

POESIA E COMUNICAÇÃO¹

Roberto Vecchioni²

Tradução de Marta Pereira dos Santos Zanini³

Resumo: A comunicação sonora está entre os primeiros passos do homem em direção à civilidade. No momento em que cria um novo modo de expressão, tecendo a partir de sons onomatopaicos os elementos para uma nova linguagem, ele inicia o imensurável e definitivo caminho da palavra. É, pois, o canto o elemento aglutinador dessa luz sonora, que traz o homem à luz, que o liga ao Absoluto e o faz criador de si mesmo.

Palavras-chave: comunicação, civilidade, linguagem, som

Abstract: The sonorous communication is one of the first steps of the man in direction to the civility. At the moment, where it creates a new way of expression, weaving from onomatopoeic sounds the elements of a new language, it initiates the immeasurable and definitive path of the word. It is, therefore, the song the agglutinant element of this sonorous light, that brings the man to the light, that link it to Absolute and make it the creator of itself.

Key-words: communication, civility, language, sound

Talvez o primeiro canto do homem tenha sido a palavra, ou talvez a palavra tenha sido o primeiro canto: de qualquer forma, já que *est autem in dicendo etiam cantus quidam obscurior*⁴, nesta misteriosa relação expressiva entre a vogal e o som há toda a magia da natureza e da personalidade humana
Gamberini.

E o próprio indo-europeu torna-se tutor dessa analogia semântica, lá onde a raiz *kal* (atingir com movimento curvilíneo), deságua no sânscrito *kal*, *kalate* (contar e tocar), do qual o latim *calo* (chamar), *calculo* (calcular) e a clara apofonia *cantus/contus*, em que *contus* está para “conto numérico”, mas também para “conto” como soma de palavras.

A manifestação do som no universo corresponde ao aparecimento da realidade: em qualquer lugar, e quase sem exceções,

¹ Texto apresentado no Encontro Nacional de Estudantes e Professores de Ciências da Comunicação, em Bolonha, Itália, em 08 de novembro de 2006. N.T.

² Escritor, ensaísta, articulista e professor da Faculdade de Ciências da Formação, da Universidade de Torino. Cantor e compositor italiano, nascido em Milão em 1943. N.T.

³ Mestre em Letras e Lingüista pela Universidade Federal de Goiás, funcionária pública municipal da Secretaria de Educação de Goiânia, pesquisadora de língua e cultura italiana.

⁴ Cicero, Orator XVIII. Teubner: Lipsia, p. 202. N.A.

povos primitivos e civilizações antiqüíssimas associavam a criação à voz de Deus, à sua palavra. É um ruído produzido por Ele, direta ou indiretamente, a separar o nada do existente: Deus não cria tocando, olhando ou ouvindo, cria com o som.

Nos Upanishad a primeira sílaba é uma nasal potente au com “m”. Atman, o espírito, é simbolizado por um grande pássaro em cuja cauda está escrita a letra M e em cujas asas sobressaem o A e o U. Prajapati, o criador, olhara antes o que tinha dentro de si e depois o externara em um saman, isto é, em um canto. Prajapati dividira o canto em três partes e fez delas terra, céu e ar.

Em outras partes, como entre os Aranda, na Austrália, os Coriakis, na Ásia, os Zulus, no Congo, o som primitivo é o ribombar de um trovão; entre os Peles-vermelhas é o barulho da chuva ou do vento; entre os Mbowab, da Nova Guiné é o céu que brada. Mas, frequentemente, mais magicamente, o som sai de uma árvore oca, de um tambor divino, de uma caixa ou pedaço de corda, de um “instrumento”, enfim; e justamente aqui encontramos a prova mais direta de que os objetos nascem de uma materialização parcial do mundo acústico.

O herói civilizador, o primeiro transformer⁵, intermediário da criação, e não só um mestre cantor, antes de tudo ensina a construir instrumentos musicais, e depois, a partir deles, extrai os utensílios comuns, cuja potência residirá justamente na sua origem sonora. E assim o arco musical se tornará arco de caça; a flauta dará origem ao fole; a harpa se transformará em barco; os tambores circulares sugerirão a roda. É a transformação gradual desta luz sonora proveniente de Deus que faz o mundo e o mito da criação dos Dogon da África Central é testemunha disso:

Situada entre as trevas e a luz do dia, a música se encontra primeiramente entre a obscuridade da vida inconsciente e entre a clareza das representações intelectuais e pertence em grande parte ao mundo dos sonhos. No início da criação, a música percorre uma linguagem inteligível como a aurora precede o dia. Mas, à medida que os sons se tornam precisos, essa linguagem se divide: uma parte se torna música, canto, busca de Deus; uma outra mais clara e distinta, se faz língua, palavra; e a terceira parte, ao entardecer, quando os efeitos da luz vivificante já são escassos, transforma-se em matéria. (SCHNEIDER, s.d.)⁶

⁵ Foram mantidas todas as inserções em língua estrangeira ao italiano. N.T.

⁶ De SCHNEIDER, Marius A música primitiva. Adelphi, s.d., foram extraídos todos os exemplos de criação sonora. N.A.

Essa propagação da luz sonora, que é mais forte, mais verdadeira quando está próxima à fonte, perde seu poder gradualmente quando se distancia. As rochas, as paludes, a noite têm menos musicalidade que os rios, que o sol e este menos que o homem. Aliás, o homem estava no princípio da mesma música de Deus e voava em tal luz: depois, lentamente perdeu aquela luz e manteve somente a voz. Nele, essa saudade ficou intacta, frustrante, obsessiva, esse nostos por uma condição almejada e nunca possuída. E canta para reunir-se ao absoluto, para reencontrar o centro de sua existência. Cada dia traz consigo, desde o nascimento, uma melodia própria, uma canção própria, parte do Absoluto.

Entre os Hopi da América o tordo (um transformer) criara os homens puxando-os de uma caverna escura e atribuíra-lhes, à medida que subiam para a luz, um canto específico e pessoal: quando se exauriram as melodias, não criou mais. Ao canto de cada um é inerente o destino pessoal, o ritmo da existência pessoal e tribal. Coerentemente, na China, o termo *ming* significa tanto “som” como “destino”.

Por que, pode-se perguntar, desde a origem, do ponto de vista humano, o som é considerado como o fundamento de Deus, do Absoluto? Porque Deus é inexplicável como o é a música: ela não é matéria nem espírito, sente-se e não se toca, é infinita, transitória, liberta e oprime, provoca o riso, o pranto; é inata, cria-se do nada e se propaga, é, enfim, o mais próximo de uma semelhança com o Eterno. O mundo não podia ser criado de uma coisa qualquer que já fosse matéria, como mãos, pés, ou de um sinal legível como gesto e comando. Se o mundo é mistério, se Deus é mistério somente um substrato indefinível, aéreo, poético, sublime como o som podia ser totalmente original.

Mas como nasce, como é feito esse canto humano? Onde tem origem a relação entre som e significado? Com que critério o homem extrai da onomatopéia natural uma seqüência de sons lógicos organizando as suas emissões velares, dentais e vocálicas?

A palavra, como diz Cassirer, é o primeiro mito, é o maior esforço imitativo da potência e espiritualidade divina: ela já nasce sagrada porque serve de elo com o desconhecido e torna-se, como veremos, frase e fórmula; não com intenções comunicativas quotidianas, profanas, mas altas, espirituais: o homem adverte nela uma potência poética e mágica que usará logo como *carmen* e *incantum*, o cantar para dentro. O encantamento.

Os indo-europeus, 1000 anos a.C., tinham conferido às emissões vocais que possuímos um significado exato, baseando-se no movimento e nas pausas da criação e paralelo às paixões e reflexões da alma. A imitação do vento e da chuva, do trovão, das vozes dos animais foi essencial, mas para as vogais e semivogais tratou-se, sobretudo, de convenção e assim, por exemplo, o i capturou o movimento contínuo, a força; o e e o o foram incremento de movimento; as nasais o limite e o k o movimento cósmico, curvilíneo e envolvente (RENDICH, s.d). Daqui o radical ak está para “mover seguindo uma curva”, do qual aksa, ou seja “roda” e “eixo” em torno do qual gira. Ou, ainda mais interessante, (k) am, mover-se para um limite e em seguida “amar”.

Organizar uma comunicação sonora aceitável certamente demandou tempo e fadiga, mas ainda hoje nós, na esteira do sânscrito o do grego, encontramos esqueletos e vestígios das nossas palavras, da nossa linguagem, como mã, que através de mater e meter, conecta-se à ma, a medidora/mediadora, aquela que conhece o limite, o pai, descendente de pa, aquele que protege que mantém, (pastore e pater).

O som é, então, mito, e como tal é imutável, único e para sempre. Os primeiros cantos poéticos são, invariavelmente, hinos porque tudo é sagrado nos modelos culturais primitivos, tudo é emanção misteriosa a conservar e transmitir: não existe ação que não seja uma cerimônia e não existe cerimônia que não seja acompanhada de fórmulas obsessivamente iguais e repetitivas até o espasmo. Repetir significa conferir mais força, atribuir à nênia a potência de subverter ou deixar estagnada a realidade segundo as próprias necessidades.

Há cantos dos nativos americanos compostos de somente duas ou três palavras, para que o universo, o Absoluto as recebesse em toda a sua clareza e simplicidade. Os índios Kwati entoam:

Quando eu for homem me tornarei caçador, ou pai
 Quando eu for homem me tornarei pescador, ou pai
 Quando eu for homem me tornarei marceneiro, ou pai
 Quando eu for homem etc. etc.
 Quando etc. etc. (VON SYDOW, s. d)

Nessa reiteração existe um motivo estético, um aceno à idéia de ordem universal, mas também prazer pela beleza da ligação palavra-som. Eis como e porque nascem os “versos”. O falar comum, profano, não considera a magia e se atém somente à mensagem que quer comunicar. O cantar poético, atendo-se a uma porção semântica medida

e invariável (o verso), opera uma síntese estética que captura e envolve quem escuta, traduzindo em fé e memória. Como uma gota que escava o “verso” faz estrada na alma e a seduz.

Tem-se o renascimento, o acme expressivo do som-mito com o surgimento das grandes civilizações indianas e médio - orientais. Os egípcios possuíam uma hinologia de 4000 anos a.C.; os sumérios cantavam dando ao canto um sentido de amuleto e excitavam o fervor religioso dos fiéis; o Rei Assur agraciava os deuses com salmos, acompanhado da flauta e a deusa Ishtar declarava pessoalmente a sua alegria porque os sacerdotes se reuniam em torno a ela para tocar(LAVIGNE, s. d.: 27)⁷; entre os Indianos, Krishna parava os rios e tranqüilizava os animais ao som de sua flauta e ensinou essa arte aos seguidores de modo que na época do Mahabarata os músicos do palácio tornaram-se cada vez mais numerosos; Alexandre Magno cercou-se de nada mais que 329 concubinas persas, todas musicistas do rei. Mas atingiu-se o apogeu do som-mito com o aparecimento dos poemas épicos homéricos, precedidos, como se sabe, do recitar cantado dos cantores de rapsódias.

Aqui é necessário fazer uma consideração: as grandes civilizações celebram os deuses e seus monarcas, imperadores e faraós, atribuindo-lhes uma descendência sagrada que dá direito ao canto, mas nunca como nos poemas homéricos a celebração é tão ligada a arethé pessoal: a *Iliada* e a *Odisséia* tornam-se os primeiros imensos hinos civis da história e neles encontram espaço as gestas humanas (e não só reais), comparáveis àquelas divinas.

O som-mito, como se sabe, exclui o tempo, torna vago o espaço: o som-mito homérico, o último, o supremo, torna-se conto onde o “terreno”, o “casual”, adquirem um sentido somente se comparáveis ao Absoluto. Mas é, de qualquer forma, sobre o homem que se canta pela primeira vez, ainda que de maneira abstrata, fantástica, ligada a arquétipos. Quando é descerrada a tela do sagrado numinoso, a tragédia grega nos mostrará alguns séculos depois uma humanidade bem diferente tomada pela dúvida e pela laceração da consciência, mas, entretantes, terão chegado os poetas líricos para empreender a revolução do “eu”, para produzir o primeiro expressionismo da história literária.

⁷ Em francês no original. N.T.

No imaginário grego tudo foi criado com base na harmonia. Isso quer dizer que o homem, a sua razão, os sentimentos, as coisas, o universo inteiro estão ligados à misteriosa explicação de uma melodia que a tudo dá um ritmo constante e inteligível de vida. Nesse sentido, eles entendiam a Mousiké não como uma arte autônoma em si, mas uma espécie de ingrediente secreto que impregnava poesia, dança, teatro, além de matemática, astronomia, guerras, ritos de passagem, esporte e celebrações cívicas de todo tipo. Era, pois, uma segunda linguagem.

Mas os gregos possuíam uma mentalidade extraordinariamente matemática, que tendia à mensuração das partes e ao seu equilíbrio no todo, para poder dominar melhor a natureza e o espírito como um iluminismo ante-litteram. E nisso está a singular invenção singular deles: ter calculado e tornado inteligível a entidade aérea do som, descobrindo os mistérios da sua aparente irracionalidade: “Musica est aritmetica nescientis se numerare animae” (LEIBNIZ), ou seja, a música é uma aritmética da alma que não é consciente do contar.

Já em Homero a correlação entre palavra e música era muito estreita, os líricos do VII século a.C., em condições históricas e hegemônicas completamente mudadas, multiplicaram as possibilidades tônicas da leitura quantitativa, inventando pés métricos nunca ouvidos e construindo uma plethora de *nomoi* musicais (motivos pré-construídos) em que Homero e os cantores dispunham de bem poucos *nomoi*.

Dizíamos condições mudadas: Quando no século VII as monarquias se fragmentavam para dar espaço ao advento das aristocracias, o universo existencial e cognitivo grego muda completamente; o homem sozinho no comando, o *basileus*, representava um dúplice de deus sobre a terra, no vértice de um sistema piramidal semelhante àquele mitológico, para garantir a imutabilidade ética.

O desaparecimento de um ponto firme e o surgimento de facções políticas públicas lutando entre si acelera o desenvolvimento do pensamento racional, o tormento da dúvida; e com a dúvida, a incerteza, o mistério da relação com o infinito e finalmente com o outro, com os outros: o mito se faz história e o “eu” irrompe finalmente na história.

Nesse âmbito os versos gregos se impregnam de amor e de luta, introspecção e expressão segundo, como em Safo, o modo como o mundo oprime o “eu” ou, como em Arquiloco, advenha o contrário.

Não por acaso são citados esses dois poetas, porque deles parte um processo binário de temáticas (agressão e autocomiseração) que influenciará a lírica mundial. Neles, como em Alceu, Anacreonte, e outros, tem-se aquela variedade de escansão métrica (descendente e triste no dáctilo e no troqueu, ascendente e vital nos jambos e nos anapestos) que reproduzirá tonicamente os variados sentimentos da alma humana; neles e deles se aplicarão cânones musicais (tetracordes, heptadas conjuntas e disjuntas) que numa clave de poucas notas, mas graças até mesmo ao uso de quartos de tons, cobrimos toda a gama das sensações humanas.

Os líricos cantavam (ou declamavam) nota por sílaba, em uma rigorosa, urgente monodia, nem sempre mantendo no andamento rítmico os mesmos acentos tônicos daqueles literários: o que eles premiam era fazer corresponder, antes de tudo, a escansão mais larga e mais forte (thésis) com o acme emocional e aliviar a voz (arsis) nos instantes preparatórios.

Tudo isso impõe duas considerações vitais. Primeiro: os gregos eram bem conscientes da indivisibilidade entre palavra poética e música, como, aliás, tinha sido desde a pré história até eles. A cisão entre os gêneros acontecerá muito mais tarde e, sobretudo, quando da codificação das línguas cultas nacionais, em que o povo continuará a cantar os versos. Segundo: os Gregos conheciam bem o poder e o mistério da poesia. Eles nos transmitiram a comunicação poética, a comunicação em versos como algo inigualável à comunicação cotidiana, profana, porque nessa a palavra é mensagem e naquela, evocação. A palavra - mensagem não nos transmite outra coisa senão uma informação e o enunciado deve ser claro, respeitar as partes lógicas, fluir, ser imediatamente absorvido pela razão. A palavra-evocação, pelo contrário, transmite sensações e para fazer isso deve privilegiar a posição de alguns termos sobre outros, desconstruir a sintaxe, fazer uso de imagens paralelas, tomadas da natureza (metáforas), aproximar-se da música com aliteraões e eufonias, ir e voltar (quiasmas), repetir as palavras-chave, sair do tempo. E não é só isso: a palavra - mensagem se dissipa em si mesma, significa aquilo que diz, a palavra - evocação evoca, exatamente, chama para fora, desloca para outras imagens e outros conceitos, para outras sensações. O canto, nessas condições liberta, exprime, então, um estado de alma, escalando o conceito abstrato da palavra e por meio de uma simples vogal ou consoante, de um termo

ou de outro, de um sintagma, de uma preposição significante, chega direta ao ponto da nossa alegria, da nossa dor exclusiva.

O verso poético não se recebe, ou pelo menos não totalmente, pela mente: querer racionalizá-lo significa prensá-lo, matá-lo. Como podemos colher, por exemplo, não digo o final de *Le bateau ivre*,⁸ de Rimbaud, mas até mesmo aquele de *O entardecer de dia de festa*, de Leopardi, ou mesmo a introdução, de Safo: “similar aos deuses parece-me aquele homem que te espelha, absorto, próximo, e a sua voz suave te absorve” se não fecharmos os olhos, e, de um outro lugar, fora de nós e do presente que nos atormenta de objetos e obrigações, deixarmos que seja a alma a sentir, sem dar ouvidos a lógica nenhuma?

Os Gregos ensinaram ao mundo esse “sentir”, mas o que tem, no fundo, o sentir poético de tão singular? Tem que preenche, reforça, acresce. Cada presente que podemos receber, desde um carro a um computador degrada, desvanece: o nosso interesse por ele evapora no tempo, porque as coisas são a música rouca e moribunda da noite narrada pelos Dogon e satisfazem uma parte infinitesimal da nossa necessidade de plenitude. Mas, pelo contrário, um verso é para sempre. Não morre, podemos repeti-lo, o cantar infinitamente e é sempre o mesmo, como será sempre igual o arrepio de comoção que experimentaremos ao ouvi-lo.

Portanto, chega-se ao ponto crucial: mais que a pesquisa histórica, mais que qualquer ciência, mais ainda que qualquer outra arte, o canto poético perscruta e desvela o enredo, a encruzilhada misteriosa entre a linha horizontal do espírito e a vertical da matéria dando-lhe um sentido, momentâneo ou duradouro, que coincide com aquela necessidade de ordem e de beleza que cada homem adverte em si como remoto, como perdido e ao mesmo tempo, indispensável, irrenunciável: o canto poético torna-se o curador, o grande magicien, o guia na floresta que nos encanta e na qual nos perdemos; ele tem o poder de falar à parte de nós que se sente maior que as misérias do mundo.

Na cultura ocidental o som-história, a palavra cantada, se configura e se adapta imediatamente na forma de “forma fixa”, que primeiramente os líricos gregos e os trovadores provençais lhe conferem. Forma fixa quer dizer que um tema (de amor ou outro) é desenvolvido em um esquema de versos e estrofes bem preciso, de acordo com o

⁸ Em francês no original. N.T.

gênero, e que a melodia segue as mudanças do andamento literário. Essa *chanson*, usando um galicismo, praticamente não tem soluções de continuidade, e se prorroga até os nossos dias. É, por outro lado, evidente que mesmo não desaparecendo, os gêneros se diferenciam no tempo e mudem de aspecto nos séculos, segundo as modas e o pensamento estético dominante.

A esta altura torna-se indispensável fazer algumas considerações:

1- A história (de conteúdo e formal) da palavra-canto é binária: de um lado temos a tradição popular, inculta, não escrita, rude; de outro aquela culta, antes da corte e posteriormente burguês, e não só a liberal-intelectual, que com frequência fartará as mãos na fonte popular, apropriando-se dos vários gêneros para se “nobilitar” graças a músicos e poetas profissionais. O caso mais gritante é o da “camponesinha”, espécie de madrigal camponês, fresco e ingênuo que, levado à corte de Nápoles, expandira-se a toda a Europa. A mesma sorte terão as “cançonetas”, as “baladas” e, sobretudo os “causos”.

2- Outra questão intrigante refere-se à relação palavra-música na economia da forma fixa. A palavra, ou seja, o texto literário tão privilegiado entre os Gregos e, como se verá, entre os trovadores, torna-se, por longo tempo, elemento secundário, a partir da polifonia sagrada, por toda a Idade Média sob o influxo de uma corrente denominada *ars nova*. O primeiro será Bembo e, sucessivamente, o próprio Monteverdi, com a sua Segunda prática a dar-lhe novamente um papel relevante e predominante. Ou seja, eles entenderão que o verso, submetido à melodia, não pode exprimir toda a força rítmica que possui e o que é ainda pior, perde aquela semântica. O retorno à monodia será o passo fundamental dessa volta. Subliminarmente é bom notar que essa diatribe fora um dos motivos, como se verá, da separação cada vez mais acentuada da palavra, que se tornará poesia *tout court* e a melodia que se exprimirá sozinha.

3- A separação entre palavra e música, que juntas tinham determinado o único gênero lírico possível, não acontece em um momento único e preciso, nem por um único motivo. É preciso dizer que trechos musicais sem suporte literário sempre existiram desde os Romanos, que usavam solos de tibia, trombeta, chifres nas pantomimas e nos mimos; como também sempre existiram versos destinados a simples declamação (pense-se em Catulo e Horácio). O que acontece no tempo e que determinara em grande parte a separação dos gêneros fora justamente

que a palavra sem música resultara sempre mais livre para manifestar conceitos e sensações. Ao se apropriar de uma língua unitária, rica de temas e figuras retóricas (veja-se Dante, *Convívio*), o literato entendera que a significância poética sem música tinha outros caminhos a percorrer.

Sintomático sobre o tema é a resposta dada pelo indiano Omaha à questão sobre a diferença entre a poesia natural e a poesia européia: “Bem, disse, façam as contas, quer dizer que os europeus também falam quando cantam, porém são bem estranhos”. Para ele, palavra, música e dança eram indissociáveis. O que faz eco à resposta de Montale a essa mesma pergunta: “A poesia não precisa de música, porque ela já tem a música em si”.

Essa cisão, não total, note-se bem, depende ainda de uma gama de motivos práticos: muitos poetas não sabiam ou não queriam cantar, muitos gêneros novos não eram na verdade conciliáveis ao canto (pense-se no poema de cavalaria, na tragédia moderna de Alfieri, de Manzoni, nos versos livres e soltos de Leopardi, nos poetas do século XIX).

Mas o motivo fundamental foi exatamente que, a certa altura, a poesia falada e a poesia cantada existiam como se marcassem planos comunicativos diferentes, dividissem o abstrato e o concreto, agissem com meios desiguais para conseguir fins semelhantes. A partir do Renascimento, digamos um pouco por convenção, o canto poético tornara-se mais direto, esquemático, resumido e fulminante: a poesia escrita tomara para si tarefas mais requintadas, mudanças conceituais e transbordamentos estilísticos que a presença da música não podia conceder.

A poesia lírica, a poesia do eu, cantada ou não, descende daquele genitor comum que é o trovador provençal. No âmbito territorial e espacial sobre os quais se move esse intelectual (século XII e XIII, Langue d’Oc, Provença, França, em geral) estão a base das motivações que o impelem a colher o espírito e a “forma fixa” da lírica grega, para transformá-los em um hino exagerado à espiritualidade: a *chanson*.

Considerem-se as origens árabes de tal canção (era forte nos Árabes a devoção pela espiritualidade feminina), e simultaneamente o fervor religioso que invade a Europa pelas lutas contra os heréticos (catares, albigenses) e não só as Cruzadas na Terra Santa; considere-se o novo papel que a mulher vai assumindo em uma sociedade feudal

em que o rei e o príncipe ocupam o vértice de uma pirâmide material, pragmática, enquanto a domina, na inversão dessa mesma pirâmide é senhora daquele vértice espiritual; considerem-se os juvenes, isto é, os cadetes sem terra nem poder, mas cultos e refinados e com gosto pelas artes, pela poesia: tudo isso e mais ainda conduzirá os trovadores a um cantar diáfano, puro, a uma busca ascética no espelho dos olhos e da alma de uma senhora, de uma first lady, tão distante do materialismo do consorte (o jealous) e tão próxima da busca da infinita pureza do feignador, do predador, do drutz, do poeta que espera, perscruta, obtém um sorriso.

O estado de embriaguez que a poética provençal nos transmitiu através do fin amor, o amor cortês é o Joy, ponto de chegada de uma posse exclusivamente espiritual de uma imagem amada. Os versos de Bertrans de Born, Arnaut Daniel, Rimbaut d'Aurenga e de Bernard de Ventadorn são raros trinos lexicais, equilíbrios dialéticos, fogos de artifício formais que laceram o sinal da lírica vindoura: o seu conceito de espera, vigília, expectativa e esperança estará presente em grande parte do Romantismo.

Na realidade, talvez não se comportem assim: sabemos que Guilherme D'Aquitânia tinha duas mulheres contemporaneamente e Ventadorn muitas vezes fora expulso dos castelos porque descoberto em "vias de fato": fato é que a nós interessa esse sopro ideal, verdadeiro ou presumido que fosse, tenha produzido versos (e melodias) semelhantes.

Já é o suficiente, mas há outras contribuições que os trovadores deram à comunicação poética. Primeiramente, colhendo como uma herança a divisão temática dos temas líricos gregos, a introversão do dáctilo e a expressão do jambo, nos transmitiram os dois grandes filões sobre os quais se move a lírica mundial, o amoroso e o civil. De fato, ao lado da chanson da mulher idealizada, nasce o sirventese (canto servil), análise áspera, reflexão arguta, opinião política sobre tudo o que acontece no mundo, lá fora: à ternura doce e ambígua do cortejar, à tristeza pela perda de um bem amado (como em Safo). Os trovadores souberam unir a paixão e a raiva, a consternação e a alegria pelas coisas do mundo (como Arquiloco) subjetivando e objetivando um mundo no eu e um eu no mundo.

Todos os assuntos da poesia posterior serão esses ou corolários desse, assim como todas as formas para exprimi-los corresponderão ao

seu modo duplo de poetizar, o trobar plan e o trobar dou. O primeiro nada mais é que naturalismo, descrição clara e luminosa, até ingênua dos sentimentos, enquanto o trobar dou é precursor do hermetismo, da escuridão no século XIX, da poesia que desde Baudelaire suprime a desvanecimento do objeto em si e frequentemente faz da alma individual o metro absurdo e obscuro da realidade. Não se podia, em uma época impregnada pelo divino, pedir mais e melhor, mas também não se podia calar essa contribuição, essa ligação com o antigo.

Para entender o quanto a poesia moderna esteja impregnada de dúvida e desconsolada solidão, de fragmentos infinitesimais de verdade, de esperanças percorridas, de esperanças traídas se deverá esperar Francisco Petrarca. É ele, muito mais que Dante, o homem novo.

Sem o Cancioneiro, sem as Rimas Esparsas não teríamos nem os cantos leopardianos, nem o velho marinheiro de Coleridge e muito menos Goethe, Byron, Shelley; não haveria os cemitérios de Young, as passagens de Montale, Neruda, Cavafis e paradoxalmente, até mesmo Campana, a sua loucura, o seu desconforto feroz.

Petrarca abre um abismo entre o passado e o futuro. Poemas unitários como a *Iliada*, a *Eneida*, a *Divina Comédia* são permeados de um sopro divino, providencial, que os fazem imensos e, ao mesmo tempo, longínquos, distantes: talvez, somente em Jerusalém, de Tasso, conseguimos discernir alguma coisa da modernidade petrarquiana. Em que consiste essa modernidade?

Primeiramente, em ter escrito “fragmentos”, fragmentos de coisas vulgares, isto é, populares e em italiano. A alma do homem é um “puzzle”, um mosaico dividido em fichas desordenadas, dispersas como as rimas, um desenho de peças a ser recomposto, uma desordem existencial e, justamente, fragmentária. Não existe uma verdade absoluta, não há um guia certo, seguro, não se pode percorrer uma só e única estrada: Petrarca colhe o sentido último de toda a poesia lírica: buscar no escuro, acomodar provisoriamente o escuro. Nele não há mais uma visão teológica unitária, como aquela de Dante, que leva do amor por Beatriz àquele por Deus, mas, pelo contrário, uma prática cotidiana de um amor que às vezes é vida, às vezes é morte, êxtase e desastre; o amor não é mais virtude teológica, mas experiência psicológica, misto de devanear (errar?) e reerguer-se, buscar a ascese, em uma tempestade de emoções contrastantes por Laura, que como Daphne para Apolo, é

a ninfa desejada e fugidia ao seu desejo. Não existe nele uma procura precisa, teológica ou filosófica: o amor é vivido na sua presença, em uma seqüência de momentos fragmentários até o momento em que o indivíduo se encontra sozinho diante de si; e ao repetirem-se esses momentos toma forma um novo modo de conhecer que nada mais é senão a psicologia individual moderna. É o corpo de Laura que o leva a escrever, o escrever que o reconduz ao espírito.

O Barroco não esquecerá essa lição e Petrarca será o autor mais musicado (Palestrina, Monteverdi, Sigismondo D'India) e mais imitado, tanto que os libretistas de Ópera sempre o considerarão e grande parte dos compositores do século XIX o imitarão de maneira deplorável.

A partir de Petrarca a poesia é o homem. Já tinha sido no tempo de Catulo, mas lá não existia aquela tensão entre o terreno e o eterno, no máximo o tormento que o terreno não fosse eterno. A beleza solar do Renascimento, o horror gótico, os exageros românticos, o tormento estético dos Decadentistas, correm nesse sulco reportando-se ao próprio tempo, porque cada esforço poético se move entre o modelo especulativo da própria época para depois transcendê-lo na busca de significados e valores eternos.

Assim, em Sófocles o fim é uma luz que cega no bosque de Colonos; em Leopardi um abismo que engole tudo; em Montale o muro cheio de cacos de garrafa. Mas além da imagem, além da metáfora ditadas pelo momento, pelos modelos imitativos à disposição, resta o inexorável mistério do fim.

Então, o que nos comunicam os versos, o que eles nos deixam? Uma ternura infinita, um estranhamento, um reconhecimento da nossa fragilidade e grandeza.

É inútil percorrer toda a história da poesia, não é necessário. Basta-nos recordar que o século XIX foi, nesse âmbito, o século grande e desesperado da comunicação existencial, da comunhão existencial, uma seqüência ininterrupta de *Rerum vulgarium fragmenta*.

Todo poeta em palavras ou em música no fundo se assemelha à sua vida, nenhum se assemelha a um outro, mas são, no fundo, todos iguais. Os seus versos são pele, ossos, dentes, e sangue puríssimo, se o estro os colhe. E naquele átimo se tornam homem, o homem de sempre. Eles são como um eco: Deus, a verdade, a vida gritam em um vale obscuro alguma coisa incompreensível e eles nos retransmitem como uma mensagem a cauda, o final daquelas palavras, justamente

como eco, porque, mais que isso eles não podem fazer, não lhes é consentido repetir.

O segredo está, como já se disse, em saber lê-los, em saber ouvi-los, religar os fios da tela que eles vão tecendo e mostrando. Talvez, no fundo, Pascoli tivesse razão em Desvanecer: “Giovannino e desvanecer são a mesma coisa, mas antes, antes de terminar naquelas águas do Reno, o segredo está em acreditar na ‘criança’”.

Referências Bibliográficas e Fontes

CÍCERO. Orator. Teubner: Lipsia, s.d.

GAMBERINI, Leopoldo. As palavras e a música na Antigüidade. Firenze: Leo S. Olschki, 1962.

SCHNEIDER, Marius. A música primitiva. s. l, Adelphi, s.d.

RENDICH, Franco. A origem das línguas indo-européias. s.l, Palombi Editori, s.d.

VON SYDOW, E. Poesia dos povos primitivos. Trad. R. Bazlen, Guanda, s.d.

LAVOGNE, A. Enciclopédie de la musique. Paris, s.d. v. 1.

Artigo recebido e aceito em junho de 2007.