ou *payal*, para realçar o canto e o acompanhamento musical, tradicionalmente a cargo da *tabla* (um par de tambores de pequeno porte), do *pakhawaj* (tambor solo um pouco maior), do *duffali* ou *khanjari* (um tipo de pandeiro), do *shennai* ou *nagaswaram* (semelhante a um oboé), do *sitar*, do *sarod* e do *sarangi* (todos três instrumentos de cordas, os dois primeiros, com braço e caixa de ressonância arredondada e o terceiro semelhante à cítara).

¹⁷ Peter Seng. *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare*. Ambridge: Harvard University Press. 1967, p. 248 e 249

Não faltavam à Shakespeare estímulos vindos do próprio gosto estético da época para realizar estas sínteses entre diferentes meios de expressão artísticos sobre a égide da poesia, já que os ingleses do seu tempo, deliciavam-se com inúmeras formas de espetáculos públicos que valiam-se de múltiplos recursos artísticos, como as *masks*, freqüentemente promovidas pela própria rainha Elizabeth I e sua corte. Muitos dos personagens criados por Shakespeare destinavam-se a trazer às vistas do público, aqueles tipos de dança, mimos e canções a que o gosto por celebrações pomposas e eventos alegóricos espetaculares lhes familiarizara.

Tanto que suas peças contaram, durante um bom tempo, com a atuação de comediantes como Will Kempe, que tornou-se bastante popular como cantor e dançarino de *jigg* (a jiga, depois integrada como parte da suíte barroca), canção burlesca então muito apreciada, que era geralmente utilizava para concluir suas apresentações, e de *morris*, uma dança agitada, com um ou vários integrantes, usando guizos nos tornozelos, quase uma pequena representação. Além disso, apesar da maior parte das canções utilizadas por Shakespeare em suas peças ser de sua própria autoria, as melodias, em geral, foram tomadas emprestado ou encomendadas a músicos que eram conhecidos e admirados na época, como Thomas Morley e Robert Johnson.

¹⁸ Marshall McLuhan. *A galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p. 269

¹⁹ Idem. *Ibidem.* p. 272 e 273

²⁰ Dentro do próprio contexto greco-latino, pode-se encontrar diversas obras relevantes cujas características básicas, afastam-se consideravelmente dos parâmetros de qualquer destas categorias, caso das fábulas do grego Esopo (620-560 a.C.) e do romano Fedro (séc I d.C.); ou então de outros tipos de obra que misturam elementos tidos como distintivos de cada uma das três categorias genéricas consideradas básicas, e cuja antigüidade e influência as coloca ombro a ombro com a épica de Homero e Virgílio, ou a lírica de Safo e Catulo.

Basta lembrar um dos textos fundadores da literatura grega, *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo (séc. VII a.C.), e a imprecisão já se estabelece, pois este é tradicionalmente classificada como poema didático, na falta de maneira melhor de enquadrá-lo, já que não é épico, por tratar de assuntos cotidianos, como o trabalho agrícola, e muito menos versa sobre temas amorosos ou sentimentais, como seria próprio da lírica. Mais difícil ainda é classificar a *Bátracomiaquia* (*Batalha dos ratos e das rãs*, anterior ao séc IV a.C.), um longo poema que relata uma peleja entre os ratos e os batráquios, em um arremedo da guerra de Tróia, e cuja linguagem permite descrevê-lo como uma epopéia cômica e satírica.

Na poesia latina, onde a influência grega foi bastante significativa, a situação não é muito diferente, mesmo os líricos canônicos Virgílio (70-19 a. C.) e Ovídio (43-18 d. C), publicaram, respectivamente, *Geórgicas*, definida como poesia didática, e *Arte de amar*, um manual de estratégias amorosas e sexuais. O último chegou até mesmo a escrever, *De medicamine faciei* (Cosméticos para o rosto) e *Halieutica*, um poema sobre peixes, com a mesma versificação rigorosa que o tornou célebre.

Também em outros contextos culturais distanciados da tradição européia, percebe-se a mesma maleabilidade e pluralismo na expressão poética. No caso da literatura árabe, a poesia propriamente dita manifesta-se em gêneros como: a *qacida*, que corresponde a elegia e ao panegírico, o *zuhdiyyat*, que inclui os poemas filosóficos e ascéticos e a *muaxaha* ou *mashaha*, mais próxima do canção ou da balada, todos já bem delineados, em suas características básicas, desde o séc. XIII, mas as modalidades literárias em prosa eram submetidas a minuciosas regras de expressão e de uso do ritmo e de figuras retóricas muito semelhantes aos das modalidades de poesia.

Além disto, muito cedo, a combinação entre expressão poética e a prosa narrativa, gerou um gênero híbrido a *maqama* (em árabe quer dizer sarau ou reunião), cuja linguagem alternava prosa rimada e poemas metrificados, em uma seqüência de episódios que narravam uma aventura ou discussão completa, interligados pelo mesmo narrador e protagonista; como se dá no seu modelo clássico, as 50 *maqamas* de Al-Hariri (1054-1122), relatando as aventuras do espertalhão Abu-Zaid. Assim, apesar de existirem diversas coletâneas importantes de contos já no século XII, como a célebre *As mil e uma noites* e longas narrativas como *O louco de Layla* de Qais Ibn Mulawwah (séc. XI), verdadeiros romances em prosa não eram previstos pela estética literária árabe clássica e só irão aparecer no final do século XIX, já por influência ocidental

No caso da China, o *Shijing* (O cânone da poesia), a mais antiga antologia de poesia, tradicionalmente atribuída a Confúcio (551-479 a. C), contém 305 poemas definidos como *shi* que vão da canção popular ao hino ritual, sendo a maior parte para ser cantada com acompanhamento musical. Outra coletânea posterior, *Chuci* (As canções de Chu) de Qu Yuan (340? - 278 a. C), já contém a forma denominada *sao*, como o célebre *Li sao*, o mais notável poema longo da literatura chinesa, onde o autor tece uma narração autobiográfica e fantástica.

A estes gêneros poéticos juntaram-se outros, como o *fu* (prosa rimada), longos poemas de linguagem muito elaborada que apareceram na dinastia Han (204 a.C a 220 d. C), o *ci* (palavras) composições para melodias já existentes,

predominantes desde o ano 1000 e a *qu*, que proliferou desde o período mongol (1271-1368), seguindo dois modelos básicos, *xiqu*, árias cantadas, e *sanq*, canções não dramáticas. Só mais tarde, durante a dinastia Ming (1368-1644), é que Sá reconhecido o valor literário do teatro e do conto, mesmo tendo existido, anteriormente, notáveis contistas, como Kan Pao (séc. III e IV), Wang-tu (585-625) e Chen Ki-Tsi (750-800). É também nesta época que surgem as primeiras narrativas similares ao romance, como *San-kuo-tchi ien-i* (Romance dos três reinos) atribuído Luo Guanzhong (c.1330-1400).

Outro caso sintomático é o da literatura japonesa, onde a indefinição dos limites da poesia é ainda mais gritante. Apesar do seu gosto pela concisão e pela síntese, expressos de maneira exemplar no *hai kai*, um dos seus cânones literários mais importantes, o *Guenji Monogatari* (“História de Guenji”), escrito no início do século XI por uma dama da corte, Murasaki Shikibu, é uma longa narrativa onde convivem: o diário feminino, gênero então já bastante solidificado na literatura japonesa, digressões meditativas de influência budista e numerosos poemas na forma *tanka*. Além disto, o teatro clássico japonês, o *nô*, combina passagens em verso, em forma de canto ou recitativo acompanhados de música, e outras passagens em prosa *sorobun*, um tipo de linguagem bastante formal que era usada sobretudo em cartas e documentos.

²¹ Friederich Schlegel. Fragmentos do *Athenaeum* (excertos). In: Luíza Lobo (org) Teorias poéticas do romantismo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 55

²² William Wordsworth. Prefácio às *Baladas líricas*. In: Luíza Lobo (org.) Teorias poéticas do romantismo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 175 e 176

²³ Friederich Schlegel. Fragmentos do *Athenaeum* (excertos). In: Luíza Lobo (org.) Teorias poéticas do romantismo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 56

²⁴ Otavio Paz e Haroldo de Campos. *Transblanco* (em torno a blanco de Otavio Paz). Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 99

²⁵ Bóris Eikhembaum. A teoria do “Método Formal”. in: Bóris Eikhembaum e outros. *Teoria a literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo. 1978.

William Empson. *Seven Types of ambiguity*. New York: New Directions, 1990.

²⁶ Augusto de Campos. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 52

Pode-se apreciar nos trechos que aparecem a seguir de “Conversa com o fiscal de rendas” de Maiakóvski (em tradução de Augusto de Campos) e da secção VI de “Psicologia da composição” de João Cabral de Melo Neto, respectivamente á esquerda e á direita, o tipo de linguagem poética a que se refere o autor:

²⁷ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp. 1993, p. 281

²⁸ Na verdade o próprio Wittgenstein, após um considerável tempo afastado de suas funções convencionais de professor de filosofia em Cambridge, reconsiderou no final de sua vida, estas suas primeiras assertivas sobre as possibilidades de purificar a linguagem de imprecisões e confusões que, ao seu ver estavam na raiz das principais dificuldades da reflexão filosófica. Em *Investigações; filosóficas*, publicado postumamente em 1953, ele apresenta um modelo diferente, mais maleável, para o funcionamento da linguagem que apoiado no seu uso concreto e cotidiano em diferentes “jogos de linguagem”, que muitas vezes se assemelham mais não se equivalem ou podem ser reduzidos ao mesmo princípios (São Paulo: Abril Cultural, 19).

²⁹ Mikhail Bakhtin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Hucitec, São Paulo, 1986, p.123