

# NO CRUZAMENTO DE POESIA E CANÇÃO, APRENDE-SE “SAMBA NO COLÉGIO”

*Juracy Assmann Saraiva*<sup>\*</sup>

Universidade Feevale

*Gabriela Hoffmann Lopes*<sup>\*\*</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Tatiane Kaspari*<sup>\*\*\*</sup>

Rede Pública Estadual de Ensino do RS

**Resumo:** O artigo propõe a inclusão de canções da música popular brasileira em disciplinas que se voltam para o estudo da Língua e da Literatura, como estratégia para aproximar os jovens da poesia. Canções, por sua forma de circulação, invadem o mundo dos jovens e a eles apresentam características formais da poesia lírica, além de traduzir emoções e sentimentos coletivos. Sob tal ângulo, canção e poesia não se distinguem por seus componentes estruturais, visto que ambas as modalidades podem ser dotadas de atributos estéticos. Esse ponto de vista é respaldado, no artigo, pelo posicionamento de estudiosos como Marisa Lajolo, Salete de Almeida Cara, Salvatore D’Onofrio e pela exposição da origem da poesia e de sua evolução, as quais comprovam que traços sonoros estão presentes em poemas contemporâneos, ainda que o registro da palavra escrita tenha provocado a ruptura entre a arte poética e a música. Para comprovar a legitimidade da convergência de poemas e de canções, os autores do artigo analisam e interpretam textos pertencentes a ambos os gêneros, neles evidenciando elementos em comum, como a exploração dos recursos expressivos da linguagem, que invocam a participação do receptor no deciframento de suas significações, e reflexões sobre a condição humana e sobre suas circunstâncias. Portanto, os autores afirmam que razões de ordem estética e sociocultural justificam a inclusão de canções no âmbito escolar, uma vez que, assim como poemas, elas concretizam a finalidade da arte de conferir palavras aos sentimentos humanos, enquanto reafirmam o potencial expressivo da linguagem lírica.

**Palavras-chave:** Poesia. Canção. Linguagem lírica. Literatura. Ensino.



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

\* Doutora em Teoria Literária pela PUCRS e Pós-Doutora em Teoria Literária pela UNICAMP. Atua como professora e pesquisadora na Universidade FEEVALE, em Novo Hamburgo (RS). É coordenadora do Mestrado em Processos e Manifestações Culturais dessa mesma instituição, sendo bolsista de Produtividade do CNPq.

\*\* Mestre em Teoria da Literatura pela PUCRS e graduada em Letras Português/Alemão, pela UNISINOS. É professora de Língua Alemã no Colégio de Aplicação da UFRGS.

\*\*\* Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade FEEVALE e graduada em Letras – Português, pela UNISINOS. É professora de Literatura e de Língua Portuguesa na rede estadual de ensino do Rio Grande do Sul.

## Canções como alternativa de valorização do poético

Batuque é um privilégio  
Ninguém aprende samba no colégio  
Sambar é chorar de alegria  
É sorrir de nostalgia  
Dentro da melodia<sup>1</sup>

A epígrafe, que é uma transcrição parcial do samba “Feitio de oração”, reflete, a partir do âmbito da canção popular, a distância que se estabeleceu entre as lições da escola e as experiências da vida. O samba afirma a impossibilidade de transferir para o ensino aquilo que resulta da emoção, como se denunciasse a prática pedagógica que, no que tange à exploração de textos poéticos, tem se restringido à análise de autores canônicos, negando, de alguma forma, os vínculos da literatura com a realidade cultural dos alunos. Por um lado, as afirmações da canção revelam que, para sambar ou cantar, é preciso do “batuque”, termo que, aqui, recobre não somente o ritmo musical, mas também o compasso do coração acelerado pelo envolvimento emocional; por outro lado, as afirmações tomam a forma de uma contestação, apontando para a necessidade do estabelecimento de relações afetivas na leitura de textos poéticos. Se “Sambar é chorar de alegria / É sorrir de nostalgia / Dentro da melodia”, ler, por sua vez, é mais do que decodificar textos visuais ou verbais: é também se render à emoção e vivenciar as situações que a leitura de um poema, de uma crônica, de um conto ou de um romance traz.

A recorrência à epígrafe justifica, também, o propósito de valorizar canções populares como via de aproximação entre os jovens e a poesia, uma vez que aquelas, por sua forma de circulação, invadem o mundo dos jovens e, frequentemente, conseguem traduzir seus estados emocionais. Esse também é um traço de poemas, entretanto, sua vinculação à prática pedagógica provoca atitudes de rejeição dos alunos antes mesmo de sua significação ter sido abstraída. Portanto, parte-se do princípio de que é possível “aprender samba no colégio” e de que textos da literatura canônica também expressam estados anímicos que estão em conformidade com a condição dos jovens, enquanto canções da música popular se enriquecem das características formais da poesia lírica, ao traduzir emoções e sentimentos coletivos.

Consequentemente, a defesa desse ponto de vista não exclui, no momento da seleção das canções, a análise de características próprias aos textos líricos. Para que seja legitimada sua natureza estética, elas devem estar presentes nas canções, visto que esta proposição

---

<sup>1</sup> Trecho do samba “Feitio de oração”, datado de 1933, que tem a autoria de Noel Rosa e de Vadico (FERREIRA FILHO, 1982).

respeita aquilo que determina a especificidade do texto literário e do poético em particular: sua natureza fictícia – que permite construir vínculos com a realidade – e o tratamento peculiar da linguagem – que instala a complexidade e a pluralidade de sentidos. Sob esse ângulo, canção e poesia não se distinguem necessariamente por seus componentes estruturais, mas pelo reconhecimento institucional que o sistema literário concede a essa e que nega àquela. Entretanto, ambas podem ser dotadas de atributos estéticos, o que sugere o aproveitamento de canções populares em aulas de Língua e Literatura.

A opção por explorar textos não canônicos na escola encontra respaldo no posicionamento de Marisa Lajolo que sentencia a importância de uma revisão conceitual do literário como pré-requisito para a definição da metodologia a ser utilizada em estudos de literatura:

o que fazer *com* ou *do* texto literário em sala de aula funda-se, ou devia fundar-se, em uma concepção de literatura muitas vezes deixada de lado em discussões pedagógicas. Estas, de modo geral, afastam os problemas teóricos como irrelevantes ou elitistas diante da situação precária que, diz-se, espera o professor numa classe de jovens (LAJOLO, 2001a, p. 11).

A leitura de textos poéticos contribui para a formação do ser humano que, mediante o ato da leitura, se posiciona diante da realidade em que vive, uma vez que se lê “para entender o mundo, para viver melhor. Em nossa cultura, quanto mais abrangente a concepção de mundo e de vida, mais intensamente se lê, numa espiral quase sem fim, que pode e deve começar na escola, mas não pode [...] encerrar-se nela” (LAJOLO, 2001a, p. 7).

Essa mesma afirmativa permite justificar a opção pelo tema das canções, uma vez que, “para legitimar o estudo da própria literatura, é necessário construir práticas de leitura que promovam o encontro entre os textos literários e seus leitores, visando, em decorrência disso, deflagrar uma reflexão sobre a literatura e sobre a ética dos comportamentos humanos” (SARAIVA, 2006, p. 28).

### **Origem da poesia**

Em seu nascimento, a poesia, como hoje se concebe, e a música eram uma só coisa. Assim sendo, a origem da poesia explica a convergência entre poemas e canções e justifica a utilização dessas manifestações na prática pedagógica.

A arte poética (*poietké*) da Antiga Grécia englobava todas as formas ou expressões artísticas até então existentes: a literatura, a dança, a pintura, a escultura, sendo incluídas por Aristóteles no que denominou *artes miméticas*. Ele não faz nenhuma referência à manifestação lírica quando trata da poesia, entretanto, “o termo *lírico* originariamente liga-se

a uma espécie de composição poética que os gregos cantavam ao som da lira” (CUNHA, 1979, p. 98). Em decorrência disso, nas produções da Antiguidade grega, “as palavras não tinham posição secundária em relação à música, mas permaneciam com suas potencialidades de ritmo e de canto” (CARA, 1985, p. 15) e atendiam à necessidade de encontrar uma forma de expressão individual, o que lhes conferia um tom pessoal e subjetivo.

Do século V ao XI (Alta Idade Média), a poesia latina dedicou-se quase que exclusivamente ao culto cristão. Com esse fim, era produzida parte da liturgia da missa bem como hinos e salmos de louvor. Todavia, entre os séculos XI e XV (Baixa Idade Média), as línguas românicas se afirmaram e a poesia musicada assumiu dois modos de expressão:

um, autóctone, genuinamente nacional e popular, relacionado com a vida no campo; na língua galego-portuguesa temos o exemplo das *cantigas de amigo*. Outro [...] é de origem culta, palaciana, surgido no sul da França, na Provença: é a famosa lírica trovadoresca, uma poesia de escola, rebuscada, que exalta a figura da mulher idealizada (D’ONOFRIO, 1995, p. 59).

As canções líricas do período medieval, ou do Trovadorismo<sup>2</sup>, são o fundamento da poesia de língua portuguesa e muitos de seus traços estão presentes em produções poéticas da atualidade. Ao compor as cantigas de amor e de amigo, os trovadores expressavam sentimentos fictícios e submetiam-se a um código de regras estéticas e de conduta. Elas incluíam a declaração do compromisso de fidelidade incondicional ao ser amado; a preocupação com o bem da amada ou do amado; o escrúpulo, em se tratando de cantigas de amor, de manter em segredo a identidade da mulher amada; a exaltação das qualidades que distinguiam a amada entre as outras mulheres; a convicção de que o amor enobrece a quem o experimenta (LEMOS, 1996, p. 43). Igualmente, a composição obedecia a rígidos padrões formais em que a repetição de ideias se conjugava ao paralelismo ou à repetição dos versos, procedimento particularmente evidente no refrão.

Segundo afirma Esther de Lemos (1996, p. 39), “é na poesia que pela primeira vez a língua portuguesa se faz arte” e a tradição poética das cantigas medievais se expõe na literatura e na música. Nas composições brasileiras, são variados os aspectos verificados que permitem aproximações por meio das cantigas de amor. Dentre eles, pode-se reconhecer a presença da ambientação poética, de índices ligados à mística pagã ou ao Cristianismo, além da manifestação de uma concepção de amor cortês, da idealização da amada e de um caráter abnegado e melancólico do amor.

---

<sup>2</sup> As composições poéticas do Trovadorismo dividem-se em “cantigas de amor”, quando a voz instituída no poema é a de um eu lírico masculino, e “cantigas de amigo”, quando a voz é feminina. As chamadas “cantigas de escárnio e maldizer” foram valorizadas mais por seu registro documental, isto é, por exporem aspectos da vida em sociedade do que por sua natureza lírica, não contribuindo para a explicitação do ponto de vista deste artigo.

Assim, embora a concepção do amor cortês tenha se desenvolvido em uma época muito distante, encontram-se aspectos da vassalagem dos trovadores em composições musicais brasileiras da atualidade como, por exemplo, em *Canção para alguém*, de Vinícius de Moraes<sup>3</sup>.

Foste na minha vida  
Alguém que apareceu  
Para findar a dor  
Foste a mulher querida  
Que o destino me deu  
Para viver de amor  
Foste esperança e magia  
Sinceridade e poesia

Ponho nesta canção  
Toda a minha emoção  
Toda a sublimação do meu amor  
Nela vai ternamente  
O beijo mais ardente  
Para a beleza da tua boca em flor  
Eu a compus chorando  
Nas noites cheias de luar  
E tem a sinceridade  
Que vive no meu olhar  
Junto a ti deposita  
A saudade infinita  
Que eternamente habita em meu coração

Ela é tristeza... recordação

O título, *Canção para alguém*, sugere que a composição é dedicada a uma pessoa cuja identidade é mantida em segredo, mas que, mesmo assim, está expressa na forma do diálogo que o eu lírico estabelece. Além disso, ele expõe sua emoção e a intensidade de um sentimento amoroso sublimado, que deve ser transmitido pela canção. O eu lírico exalta as qualidades da mulher querida, que é para ele “esperança e magia”, “sinceridade e poesia”. Logo, ele deixa transparecer na canção sua atitude de vassalagem ao adorar a amada, enaltecê-la e, ao mesmo tempo, manter incógnita sua identidade. Sob o aspecto formal, também se constata semelhanças, como as construções paralelas dos versos 1 e 4 (Foste na minha vida / Foste a mulher querida) e as dos versos 3 e 6 (Para findar a dor / Para viver de amor).

A presença de elementos próprios das cantigas medievais que se mantiveram ao longo dos séculos e que estão presentes em produções musicais da atualidade não foi capaz de evitar o distanciamento entre a poesia – como é hoje concebida – e a música. Segundo Salette de Almeida Cara, a ruptura entre a arte poética e a música ocorre devido à invenção da

---

<sup>3</sup> Poema retirado do *site* oficial de Vinícius de Moraes. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/>  
Acesso em: 05 maio 2010.

imprensa, perdendo-se a tradição, instalada pelos gregos e que se manteve ao longo da Idade Média, em que as produções líricas eram compostas para serem cantadas ou executadas como música. Dessa forma, durante o Renascimento, a lírica “passou para o campo da palavra escrita para ser lida, abandonando seu antigo acompanhamento musical” (CARA, 1985, p. 13). Entretanto, mesmo assim, o texto poético conserva elementos sonoros próprios das canções como metros, acentos, rimas, aliterações, onomatopeias, mantendo-se, na denominação de muitas formas poemáticas, sua origem musical: é o caso do soneto, da canção, da balada, do hino. Paralelamente, além da canção popular, outras espécies de arte, como a ópera e o musical, cultivam até hoje a simbiose entre música e palavra, o que permite a Salvatore D’Onofrio (1995) e Marisa Lajolo (2001b) tratarem a canção popular como um gênero literário, pertencente ao modo lírico.

### **Linguagem da lírica**

A poesia lírica se concretiza “no *modo como* a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos”, reencontrando sua antiga tradição musical, cujas marcas são as “propriedades de *som* e ritmo das palavras” (CARA, 1985, p. 8). Ela dá voz a um sujeito – o eu lírico – que demonstra sua afetividade e emotividade, revelando um sentimento íntimo ou seu posicionamento diante do mundo. Além da presença de um sujeito enunciador, a linguagem do modo lírico manifesta-se por meio de traços estilísticos próprios, como a *musicalidade*, a *repetição*, o *desvio da norma culta*, a *antidiscursividade*, a *alogicidade* e a *construção paratática* (CUNHA, 1979).

A *musicalidade* cativa o leitor ou o ouvinte graças a seu apelo sensorial, decorrendo do uso da rima, do ritmo e de outras possibilidades sonoras de expressão da língua, como a aliteração ou a assonância. A *repetição* pode construir a própria musicalidade na lírica ou se manifestar na reiteração de expressões, de versos ou de estrofes inteiras. O *desvio da norma culta* contribui para a ambiguidade e a instalação de múltiplas significações em textos poéticos. Ao promover a desestruturação da linguagem, o poeta acaba por reinventar e propor novos sentidos às palavras.

Por sua vez, a *antidiscursividade* e a *construção paratática* se opõem ao discurso narrativo ou informativo. A primeira está presente em todo o poema, na medida em que seu tema não evolui para fornecer informações novas ao leitor, mas sim para acumulá-las, uma vez que o discurso poético não persegue uma sequencialidade, mas “recua e se obscurece, resultando imprevisível, original e ambíguo” (CUNHA, 1979, p.103). A *construção paratática*, por sua vez, consiste na predominância de orações coordenadas, que, ao contrário

das orações subordinadas, não estabelecem, entre outras, relações de causa e consequência, próprias das narrativas.

Além disso, em um poema, as ideias não se concatenam de maneira lógica como nas frases, razão pela qual é a *alogicidade* outro de seus componentes típicos. A *alogicidade* também é fruto do imaginário, que integra o próprio fazer artístico e que rompe com estatutos estabelecidos pela realidade, controlada pela razão. Dando espaço maior à emoção, esse traço reforça mais uma vez o caráter subjetivo da lírica, expresso nas figuras de linguagem.

Conforme demonstram as análises a seguir, esses traços podem ser encontrados tanto em poemas quanto em canções da música popular brasileira, enfatizando os vínculos entre os gêneros.

Silêncio entre homens que estão conversando.  
Silêncio enquanto eles estão falando.  
Silêncio entre um e outro  
som.  
Silêncio entre som e  
um outro  
somem.  
Silêncio entre;  
não silêncio em.  
Silêncio vento;  
não silêncio vem.  
Silêncio ventre;  
não silêncio sêmen – Silêncio sem.  
Silêncio entre silêncios  
entrem.

No poema de Arnaldo Antunes, a *musicalidade* se evidencia pela repetição sonora que aguça o sentido auditivo do leitor e chama sua atenção para as palavras e para a significação por elas instaladas. O acúmulo de /s/ e /ẽ/ (presentes em “silêncio”, “som”, “sêmen”, “sem”, “somem”, “enquanto”, “entre”, “entrem”, “em”, “vem”, “ventre”) contribui para instaurar a musicalidade, marcada por fonemas sibilantes e nasais. Paralelamente, ocorre uma espécie de eco ou de sobreposição de sons, provocada pela *repetição vocabular*, que pode ser exemplificada pelo par “entre” e “vento”. Os vocábulos, postos ao final dos versos 8 e 10, respectivamente, parecem evocar a palavra “ventre”, situada ao final dos versos seguintes (v.12), a qual sugere a junção sonora dos vocábulos que a ela remetem e, por sua significação própria, aponta para um campo semântico em torno da ideia da fertilidade. Essa fertilidade, capacidade conferida pelo eu lírico ao silêncio, é reforçada e encontra par, no verso seguinte, pela introdução do vocábulo “sêmen” (v.13). Arnaldo Antunes estabelece, pois, um encadeamento léxico e semântico, baseado principalmente na exploração da sonoridade.

A *repetição* expande-se, ainda, por meio da presença reiterada de palavras, entre as quais “silêncio” é a que se destaca. Sua enunciação só encontra fim quando o eu lírico convida o “silêncio dos silêncios” a se instalar, ao final do texto. Por meio da musicalidade e da repetição, o eu lírico salienta esse “silêncio”, que impera somente após o término do poema e aponta para outras ligações sonoras, o que demonstra a habilidade do poeta e acaba por deleitar o leitor-ouvinte, atento às possibilidades criativas da língua.

O uso inusitado da língua expõe-se na forma de *desvios da norma gramatical*, que contribuem para a ambiguidade significativa do poema. Assim, as preposições, “entre”, “sem” e “em”, não são seguidas por complementos, naturalmente esperados pelo leitor, e, assim, obrigam-no a preencher essas lacunas que lhe são colocadas. Também o termo “entre” (v.8) pode ser lido como preposição indicativa de lugar, ou como verbo, derivado de “entrar” – e de acordo com a forma verbal “entrem”, no último verso. Sua significação, portanto, dá margem à polissemia e à dupla interpretação. Sob o ângulo das normas gramaticais, os verbos do poema, “somem” (v.7) e “entrem” (v.15) não estão conjugados corretamente, pois parecem se referir a um substantivo singular, qual seja, “silêncio” (v.5 e v.14). Tal desvio, no entanto, abre a possibilidade de que, no primeiro caso, em relação ao verbo “somem” (v.7), “som e um outro” (v.5 e 6) sejam o sujeito da oração, e, no segundo caso, em relação ao verbo “entrem” (v.15), “silêncios” (v.14) ocupe essa posição sintática. Uma outra alternativa de leitura – a de que ambos os verbos se reportem a “homens” (v.1) – também é viável, comprovando a plurissignificação da linguagem poética que exige, do leitor ou do ouvinte, a tarefa do deciframento.

O poeta utiliza ainda, em vários versos, o artifício do *encadeamento*: “construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido” (GOLDSTEIN, 1987, p. 62). Tal construção, encontrada, por exemplo, nos versos “silêncio entre um e outro / somem”, instala um comportamento duplo no leitor, que pode suspender a leitura e completar o primeiro verso mentalmente, ou interligar o primeiro ao segundo sem qualquer pausa. Tanto em um caso, quanto em outro, o leitor se conscientiza do aspecto lúdico da linguagem e dos artifícios da composição do poema, cujo ritmo se altera de acordo com a leitura efetivada.

A *alogicidade* está presente em todo o poema, na medida em que não lhe é possível atribuir uma significação concreta e lógica, construída pelo leitor após a leitura, mas sim uma interpretação baseada nas sensações audiovisuais e nas ideias provocadas pelas escolhas lexicais, pela organização sintática, ou, ainda, pela distribuição das palavras nos versos, aspecto esse que acarreta diferentes leituras. Por esses fatores, a interpretação é altamente

subjetiva, podendo variar de indivíduo para indivíduo, mesmo que haja limites para o exercício de sua liberdade.

A *antidiscursividade* do poema aparece na medida em que ele se desenvolve, mas não as informações que ele traz. O discurso não avança, ao contrário, parece um diálogo, em que o assunto “silêncio” é recorrente, sendo imbuído continuamente de novas significações, as quais, contudo, não evoluem para um desfecho.

A *construção paratática* do poema se evidencia na ausência de subordinação (v.8 a v.15), em que a relação entre as frases não é explicitada pelo eu lírico por meio de conjunções. Assim, o poema supera o âmbito do racionalismo e, pelo fato de sua linguagem ser liberta de uma significação monovalente, permite a expansão das emoções do leitor e lhe concede um espaço para a reflexão sobre si mesmo. Enfim, cria-se, para o leitor, a possibilidade de aprofundar sua reflexão sobre o(s) silêncio(s) que o cerca(m) e sobre aquele(s) que está(ão) dentro dele.

Os elementos característicos da linguagem poética, aqui apontados, auxiliam, cada um à sua maneira, na construção do sentido do poema de Arnaldo Antunes. A sonoridade e a repetição das palavras “som” e “silêncio”, por exemplo, apontam para sua importância, que é sugerida já no primeiro verso durante a conversa dos “homens”. E já que conversam, não poderia haver silêncio, porém, manifesta-se aqui a ideia de que essa conversa está, na verdade, repleta de atos comunicativos fracassados, o que é conotado por meio do paradoxo, instalado no verso um, e confirmado nos versos: “Silêncio entre som e / um outro / **somem**”. A escolha de certos vocábulos, como “vento” (v.10) e “sem” (v.13) também são um indicativo da improdutividade do silêncio, referido inicialmente pelo eu lírico. Por outro lado, o eu lírico menciona ao final do poema um silêncio fértil, produtivo, sinônimo de “ventre” (v.12) e de “sêmen” (v.13), capaz de gerar vida.

### **Literariedade da canção**

Ao abordar o gênero canção, D’Onofrio (1995) afirma que a canção só pode ser considerada objeto estético, ou seja, objeto da arte literária, se sua letra puder ser desvinculada da melodia, mantendo as características próprias de um poema. Portanto, quando a canção mantém sua autonomia significativa sob o ângulo linguístico, sendo possível apreendê-la, independentemente de sua execução musical, ela pode ser apreciada e estudada como literatura.

O estudo da canção “Vai trabalhar, vagabundo”, de Chico Buarque<sup>4</sup>, que se apresenta a seguir, tem por base a convergência entre música e poesia, exposta a partir de traços particularizadores da expressão lírica. Sob esse ponto de vista, assim como o texto literário, a canção pode ser vista enquanto objeto linguístico e objeto estético, o que reforça o antigo elo entre literatura e música.

**Vai trabalhar, vagabundo**

Chico Buarque, 1976

Vai trabalhar, vagabundo  
Vai trabalhar, criatura  
Deus permite a todo mundo  
Uma loucura  
Passa o domingo em família  
Segunda-feira beleza  
Embarca com alegria  
Na correnteza

Prepara o teu documento  
Carimba o teu coração  
Não perde nem um momento  
Perde a razão  
Pode esquecer a mulata  
Pode esquecer o bilhar  
Pode apertar a gravata  
Vai te enforcar  
Vai te entregar  
Vai te estragar  
Vai trabalhar

Vê se não dorme no ponto  
Reúne as economias  
Perde os três contos no conto  
Da loteria  
Passa o domingo no mangue  
Segunda-feira vazia  
Ganha no banco de sangue pra mais um dia

Cuidado com o viaduto  
Cuidado com o avião  
Não perde mais um minuto  
Perde a questão  
Tenta pensar no futuro  
No escuro tenta pensar  
Vai renovar teu seguro  
Vai caducar  
Vai te entregar  
Vai te estragar  
Vai trabalhar

Passa o domingo sozinho  
Segunda-feira a desgraça  
Sem pai nem mãe, sem vizinho  
Em plena praça

---

<sup>4</sup> Canção retirada do *site* oficial de Chico Buarque. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/> Acesso em: 12 jan 2006.

Vai terminar moribundo  
Com um pouco de paciência  
No fim da fila do fundo  
Da previdência

Parte tranquilo, ó irmão  
Descansa na paz de Deus  
Deixaste casa e pensão  
Só para os teus  
A criança chorando  
Tua mulher vai suar  
Pra botar outro malandro  
No teu lugar

Vai te entregar  
Vai te estragar  
Vai te enforcar  
Vai caducar  
Vai trabalhar  
Vai caducar  
Vai trabalhar  
Vai caducar  
Vai trabalhar

A *musicalidade*, traço da lírica que primeiramente se evidencia na canção, é construída a partir da metrificação, em que predominam tetrassílabos e heptassílabos, do uso de rimas externas alternadas, e da repetição de algumas expressões. Essa musicalidade caracteriza o texto como canção e permite ao leitor identificar elementos sonoros até mesmo em uma leitura silenciosa, isto é, sem contar com a interação entre a letra e a melodia da canção<sup>5</sup>.

Já em um primeiro contato, o leitor é apresentado a um tipo característico da cultura brasileira: o malandro. Caracterizado na canção como um sujeito avesso ao trabalho, inclinado aos prazeres da vida e destinado à infelicidade, assim como sua família, o malandro é situado em diversas cenas de seu dia a dia. Embora construa essa personagem, as informações fornecidas ao leitor sobre o modo de vida do malandro não respeitam a forma sequencial de uma narrativa, razão por que se instala, de antemão, a *antidiscursividade*.

A *subjetividade* do eu lírico se manifesta em sua visão de mundo, mediante a qual se parece expressar, em uma primeira leitura, a oposição de seus próprios valores em relação aos do modo de vida do malandro. Percebe-se, na canção, a postura autoritária do eu lírico, que reprova a vida que o malandro leva, afirmação que se torna clara quando se analisam os

---

<sup>5</sup> Quando parte para a fruição do texto com seu acompanhamento musical original, o leitor-ouvinte depara com um ritmo conhecido dos brasileiros e representativo da malandragem: o samba. No que diz respeito à escolha do ritmo, nenhum outro seria tão apropriado para falar do malandro e de seu modo de vida, dado que o samba e a malandragem são elementos associados na cultura popular brasileira. Segundo Matos (1982), a “cultura malandra” existia há muitos anos nas ruas do Rio de Janeiro, porém, foi em meados dos anos 20 que ela ingressou no samba. A partir daí, multiplicaram-se composições cujo principal tema era o malandro ou seu estilo de vida.

versos cujos verbos estão no modo imperativo – como, por exemplo, “vai” (v.16), “vê” (v.20), “reúne” (v.21) –, em que o sujeito da enunciação ordena ao malandro que vá trabalhar, que vá se enforcar, que vá caducar, etc. O uso do imperativo, presente na maioria dos verbos da canção, provém de alguém que manda e, portanto, que detém o poder. Logo, o malandro da canção ocupa uma posição inferior, subalterna em relação à do eu lírico, o que pode ser confirmado pela maneira depreciativa como é chamado: “vagabundo” (v.1) e “criatura” (v.2), enquanto seus filhos são referidos como “criançada” (v.52), e a esposa, como “mulher” (v.53), termos aqui empregados pejorativamente.

O autoritarismo do eu lírico se faz igualmente presente quando ele sugere ao malandro que abandone componentes pertencentes ao seu dia a dia: a afetividade e a diversão, sugeridos pelos vocábulos “mulata” (v.13) e “bilhar” (v.14). Porém, mesmo que deixe de lado a vida “fácil”, ou não-produtiva, segundo o ponto de vista do eu lírico, o malandro ainda precisa trabalhar e assumir a postura exigida pelo progresso, representada pelo uso da “gravata” (v.15). O termo “gravata” conota empenho, comprometimento, sendo a metáfora do esforço exigido dos indivíduos para sua inserção na sociedade que privilegia a produção e o lucro, em detrimento dos laços de afeto e da ludicidade.

Portanto, o eu lírico parece conferir ao malandro e à sua forma de viver um caráter negativo. No entanto, ao se analisarem as expressões repetidas ao longo da canção, fica claro que o trabalho imprime um caráter negativo na vida em sociedade, pois é visto como cerceador da liberdade individual, da interação com o outro e do prazer de viver. Prova disso é que “vai trabalhar”, expressão que dá título à canção, nela se repete diversas vezes, sofrendo as variações: “vai te enforcar”, “vai te entregar”, “vai te estragar” (v.16-18) e “vai caducar” (v.35). A *repetição*, própria do discurso lírico, e suas variações visam a estabelecer uma equivalência semântica entre elas: para o eu lírico, os atos do malandro de enforcar-se, entregar-se, estragar-se e caducar são todos sinônimos de trabalhar. Essa repetição lexical aparece, ao final do texto, em uma ordem sequencial que sugere uma gradação, representando possíveis consequências, para o malandro, do ato de trabalhar. Se o trabalho é degradação e chega a ser, em última instância, igual à morte, o malandro contraria a percepção do senso comum que prestigia o trabalho, visto como meio de promover a hegemonia do capital. Por sua vez, os recursos da expressão permitem deduzir que o eu lírico assume apenas aparentemente o ponto de vista ditado pela sociedade, pois adota o ângulo avaliativo do malandro, sugerindo-o por meio da alteração paulatina de sua imagem. Uma leitura superficial da canção compõe a imagem de uma subjetividade que assume uma posição

superior, de patrão, de mandatário do malandro; mas, apreendidas as significações implícitas – instituídas pelos aspectos formais da canção que a aproximam da poesia – o eu lírico se identifica com o malandro, compartilhando de sua visão negativa acerca do trabalho. Assim, esse passa a ser visto como uma imposição da sociedade, da qual o eu lírico também quer se abstrair, razão por que, no final da canção, ele denomina o malandro seu “irmão” (v.48), sendo que anteriormente havia a ele se referido como “vagabundo” (v.1).

A repetição da expressão “vai trabalhar”, e das que a ela se correlacionam, tem papel importante na construção do sentido da canção, pois, além de definir um ritmo à leitura, ajuda a construir a ideia da perda da identidade do malandro e de sua ruína. Iniciada pela aceitação do trabalho como um componente de sua vida, a perda da identidade do malandro significa também sua decadência, que é gradualmente marcada em cada uma das estrofes e culmina com sua morte: “Parte tranquilo, ó irmão / Descansa na paz de Deus” (v.48 e 49).

A análise da canção de Chico Buarque expõe dois aspectos importantes: a instalação de uma voz ou de um sujeito lírico que denuncia a perda da identidade do malandro, marcada pela ausência de liberdade, pela pobreza afetiva e pela ruptura com os prazeres da vida; a importância das opções formais que, visualizadas como parte do nível interpretativo, enriquecem a significação do texto, reafirmando a indissociabilidade entre o que é dito e o modo de dizer. Ambos, o posicionamento diante de circunstâncias humanas e o labor com a linguagem, são traços essenciais da poesia e permitem a ela integrar a canção, desde que esses traços nela também estejam expressos.

### **Da palavra à música e vice-versa**

Orestes Barbosa (1893-1966), jornalista, cronista e poeta, expôs, em suas variadas produções, a vida cotidiana do Rio de Janeiro e os sentimentos mais autênticos do ser humano, como o amor, o ciúme, a solidão. Como jornalista e cronista, encontrou no mundo do crime e da malandragem os temas para sua reflexão sobre a vida carioca; como poeta, expressou sentimentos exacerbados, manifestando-os sob um rigoroso controle formal, visível nas rimas, na métrica e na estrofação regular.

Em um de seus inúmeros encontros com Sílvio Caldas, seu parceiro em composições musicais, Orestes apresentou-lhe um poema e disse ao amigo que esse não poderia ser musicado, por se tratar de uma composição de quatro sextilhas em versos decassílabos, características que não atendiam às convenções musicais da década de 1930. Contrariando o amigo, Sílvio musicou o poema e apresentou-o, em 1935, em forma de canção, ao poeta Guilherme de Almeida que, encantado com as imagens metafóricas, sugeriu o título “Chão de

estrelas”<sup>6</sup>. Gravada em 1937, a canção esmaeceu sua forma original – de poema – para ganhar vida própria e legitimar-se como um ícone da música popular brasileira (RODRIGUES, 2003).

Tomando o caminho inverso ao até aqui demonstrado, o fato permite comprovar a aproximação entre poesia e canção, já que o poema de Orestes Barbosa antecedeu a sua formalização musical. Poemas de Mário Quintana, de Cecília Meireles, de Carlos Drummond de Andrade, de Fernando Pessoa, de Arnaldo Antunes, entre tantos outros, também foram musicados, comprovando o apelo sonoro dessas composições. Por outro lado, inúmeras canções provocam reflexões sobre a condição humana, além de evidenciarem a exploração dos recursos expressivos da linguagem, invocando a participação do ouvinte no deciframento de suas significações. Consequentemente, tanto a poesia quanto a canção podem concretizar a finalidade sem fim da arte, ou seja, a de debruçar-se sobre os segredos do homem e de lhes conferir palavras, aspectos que garantem a natureza poética de poemas e de canções, reafirmando o potencial expressivo da linguagem lírica.

Portanto, razões de ordem estética e sociocultural permitem refutar o argumento que justifica a exclusão de canções do âmbito escolar. A poesia e a canção se distinguem apenas pelo reconhecimento institucional que o sistema literário concede àquela e nega a esta, ainda que ela possa ser dotada de valor estético. Paralelamente, a adesão de alunos do Ensino Fundamental e Médio à música popular, promovida pelos diferentes meios de comunicação e facilitada pelos recursos digitais, também se constitui em argumento apto a legitimar a inclusão dessa manifestação artística em atividades pedagógicas, voltadas para a exploração de textos e a valorização da cultura brasileira. A análise e interpretação de canções, por sua vez, pode ser a estratégia adequada para despertar o interesse dos discentes pela fruição do poema, rearticulando-se, por meio dela, a integração entre a letra e a melodia que o registro escrito fez desaparecer, iniciativa que a escola tem reforçado por excluir textos não canônicos das aulas de Língua e de Literatura.

## Referências

ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. Iluminuras: São Paulo, 1998.

BUARQUE, Chico. *Obra*. Canções. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/> Acesso em: 12 jan 2006.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.

---

<sup>6</sup> A apresentação, em que Sílvia Caldas relata o episódio, está disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=SON4\\_aiKGSk](http://www.youtube.com/watch?v=SON4_aiKGSk). Acesso em: 13 jan. 2013.

CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo. (Org.) *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo universitário, 1979, p. 93-106.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: Teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.

FERREIRA FILHO, João Antônio. *Noel Rosa: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios*. (Col. Literatura comentada). São Paulo: Abril Educação, 1982.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1987.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001b.

LEMOS, Esther de. A literatura medieval. A poesia. In: \_\_\_\_\_. *História e antologia da literatura portuguesa: séculos XIII-XIV*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MORAES, Vinícius de. *Canção para alguém*. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/> Acesso em: 05 maio 2010.

RODRIGUES, Nelson Antônio Dutra. *Os estilos literários e letras da música popular brasileira*. São Paulo: Arte & Ciências, 2003.

SARAIVA, Juracy Assmann. Por que e como ler textos literários. In: SARAIVA, Juracy Assmann; MÜGGE, Ernani. [et al.]. *Literatura na escola: propostas para o Ensino Fundamental*. Porto Alegre: Artmed, 2006, p. 27-43.

[Recebido em julho de 2013 e aceito para publicação em novembro de 2013]

### **In the crossing of poetry and songs, it's possible to learn "samba in school"**

**Abstract:** The article proposes the inclusion of Brazilian popular music in disciplines that contemplate the study of the Language and the Literature, as a strategy to approximate the youth to the poetry. Songs, due to their way of circulating, invade the world of the youth and present them the formal characteristics of the lyric poetry, besides translating emotions and collective feelings. Under such angle, song and poetry do not distinguish themselves by their structural components, since both modalities can contain esthetic attributes. This point of view is sustained, in this article, by researchers such as Marisa Lajolo, Salete de Almeida Cara, Salvatore D'Onofrio and by the exposition of the poetry origin and its evolution, which prove that sonorous traces are presented in contemporaneous poems even that the register of the written word has provoked the rupture between the poetic art and the music. To prove the legitimacy of the convergence of poems and songs, the authors of this article analyze and interpret texts belonging to both genres, indicating common elements between them, such as the exploration of expressive resources of the language, that invoke the receptor's participation in the deciphering of their meaning, and reflections about the human condition and about their circumstances. Therefore, the authors affirm that the reasons of esthetic and sociocultural order justify the inclusion of songs in the scholar ambit, since, such as the

poems, they materialize the purpose of the art in conferring words to human feelings, while reaffirming the expressive potential of the lyric language.

**Keywords:** Poetry. Song. Lyric language. Literature. Teaching.

