

## ENTRE A CANÇÃO POPULAR E A LITERÁRIA: *EU CANTO E MOTIVO*<sup>1</sup>

## ENTRE LA CANCIÓN POPULAR Y LA LITERARIA: *YO CANTO Y MOTIVO*

<https://doi.org/10.20873/uft2179-3948.2020v11n3p399-410>

Carolina Camargo Soares Figueiredo<sup>2</sup>  
Pedro Marques Neto<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo pretende observar algumas confluências entre a canção popular e a canção literária, mediante a análise e comparação do poema “Motivo” (1939), de Cecília Meireles, e sua adaptação para a canção “Eu Canto” (1978), por Raimundo Fagner. A proposta é refletir sobre os elementos necessários para que um poema, originalmente literário, seja musicado e soe como canção popular. Além disso, também será abordado o tema da metapoesia, seus impactos na leitura do poema e na audição da canção.

**Palavras-chave:** canção literária; canção popular; Cecília Meireles; Raimundo Fagner.

**Resumen:** Este artículo intenta observar algunas convergencias entre la canción popular y la canción literaria, mediante el análisis y comparación del poema “Motivo” (1939), de Cecília Meireles, y su adaptación para la canción “Eu Canto” (1978), por Raimundo Fagner. La propuesta es reflexionar a respecto de los elementos necesarios para que un poema, originalmente literario, sea musicado y parezca a los oídos una canción popular. Además, también será abordado el tema de la metapoesía, sus impactos en la lectura del poema y en la audición de la canción.

**Palabras clave:** canción literaria; canción popular; Cecília Meireles; Raimundo Fagner.

### Introdução

Palavra é som e escrita, podendo, assim, também ser tomada como canção e poesia. No fundo, essa constatação aparece em diversos autores que debateram as complexas correlações entre as artes, apontando para a tradição oral da Grécia Antiga e da Idade Média, numa poesia cantada com acompanhamento instrumental. Por sua vez, a noção de duas artes de natureza “autônoma” – a canção sonora de um lado, e a poesia verbal de outro – está ancorada no advento da imprensa (MENDONÇA, 1998, n.p.), que abriu espaço para o livro enquanto suporte de

<sup>1</sup>Artigo desenvolvido a partir da pesquisa de Mestrado em andamento “Metapoesia em Cecília Meireles: a encenação do processo inventivo”, pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

<sup>2</sup>Mestra em Letras pela Universidade Federal de São Paulo - camargo.figueiredo@unifesp.br

<sup>3</sup>Professor Doutor de Literatura Brasileira da EFLCH-Universidade Federal de São Paulo - pedro.marques@unifesp.br

gêneros escritos, como o romance e o conto, permitindo a organização de coletâneas, tais como as antologias poéticas.

No entanto, isolar, ou até mesmo fragmentar, o que seja linguagem verbal da linguagem musical, parece, em alguns casos, pouco produtivo, dada a interdependência entre o texto escrito e a linha melódica, por exemplo, da canção. Isso porque a poesia está longe de se resolver apenas como texto e sentido escritos, ainda mais na cultura brasileira, em que bases rítmicas se entrecruzam, em outras palavras, podem se alicerçar, dentre outras possibilidades, nos batuques africanos e cantares indígenas, além da própria oralidade europeia.

Importante, neste texto, trazer à memória o canto brasileiro, que permeia nossa vida cotidiana da infância à velhice: canção de ninar, cantiga de roda, canções de protesto de rua, canções religiosas, canções para festejos populares, canção de trabalho e canto fúnebre. Cantar, de fato, faz parte de nossa história.

Nesse sentido, vislumbra-se uma possível saída metodológica. É coerente considerar, em um poema, a contiguidade intrínseca entre palavra e som, sem omitir as especificidades de cada um. No texto ora analisado, os versos são lidos como metrificados, sendo uma poesia ordenada e sob controle visível da escrita, estando na página de um livro. Já no disco, o mesmo texto, com adaptações e alterações comentadas a seguir, soam como versos ritmados dentro de uma fala cantada. Posto isso, esse artigo se propõe a analisar comparativamente o poema “Motivo”, do livro *Viagem* (1939), composto, a princípio, para leitura, da poeta carioca Cecília Meireles (1901-1964), e a canção “Eu Canto” (1978), do disco *Eu Canto (Quem viver chorará)*, cuja adaptação para canção popular, numa mídia sonora, foi realizada pelo compositor cearense Raimundo Fagner (1949-).

Muitas indagações surgem: de que modo um poema produzido para a experiência da leitura, do livro impresso, pode migrar para a experiência da escuta, no caso, do áudio-disco, enquanto composição musical? A mudança de suporte, necessariamente, gera alterações no texto poético para a música? Há alguma convergência e, em caso afirmativo, de que natureza, entre poema e canção popular? O intento não é obter respostas conclusivas, mas criar caminhos de interpretação, pelo menos para o texto poético escolhido para análise. Tais produções artísticas, tendo em vista suas diferenças e similaridades, serão confrontadas a partir de um breve exame formal, considerando os respectivos gêneros. Além disso, será preciso elencar quais “adaptações”, por assim dizer, foram realizadas para que o poema soasse, primeiro, como letra de canção e, depois, como canção que, propriamente, não se funda na leitura silenciosa.

## 1. *Eu Canto e Motivo*

Esteticamente, a canção literária, também conhecida como *a música dos versos*, não é um fato exclusivo do Brasil do século XX, embora seja bastante perceptível nesse entretempo. Muitos poetas, desde o período colonial, aventuram-se no gênero, cujo efeito de espontaneidade esconde, no fundo, um exaustivo trabalho composicional. De Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), passando por Álvares de Azevedo (1831-1852), até chegar em Cecília Meireles, os livros de poesia lírica produzidos no país estão repletos de canções. Esta característica, união entre a percepção semântica e sonora de um texto ritmado, representa, com efeito, uma produção poética que, de modo geral, se reveste do popular e, ao mesmo tempo, imprime técnicas ou elementos formais específicos (DAFLON, 2013).

No que diz respeito à canção literária de Cecília Meireles, o gênero pode ser usado para definir seus versos de língua notadamente sonora. A escritora não é uma leiga, tampouco inexperiente nessa seara composicional; ao contrário, trata-se de uma de suas marcas distintivas, o domínio da canção, repertório estabelecido, em parte, no estudo musical de canto e violino no *Conservatório Nacional de Música* (MEIRELES, 2001). De outra parte, também advém do diálogo profundo com a tradição lírica portuguesa, como ilustra seu livro de poema *Romanceiro da Inconfidência* (1953). Isso quer dizer que a poeta teceu seu instrumental técnico na disciplina culta, seja no âmbito musical, seja no poético e mesmo da língua erudita. A norma culta se coloca, e isso é fato, contudo Cecília ajusta a cultura letrada ao canto popular, ou melhor, quem encabeça as regras é menos a eloquência camoniana e mais a prosódia metrificada, visando, justamente, a projeção para a voz.

Isso explicaria o fato de uma parcela de seus poemas terem sido musicados, resultando em canção popular, como atestam as escolhas dos nomes de seus livros de poemas que surgem como verdadeiros convites aos músicos, tais como: *Baladas para El-Rei* (1925), *Cânticos* (1927), *Vaga Música* (1942), *Canções* (1956) e *Crônica Trovada da cidade de Sam Sebastiam* (1965). A escolha de Fagner, nesse sentido, opera também como um gesto crítico, como outros artistas, sinalizando que uma porção de nossa poesia modernista pode ser útil à *MPB* - Música Popular Brasileira. Ouça-se, de uma grandiosa lista, alguns poemas: “Canção Amiga”, de Carlos Drummond de Andrade, musicado por Milton Nascimento; “Retrato”, de Cecília Meireles, por Sueli Costa; “Morte e Vida Severina”, de João Cabral, por Chico Buarque; “O Bicho Homem”, de Francisco Carvalho, por Raimundo Fagner; “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, por Gilberto Gil; “Anímico”, de Adélia Prado, por Madan; “Canção II”, de Hilda Hilst, por Zeca Baleiro; “Escapulário”, de Oswald de Andrade, por

Caetano Veloso; “Alegre menina”, de Jorge Amado, por Djavan. Esses exemplos parecem ilustrar o vínculo entre poema e canção, questionando, assim, os limites entre as duas artes, conforme propõe Luciana Mendonça:

Hoje, a tradição trovadoresca se consubstancia na voz do compositor popular na medida em que poetas/compositores colocam em questão os limites entre as duas artes (serão duas?). Inúmeros são os exemplos de canção popular-poética e de poema que se torna canção. Refaz-se, através de um caminho que leva da voz ao livro e, de volta, do livro à voz, os antigos vínculos entre poema e canção. (1998, n.p.).

No caso específico de “Motivo”, o que faz desse poema uma canção literária? No que tange à composição da métrica, o texto estrutura-se em quadras, forma muito cara tanto à canção popular quanto à poesia. Quanto à versificação, que dita um padrão ritmado, se estabelece em redondilhas maiores - sete sílabas, com exceção do último verso de cada estrofe, formados por duas sílabas poéticas. Assim, tanto a métrica quanto a versificação, além de seu valor musical em si, estão solícitos ao diálogo com a canção popular. Logo, o poema de Cecília Meireles, tal como aparece no livro, não se apresenta como um corpo todo estranho ao baile da performance musical.

#### **Motivo**

EU CANTO porque o instante existe  
e a minha vida está completa.  
Não sou alegre nem sou triste:  
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,  
não sinto gôzo nem tormento.  
Atravesso noites e dias  
no vento.

Se desmorono ou se edifico,  
se permaneço ou me desfaço,  
– não sei, não sei. Não sei se fico  
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.  
Tem sangue eterno a asa ritmada.  
E um dia sei que estarei mudo:  
– mais nada.

(MEIRELES, 1967, p. 103)

Cabe destacar que as expressões acompanhadas do travessão simples, assim como dos dois pontos, funcionam como termos-chave e são, justamente, o último verso de cada estrofe: “sou poeta” (1ª estrofe) e “–mais nada” (4ª estrofe). As expressões “no vento” (2ª estrofe) e “ou passo” (3ª estrofe), também se enquadram em tal descrição, apesar de não estarem unidas aos dois pontos nem ao travessão. As marcas gráficas de um poema escrito nem sempre, ou quase nunca, recobrem toda a sua capacidade entoacional, assim como a partitura musical ainda não

constitui música. A escrita, dessa forma, pode ser considerada, também, e principalmente na poesia, como uma promessa de entoação.

De modo equivalente à versificação, as rimas alternadas são um recurso para badalar a sonoridade e marcar o ritmo, este último entendido como a batuta que rege a música, a canção e a poesia: “Essência da poesia em que se agrupam os valores de tempo combinados por meio de acentos; volta periódica de tempos fortes e tempos fracos, num verso ou numa frase musical; movimento com sucessão regular de elementos fortes e elementos fracos; [...] cadência.” (BUENO, 2009, p. 815). O aspecto da sonoridade também é mostrado na análise de Leodegário A. de Azevedo Filho (1970) a respeito desse poema meireliano:

As aliterações do fonema /s/ sugerem a fugacidade do tempo, num jogo de motivação sonora altamente expressivo. E a essência profunda que sempre atinge em seus poemas, afinal, transparece na última estrofe, quando afirma que a canção é tudo, e que “tem sangue eterno a asa ritmada”. O substantivo *asa* exprime, claramente, que o poema também é transitório, em seu vôo para a espiritualidade. Mas é eterna a substância que o anima, embora tenha consciência de que um dia emudecerá, e mais nada. (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 34-35, grifo do autor).

Cecília Meireles produz uma poesia cantada, por mais que o texto poético esteja escrito, como que querendo se realizar plenamente no canto. Assim, o significado do título expressa, e reforça, tal fato, posto que o termo *motivo* pode ser entendido, dentre outras significações, como: “Fragmento melódico, harmônico ou rítmico (ou uma combinação entre dois ou todos eles) que representa o princípio da unidade de uma composição, cuja ideia predomina em uma manifestação musical entre os mais diversos gêneros.” (DOURADO, 2008, p. 212). Uma outra leitura, de inclinação filosófica, relaciona-se, de um lado, ao canto como sendo fugidio ou levado no vento e, de outro lado, ao poeta e seu ofício. *Motivo*, surge, então, como sendo o propósito da existência do poeta, ou seja, “Causa; razão; fim; intuito; escopo [...]” (BUENO, 2009, p. 617). Dessa maneira, criar poemas se torna mais que um trabalho, passa a ser o fim principal da própria existência.

O eu lírico se traduz por antíteses que migram de sentimentos para o tempo, e se expande para a criação poética: “Não sou alegre nem sou triste”, “não sinto gozo nem tormento./ Atravesso noites e dias”. Sendo bastante representativa a terceira estrofe, contando com a potência da condicional “se”:

Se desmorono ou se edifico,  
se permaneço ou me desfaço,  
– não sei, não sei. Não sei se fico  
ou passo.

Esses contrastes intensificam-se ao longo das estrofes, culminando numa canção que opera como a totalização de todas as imagens anteriores. São evidências de uma espécie de

renúncia de tudo, o que inclui a própria vida pessoal, para que o canto ocorra. A tentativa de definir o trabalho do poeta, no fundo, pode ser considerada como uma constante na lírica de Cecília.

## 2. Poesia e melodia

Convém frisar que o poema motivo tem como traço intrínseco a entoação e, por isso, a leitura em silêncio apaga ou não manifesta sua natureza musical, sua parcela vocal, conforme já evidenciado. Entende-se, dessa maneira, que a voz materializa a música do poema e, para que isso aconteça, na poética meireliana, os versos devem ser recitados, ou, pelo menos, pronunciados em voz alta. Para fins de comparação, pode-se dizer que essa lírica se lança da letra do livro para o ouvido, como uma flecha nas mãos do arqueiro, assim é a canção-literária na pena de Cecília. Como se pode ver, cabe ao leitor-ouvinte refinar sua própria escuta para perceber a combinação de sons das palavras, unindo a duração da declamação ao ritmo das sílabas poéticas, das curvas entoativas da fala. Nota-se, ainda, que essa participação do leitor não é aleatória ou forçada, posto que o texto se oferece como partitura a ser decifrada, a ser executada por cada um que possa colocá-lo em funcionamento enquanto a voz humana.

Importante sublinhar que nossa proposta de leitura se concentra na conexão da letra com a melodia, esta entendida como uma “Sucessão rítmica de sons musicais simples [...]” (BUENO, 2009, p. 587). Nesse sentido, trazemos a consideração de Luiz Tatit (1999), no capítulo “Composição”, de seu livro *Semiótica da canção*, quando discute, dentre outras coisas, a relação entre som e ruído forjada por José Miguel Wisnik<sup>4</sup> (1989), em *O som e o sentido*:

Em se tratando de canção, contudo, o plano da expressão não se caracteriza apenas pela ordenação fonêmica e prosódica, que geralmente é pouco elaborada, mas, sobretudo, pela estabilização e conservação do elemento melódico. A letra de canção, como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação à luz de critérios unicamente poéticos redundaria, quase sempre, em julgamento desastroso. A fixação da sonoridade na canção é basicamente um problema musical. A desestabilização da sonoridade [...] já se configura como questão entoativa. (TATIT, 1999, p. 237).

Trazendo essa discussão à canção em análise, cabe ressaltar que a melodia de Raimundo Fagner foi aplicada na letra, e não o contrário; aliás, a canção “Eu Canto”<sup>5</sup> foi gravada onze

<sup>4</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>5</sup> “Em 1980 a música ‘Motivo’ foi proibida pela justiça em processo movido pela família de Cecília Meirelles. Quando reeditado, com o mesmo número de catálogo, trouxe em seu lugar a música ‘Quem Me Levará Sou Eu’, de Manduca e Dominginhos” (*Instituto Memória Musical Brasileira*, 2017, n.p.).

anos depois da publicação do poema “Motivo” que, como já enfatizado, é, já, poroso à música de fato. A expressão dessa canção popular será efetiva se executada por instrumentos musicais e pela voz, em conjunto com a poeticidade, e não apenas enquanto letra, dado que:

[...] o canto é o palco em que a voz exerce plenamente sua condição de instrumento musical natural e originário. E a canção, por desenvolver o canto numa forma narrativa, em que projeção e retrospectiva se complementam e se correspondem, traduz, de maneira exemplar, a estrutura hermenêutica da experiência (o círculo entre a compreensão e a pré-compreensão), potencializando o canto e a própria voz, como vias de abertura existencial. (VALVERDE, 2008, p. 276).

Atendo-se agora à melodia de “Eu Canto”, à luz da canção como gênero discursivo, examinada por Álvaro Caretta, em seu *Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira*, pode-se afirmar que entre a canção e o poema em análise há uma relação dialógica constitutiva. Nas palavras do autor:

A letra de canção mantém uma relação dialógica constitutiva com a poesia. A competência poética é um pré-requisito para um bom letrista, no entanto não é tudo, pois saber dar forma poética às palavras, frases, expressões, entonações e falares do cotidiano não basta, ele precisa adequar esse material à melodia, já que a fala poética da letra precisa ser cantada para tornar-se canção. (CARETTA, 2013, p. 121).

Os recursos mobilizados por Raimundo Fagner, portanto, dizem respeito à composição de um sistema melódico capaz de se ajustar ao ritmo, à métrica e à sonoridade imanentes ao poema “Motivo”. Existe uma solução gráfica para o aspecto da oralidade, mas há também uma tensão entre a fala, o que é cantado, e a escrita, pois a letra da canção pode ser lida de modo independente no encarte do disco. Não se trata, assim, da pura imposição de uma sequência de notas, com dada pulsação<sup>6</sup>, mas sim de uma tentativa de potencializar, e até amplificar, os traços de canção que ali se encontram. Por isso, o compositor operou algumas mudanças no poema “Motivo” ao transformá-lo em letra de canção, tais como: junção ou repetição de versos, que pode ser entendida como um recurso da escrita para representar a oralidade, já que o ato de reafirmar é característico da fala, além do acréscimo de palavras, da eliminação do travessão e da modificação no esquema das rimas, o que se justifica pelas especificidades do gênero canção, segundo Caretta (2013) no trecho que segue:

Como o conteúdo temático da canção é musical, as palavras que compõe a letra estão a serviço da música. A canção não é composta para ser lida, mas para ser cantada em apresentações, tocada nas rádios e vendida em discos e partituras. O estilo do gênero canção é determinado pelo conjunto de regras estilísticas do gênero e pelas possibilidades artísticas oferecidas pela relação entre a letra e melodia, fundamentalmente. (CARETTA, 2013, p. 122).

---

<sup>6</sup> “Unidade fundamental de medida, regular ou irregular, perceptível ou não, da velocidade do decurso musical (andamento). Serve como referencial para a organização das relações temporais da partitura” (KOELLREUTTER, 1990, p. 107).

Compreende-se, dessa forma, que se trata de uma tradução intersemiótica, de acordo com Robson Tinoco e Marília de Alexandria:

Na música, enquanto produto normalmente criado sem pré-determinação de limites definidos [...] cada uma de suas partes se constituem em elementos inseparáveis de apreensão rítmico-harmônico integrado a uma dada sensação estética. Também na literatura, arte gráfica de ritmo-musicalidade subjetivamente implícita, repete-se essa integração inscrita na relação todo-partes constitutivas como elemento próprio de compreensão da mensagem veiculada [...] (2010, p. 209).

Assim, que elementos do arranjo dessa canção reforçam a poética de Cecília Meireles? Convém perceber o modo como alguns aspectos de “Eu Canto” iluminam a leitura de “Motivo”, sem que isso, necessariamente, venha a se configurar numa análise técnica da música. Antes de explorar a estrutura de “Eu Canto”, registramos os músicos que participam dessa canção, segundo a ficha técnica do próprio álbum: Dino 7 Cordas (Horondino José da Silva), no violão de sete cordas; Raimundo Fagner, no violão ovation; e Manassés, no cavaquinho. Ademais, o arranjador é o próprio Fagner, e há a participação especial de Amelinha.

Fixando a atenção na canção, nota-se que a melodia de “Eu Canto” parece ser formada pelo ritmo do choro<sup>7</sup> com a dolência do fado<sup>8</sup>. Ouve-se o tanger do violão de sete cordas, do violão e do cavaquinho, cujo acompanhamento entre dedilhados e palhetas, de modo nunca agressivo, reverbera aos ouvidos, inclusive, toda uma tradição da modinha brasileira. Nesse sentido, se a instrumentação da introdução frisa o casamento de influxos ibéricos e brasileiros na canção, a voz articula o canto que identificamos como entoação intimamente brasileira. Acompanha o canto a repetição de algumas vogais na forma de contracanto em *vocalize*, movimento que, depois, vai-se desdobrando em duas vozes, parecendo um dueto. Então, a voz de Raimundo Fagner inicia o canto em si, com a letra. Realiza-se uma ênfase expressiva em “sou poeta”, com auxílio de um contracanto agudo, na segunda estrofe, como se houvesse uma voz racional, que se verbaliza, e uma que a tenciona num ponto em que a emoção, tão em estado bruto, se recusa a se traduzir em palavras. Ora, o que é isso senão o impasse da própria poesia lírica, esforçando-se em traduzir para a escrita aquilo que, tradicionalmente, chamamos de sentimento do indivíduo?

Na terceira estrofe, ouve-se a sobreposição de mais de três vozes, coro que tanto espelha as raízes portuguesas e brasílicas da canção, quanto aponta para o poeta, este como entidade

---

<sup>7</sup> Choro é uma música popular brasileira de caráter melancólico, e natureza improvisada, tendo como instrumentos: a flauta transversal, o violão de sete cordas, o saxofone, o cavaquinho, a clarineta, o bandolim, o trombone, entre outros (DOURADO, 2008, p. 79).

<sup>8</sup> Fado: canção portuguesa, formada a partir do lundu brasileiro, acompanhada por violão e guitarra portuguesa (DOURADO, 2008, p. 126).

capaz de irradiar a voz da coletividade e da tradição, como um arauto, ao captar as vozes que pairam ao seu redor, nesse caso, em uma curva melódica próxima da fala, semelhante a um lamento ao pé do ouvido, da confissão que deseja se comunicar com a intimidade do leitor-ouvinte.

Quanto à estrutura, “Eu Canto” apresenta um pequeno refrão, da seguinte forma: no final da primeira estrofe, com a repetição do verso “Não sou alegre nem sou triste, sou poeta”; e nos últimos versos da terceira estrofe, com dois acréscimos em relação ao poema, o pronome “eu” e o advérbio “amanhã”. Tal recurso facilita o canto e, por consequência, a memorização, traços recorrentes e (quase) inerentes à canção. Com esse mesmo intuito, as rimas também são utilizadas, no esquema ABBB; CDDEFF.

#### **Eu Canto<sup>9</sup>**

Eu canto, porque o instante existe  
E a minha vida está completa  
Não sou alegre nem sou triste, sou poeta  
Não sou alegre nem sou triste, sou poeta

Irmão das coisas fugidias  
Não sinto gozo nem tormento  
Atravesso noites e dias no vento  
Se desmorono ou se edifico  
Se permaneço ou me desfaço  
Não sei se fico ou passo

Eu sei que eu canto e a canção é tudo  
Tem sangue eterno a asa ritmada  
E um dia eu sei que estarei mudo, mais nada  
Amanhã estarei mudo, mais nada

(FAGNER, 1978)

Outro aspecto relevante a ser observado é o título. Primeiro, esta canção dá nome ao disco, *Eu Canto (Quem viver chorará)*. Segundo, “Eu Canto”, em certa medida, oculta o traço musical do termo *motivo*, como já comentado. Por outro lado, o título da canção traz a figura do poeta para a superfície, reforçando a ideia de que cantar está no *DNA* do artista. Em outros termos, o poeta carrega uma herança entoativa em sua composição, o canto o acompanhará no decorrer de sua trajetória, ainda que tenha ciência de seu fim: “E um dia eu sei que estarei mudo, mais nada” (3º verso da 3ª estrofe).

Um registro se faz necessário. Fagner musicou outros dois poemas de Cecília Meireles, também do livro *Viagem* (1939), o que confirma nossa hipótese inicial quanto à vocação

---

<sup>9</sup> Para ouvir essa canção acesse o catálogo do *Instituto Memória Musical Brasileira*, LP /CD “Eu Canto – Quem viver chorará”. Gravadora: CBS. Catálogo: 230020. Ano: 1978. Artista: Fagner. Faixa 6: *Motivo*.

musical da poesia meireliana. A canção “Epigrama nº 9”, do disco *Orós* (1977), foi musicada a partir do poema “Epigrama nº 9 (BITTENCOURT, 2011). A canção “Canteiros”, do disco *Manera Frufru Manera* (1973), foi composta mediante o poema “Marcha”, unindo trechos de “Na hora do almoço” (Belchior) e “Águas de março” (Antônio Carlos Jobim). Adiante, destacamos uma estrofe de “Canteiros” por permitir uma correspondência com “Eu Canto”:

Correm os meus dedos longos  
Em versos tristes que invento  
Nem aquilo a que me entrego  
Já me dá contentamento

(FAGNER, 1973)

### 3. Poema e canção

No caso em análise, tanto a canção quanto o poema estão para o canto, ainda que reservem tanto um quanto o outro, características específicas, uma vez que Cecília Meireles parte da escrita para a voz, e Raimundo Fagner parte da letra para a melodia, posto que são gêneros adjacentes, todavia diferentes. Também compartilham semelhanças, uma vez que ambos entoam e ressoam aos ouvidos, seja na sonorização dos versos, seja na poética da música. Um resumo conciso sobre esses dois gêneros foi realizado por Luís Camargo, na “Apresentação” de *Literatura e música*, o que vai ao encontro de nosso estudo:

A poesia lírica, como o nome sugere, era acompanhada pela lira. Na Grécia havia outras formas de acompanhamento da poesia, como a flauta, além de poemas feitos para serem apresentados com música e dança, o hiporquema. Por outro lado, a música também nasce associada à poesia. A música instrumental desenvolveu-se posteriormente. Essa hibridação de linguagem não é difícil de entender se pensarmos na canção popular contemporânea, cujos *shows* associam poesia, canto, música e dança. (CAMARGO, 2003, p. 10, grifo do autor).

Retomando as considerações do início deste texto, saímos do plano da produção e da técnica, e fomos levados ao campo da prática musical, sonora e rítmica, considerando que em “Eu Canto” e “Motivo” a ligação é tão forte que parece ser insustentável dissociar o canto da poesia, a fim de enquadrá-los isoladamente, ainda que sejam obras distintas. Nesse sentido, são pertinentes os apontamentos de Monclar Valverde (2008), no ensaio “Mistérios e encantos da canção”, quando discute as conexões entre fala e canto, ao mostrar como as canções são ambivalentes, porque pertencem a dado contexto cultural e, ao mesmo tempo, são capazes de representar situações universais:

Mas, enquanto forma musical e formato midiático, a canção não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: a *voz*, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo e o desempenho de alguém real; a *melodia*, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o *arranjo* e a *instrumentação* datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo

concretude e familiaridade à ficção; as *palavras*, enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos e se desconhecem, mas se reconhecem, enquanto falantes. [...] mas o encantamento das canções resulta da simbiose entre a voz, o gesto, a melodia, o acompanhamento e as palavras, que é viabilizada pela estrutura tonal de uma narrativa musical compacta. (VALVERDE, 2008, p. 272-273, grifo do autor).

## Conclusão

A canção literária e a canção popular investigadas podem ser entendidas por, pelo menos, dois sentidos. Um deles, é a razão de cantar a poesia e, como foi demonstrado nesta análise, o eu lírico canta ao compor seus versos, como anunciado pelo título do poema e da canção, que, por sua vez, refere-se a um tema recorrente tanto nas canções brasileiras como também na poética de muitos escritores e, em Cecília Meireles, em sua metapoesia, são abundantes os poemas que tematizam a própria criação artística (Ver FIGUEIREDO; MARQUES, 2018). O outro sentido, constrói-se na aproximação entre poesia e canção, já que, de forma predominante, a poeticidade está em “Motivo” e a musicalidade em “Eu Canto”.

Fica claro, portanto, qual a finalidade do uso da métrica em quadrinhas de sete sílabas, que se dá em virtude de se tecer versos para declamar, em um primeiro momento e, em um segundo, para cantar com acompanhamento instrumental. Evidentemente, nesse processo o compositor Raimundo Fagner se vale da lírica da poeta, tendo que “adequar” o esquema de rimas e a disposição dos versos tendo em vista a transição do papel para o canto, a fim de haver ordenação da melodia à letra, o que requer a mudança do gênero canção literária para a canção popular.

## Referências

- AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. Viagem no tempo fugaz. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 33-48.
- BITTENCOURT, Vilmar. Orós, um disco do Nordeste para o mundo. *Rádio Cultura Brasil*. Fundação Padre Anchieta. 2011. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/colunas/coluna-do-vilmar/oros-um-disco-do-nordeste-para-o-mundo>. Acesso em: 18 mai. 2020.
- BUENO, Silveira. *Dicionário Silveira Bueno: com a nova reforma ortográfica da língua portuguesa*. São Paulo: Didática Paulista, 2009.
- CAMARGO, Luís. Apresentação. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; RENNÓ, Carlos; FREIRE, Paulo; AMORIM, Maria Alice; ROCHA, Janaina. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 9-16.

- CARETTA, Álvaro Antônio. Letra e melodia na amplificação da canção popular brasileira. In: CARETTA, Álvaro Antônio. *Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013, p. 99-154.
- DAFLON, Claudete. *Poetas travessos: as muitas vias entre poesia e música*. Rio de Janeiro: Revista Soletras. n.25. Janeiro-Junho de 2013, p. 92-107.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- FAGNER, Raimundo. *Manera Frufru Manera*. Polygram. LP/1973. Disponível em: <http://www.fagner.com.br>. Acesso em: 26 mai. 2020.
- FAGNER, Raimundo. *Orós*. CBS: Rio de Janeiro. LP/1977. Disponível em: <http://www.fagner.com.br>. Acesso em: 26 mai. 2020.
- FAGNER, Raimundo. *Eu Canto (Quem viver chorará)*. CBS: Rio de Janeiro, LP/1978. Disponível em: [http://www.fagner.com.br/Letras/L\\_motivo.html](http://www.fagner.com.br/Letras/L_motivo.html). Acesso em: 15 mai. 2020.
- FIGUEIREDO, Carolina Camargo Soares; MARQUES, Pedro. A lírica como gesto inibido: Cecília Meireles. *Revista InterteXto*, [S.l.], v. 11, n. 01, p. 43-54, maio 2018. ISSN 1981-0601. DOI: <https://doi.org/10.18554/ri.v11i01.2447>. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/2447>. Acesso em: 26 maio 2020.
- Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)*. 2017. LP/ CD “Eu Canto – Quem viver chorará”. Disponível em: <https://immub.org/album/eu-canto-quem-viver-chorara>. Acesso em: 24 out. 2020.
- KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Terminologia de uma nova estética da música*. Rio Grande do Sul: Movimento, 1990.
- MEIRELES, Cecília. Viagem. *Obra Poética*. Volume Único. Rio de Janeiro: CIA José Aguilar Editora, 2 ed. 1967, p. 103.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Volume II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. Literatura e oralidade: da canção poética à canção popular. In: XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 1998, Recife – PE. *Anais....Documento não paginado*. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/af6e591aaecf39c82c4859fa18709dc6.PDF>. Acesso em: 24 out. 2020.
- TATIT, Luiz. Composição. *Semiótica da canção*. São Paulo: Editora Escuta. 2 ed. 1999.
- TINOCO, Robson Coelho; ALEXANDRIA, Marília de. Poemas, música e contemporaneidade: imagens de uma dialogia melopoética. *Revista Lumen et Virtus*. Vol. 1. n. 2. maio/ 2010. p. 208-217. ISSN 2177-2789. Disponível em: [http://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero2/robsonstinoco.html](http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/robsonstinoco.html). Acesso em: 24 out. 2020.
- VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 268-276.

Recebido em 26 de maio de 2020.  
Aceito em 3 de dezembro de 2020.