

Júnior Almeida e Fernando Fiúza: lirismo e musicalidade

Márcio Ferreira da Silva
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)
Campus do Sertão

Resumo

Esse artigo objetiva discutir a relação entre literatura e música, tomando como objeto o CD *Memória da pele* (2012), de Júnior Almeida. Acreditamos que o lirismo da poesia de Fernando Fiúza, autor de “Catarina” e “Pequenas misérias” – faixas do disco em questão -, provoca o processo de musicalidade, no qual o músico alagoano arrebatou como projeto de autoria. Assim, reconduzindo à forma estética e estilística da poesia e da música, esse estudo busca dialogar essa problemática com os estudos críticos de Lima (1997), Goldstein (2002) e Lucas (2012).

Palavras-chave: *Lirismo; Poesia; Júnior Almeida; Fernando Fiúza.*

Abstract

This article discusses the relationship between literature and music, taking as object the CD *Memória da pele* (2012), from Almeida Júnior. Actually, we believe that the lyricism of the poetry of Fernando Fiuza, author of “Catarina” and “Pequenas misérias” - tracks on the disc in question - causes the process of musicality in which Júnior Almeida snatches as authoring project. So bringing back the aesthetic and stylistic form of poetry and music, this study seeks to dialogue with these problematic critical studies of Lima (1997), Goldstein (2002) and Lucas (2012).

Keywords: *Lyricism; Poetry; Almeida Júnior; Fernando Fiúza.*

Parece imprescindível o abraço da poesia com a música. Desde a Antiguidade, o canto era a expressão do corpo e da alma, desencadeando o movimento poético do encontro. Nesse sentido, poesia e música se configuravam como um único lugar de expressão artística, ou seja, a distinção entre essas duas áreas praticamente não existia.

Com efeito, a separação dos gêneros se dá gradativamente. Mas mesmo no Mundo Antigo já se percebia que a música e a poesia se confrontavam com a expansão da

Retórica. “São incontáveis os estudos que associam a Retórica à Poética, relacionando a fala (a oratória, a eloquência, e a preceptística verbal, o decoro, o ornato, o tocante poético) e a escrita aos usos literários, como a arte de redigir e a busca do estilo (a Estilística)” (LUCAS, 2012: 8).

Na Idade Média, o alaúde, por exemplo, ainda acompanha a expressão poética dos trovadores medievais, pois a poesia ainda está ligada aos domínios da aristocracia, como se confere também na Antiguidade.

Na modernidade, a definição do lugar da poesia e da música parece sustentar a separação dos gêneros, embora, ao longo do tempo, em um processo de intertextualidade (KOCH, 2009), a poesia sempre se servirá da música e vice-versa.

Embora isso seja quase uma constante na Música Popular Brasileira, há poucos que fazem dessa junção uma medida certa para produzir música de qualidade. É o que acontece com o alagoano Júnior Almeida e mais precisamente com o seu mais recente álbum *Memória da Flor* (2012), cuja afinidade com o lugar poético das composições não se forma unicamente nesse momento.

Júnior Almeida parece acreditar que a poesia é, em algumas formas, o êxtase da música. Afirmamos isso devido às escolhas em que a poesia do outro e de sua autoria tomam o caminho desde o primeiro disco. Foi assim, por exemplo, com *Limiar do tempo* (2005), cuja intencionalidade poética já se apresenta como escolha de um poema da escritora, também alagoana, Arriete Vilela, “A voz do anjo”, musicado pela primeira vez por Júnior Almeida e Fernanda Guimarães.

Esse caminho – embora acreditemos que a relação poética está em toda a construção do *Limiar do tempo* (2005) – instaura um lugar para uma nova expressão na música produzida em Alagoas. Na verdade, podemos dizer que essa simbiose entre os poetas canonizados da cultura alagoana e a poesia de Júnior Almeida faz rediscutir os caminhos da própria poesia, haja vista que a música incorpora muito mais a impressão do sujeito – no sentido de ouvir, cantar e reproduzir o que foi ouvido - do que o livro ou leitura de poemas; aqui no sentido de difusão – ou radiodifusão – e repercussão da música e dos livros no século XXI.

Essa compreensão se ampara também na elaboração e composição do projeto

musical. No caso de Júnior Almeida, percebemos um diálogo com a poesia produzida em Alagoas e essa tomada de atitude coloca o artista em busca de uma descoberta estilística e estética de sua própria obra.

No âmbito da Crítica Estilística, formou-se a Estilística Literária, que analisa obras ou conjuntos de obras que ofereçam coesão, de conformidade com as intenções do autor. Concentra-se nos meios de expressão empregados para fins estéticos, no conteúdo expressivo da linguagem. Importa que o traço estilístico aponte mais para a emoção, para o afeto, do que para a mera comunicação (LUCAS, 2012: 6).

Memória da Flor (2012) busca um lugar estético na arte, porque trilha a linha da expressão do lirismo e da musicalidade, cujos efeitos retomam a ideia clássica, sem perder o tom de modernidade/contemporaneidade. Nesse sentido, o disco é acarretado de tons musicais diversos. Júnior Almeida se presta a ir para vários estilos: *bossa*, *blues*, *pop-rock* ou *mpb* pura e simples. O disco tem dez músicas, como se fosse os dez mandamentos? – para responder à questão, pensamos acreditar na simetria musical que permeia a ordem poética daquelas escolhidas pelo autor. E ele abre o CD, de forma lírica, com uma canção intitulada “A poesia”, que transcrevemos abaixo:

Se engana quem não vê o sol
No fim do dia inacabado
Escureceu e as pessoas silenciaram
E a chuva acordo para o corpo se aquecer
No cobertor
Mas há luz no tempo fechado
Há luz e muito calor
Deixei meu coração tecer
A luz do fim do dia
Para entender que alguns são poetas
E você a poesia

Não pense ser meu coração tão frágil
Não pense ser meu coração tão frágil

Feito um poema de amor

Se engana quem não vê o Sol...

A sanfona de Adriano Magoo produz na música um efeito sonoro de poeticidade, que disfarça e, ao mesmo tempo, propaga “ser meu coração tão frágil” em versos duplos, evidenciando a repetição como elemento estilístico do poema e, no mesmo sentido, da expressão vocal que Júnior Almeida impregna na música.

Esse sentido lírico, aqui no conceito de Hegel (1990), toma a subjetividade poética, como se apresenta nos versos “Para entender que alguns são poetas / E você a poesia”. Essa percepção metafórica define a completude do outro; lugar em que os espaços se apresentam “Feito um poema de amor”, somente para afirmar alegremente que “Se engana quem não vê o Sol...”.

Fernando Fiúza, poeta alagoano autor de *Alagoado* (2008) e *OutDó* (2012), assina o poema “Catarina”, musicado por Júnior Almeida. Essa junção se atrela a um projeto de autoria definido por Júnior e já comentado anteriormente com o poema de Arriete Vilela. Com arranjo de Fernando Nunes, “Catarina”, em uma primeira vista, é uma investida à cantiga popular. Isso se comprova pela estrutura composta de oito estrofes, todas em quartetos e estrofe-refrão na quarta e na oitava.

Esquenta a voz, Catarina,
quem não esquenta, se cala,
esquenta as cordas meninas
pra serem moças, vibrarem

Canta o desejo dos outros
pra segurar sua roupa,
mais seu papel, suas contas,
seu aluguel, suas coisas.

Alude, alada felina,
à florescência dos pares,
à cintilância dos vícios

à violência das grades.

Fora, viperina!

Fora, cobra choca!

Dentro, sintonia!

Dentro, vida em rosa

Laurita foi namorada,

Creuzinha, doce de coco,

Eleusa, quase empregada,

Cacilda, mais que patroa.

Cantar os nomes de fruta,

de passarinho e cidade,

cantar os nomes de rua

em que vc. não morava,

Cantar só coisas bonitas

que a vida é dura e maltrata,

cantar quem leve e levita,

cantar quem vele a levada.

Fora, viperina!

Fora, cobra choca!

Dentro, sintonia!

Dentro, vida em rosa!

Todo o poema é brindado com o trabalho da forma, cujas rimas internas provocam toda a construção musical. Na verdade, segundo Goldstein (2012: 44), as rimas externas e internas formam “um recurso de grande efeito musical e rítmico”. Seguindo essa trilha, podemos afirmar que o poema acima se presta a provocar efeitos de musicalidade no momento em que a construção fonética prova os efeitos literários e musicais. “Alude, alada felina / à florescência dos pares” se constroem no fonema (*a* – *alude*, *alada*) com cadência no fonema (*f* – *felina* / *florescência*) para provocar os processos estilísticos

da aliteração e, ao mesmo tempo, da assonância, na primeira parte do poema, mas também se nota na segunda parte: “leve e levita” ou “vale a levada”, aqui os fonemas consonantais (*l*) e (*v*) se juntam as vogais abertas tônicas (*a*) e (*e*).

Para Lucas (2012: 5 – Grifo do autor), a forma como lemos o poema provoca a “intenção de instruir-se e/ou de deleitar-se”, impondo uma intencionalidade que “haverá de cultivar a *Fonética Expressiva*, aquela que trata do efeito estilístico”.

Essa escolha sonora – geralmente abertas – coloca o poema na cadência rítmica da canção. Não é por acaso que o arranjador incorporou guitarra, baixo e violão aço (este nas mãos de Fernando Nunes) para captar a máxima capacidade sonora do poema.

Com intenção de nos aproximar do conceito de *ritmo toante* (GOLDSTEIN, 2012), podemos dizer que o poema “Catarina” explora a vogal tônica no final dos versos, provocando, assim, o círculo da musicalidade na música de Júnior Almeida.

Na primeira parte do poema, esse círculo se constrói, na primeira quadra, da seguinte forma: “Catar**I**na” em relação às “men**I**nas”; “se c**A**la” com “vibr**A**rem”. Na segunda, temos: “dos o**U**tros” está para “ro**U**pas”; “**C**Ontas” para “**C**Oisas”; a terceira traz a seguinte ordem rítmica: “fel**I**na” com “v**I**cios”; “p**A**res” com “gr**A**des; o refrão, quarta estrofe, traz o mesmo efeito: “viper**I**na!” liga-se ritmicamente a “sinton**I**a”; e “ch**O**ca” a “r**O**sa”.

Quando olhamos para a segunda parte, as quadras denunciam o trabalho formal que o autor se apropriou para dar efeitos à musicalidade no poema. Assim, nós temos, no quinto quarteto, “namor**A**da” com ligação rítmica à palavra “empreg**A**da”; “c**O**co” com “patr**O**a”; no sexto, temos: “de fr**U**ta” e “r**U**a”; “cid**A**de” e “mor**A**va”; no sétimo, podemos observar o seguinte: “bon**I**tas” com “lev**I**ta”; “maltr**A**ta” com “lev**A**da”, seguindo do refrão já citado acima.

Esse trabalho formal é proposta estilística assegurada ao poeta Fernando Fiúza, que já foi atribuído à poética de brevidade (CASTELLOTTI, 2012), mas, contrariando ao trabalho de *OutDó* (2012), o autor de *O vazio e a rocha* (1992) dialoga com a tradição literária, principalmente daqueles que (re)pensaram o poema na década de 40, como, por exemplo, o pernambucano João Cabral de Melo Neto.

Na trilha da canção popular e, ao mesmo tempo, da interface semiótica da produção

contemporânea, o poeta explora outros efeitos da linguagem artística, como podemos ver nos versos: “Cantar os nomes de fruta, / de passarinho e cidade, / cantar os nomes de rua / em que vc. não morava”. Esse último verso se apresenta com a palavra *você* no modo *vc.*, impondo ao eu-lírico um diálogo com as interfaces do discurso escrito.

Seguindo a mesma intenção, o disco traz outro poema de Fernando Fiúza, musicado por Júnior Almeida. Acreditamos ser esse poema-canção uma das melhores músicas do álbum. Na verdade, o poema se apresenta na forma de soneto, construído no estilo clássico: dois quartetos e dois tercetos. Como se mostra na contemporaneidade, os sonetos encampam a beleza formal dos clássicos, mas garantem a liberdade de violar a construção poética. Nesse caso, o poema se apresenta livre de rimas externas no formato do poema clássico, mas, igualmente como se apresenta no poema “Catarina”, acima analisado, a rima se faz com *toante*. Quando à versificação, o poema também se apresenta sem o rigor da métrica. Essa postura do poeta corrobora com o hoje, o agora, sem perder a relação com o Belo.

Diante disso, o soneto chama-se “Pequenas misérias”, que transcreveremos abaixo:

As pequenas misérias do meu corpo
na primavera recrudescem,
se é fria então, meu Deus!, a minha pele
faz-se um delgado e ardente poço

Onde feridas feito flores
pipocam nos lugares mais sombrios
e eu pareço um jarro de dores
lembrando minha fome com fastio.

Penso na morte quando acordo
penso na morte quando vou dormir
à tarde penso em verso um conto

E bebo, bebo até não mais sentir
as pequenas misérias do meu corpo

que recrudescem mais por ti.

Observado a relação rítmica que há no soneto, podemos detectar que a rima toante se apresenta da seguinte forma: no primeiro quarteto: “cOrpo” e “pOço”; “recrudEscem” e “pEle”; no segundo, temos: “flOres” e “dOres”; “sombriOs” e “fastIo”. Nos tercetos, as rimas aparecem assim: “acOrdo” com “cOnto”, no primeiro terceto, e “cOrpo” (esta no segundo terceto). O outro conjunto rítmico se forma com “dormIr”, “sentIr” e “tI”, essas duas rimas já no segundo terceto. Essa organização rítmica que se forma a partir da sequência ABBA ACAC ACA CAC comprova a preocupação do poeta com a estrutura do poema, pois as rimas alternadas, na primeira quadra, inicia o processo artístico da forma, mas são as rimas interpoladas que evidenciam a simetria decrescente do jogo rítmico, ou seja, podemos observar, por exemplo, como o artista avança da rima A para C, abandonando propositalmente a rima B, no primeiro quarteto, e provocando a sinestesia no primeiro verso do último terceto (rima C).

E bebo, bebo até não mais sentir
as pequenas misérias do meu corpo
que recrudescem mais por ti.

Na verdade, podemos afirmar que o soneto impõe em toda a construção o efeito de musicalidade, em que Júnior Almeida apropria-se com afinidade e delicadeza. Assim, o soneto ainda nos brinda com os recursos das escolhas das palavras poéticas, provando, por exemplo, efeitos estilísticos quanto às rimas ricas: “recrudescem” (verbo) e “pele” (substantivo); “flores” (substantivo) e “de dores” (locução adjetiva); e “dormir” (verbo), “sentir” (verbo) e “ti” (pronome).

A qualidade do arranjo musical do poema fica a cargo, é claro, da voz de Júnior Almeida, e também da guitarra de Toni Augusto e da bateria de Carlos Bala. Juntos eles parecem provocar o efeito do caos que o soneto precisa, pois há um momento em que os instrumento tentam (des)equilibrar a ordem precisa do soneto. Nesse momento, podemos assegurar que dois efeitos – estilístico e musical – se enfrentam com a única tentativa de buscar de um eixo no momento em que o eu-lírico diz que “penso na morte quando acordo / penso na morte quando vou dormir”, talvez perdido na contemporaneidade.

Sem perder o efeito lírico do poema, o soneto se abre em um tempo presente, no qual o eu-lírico é marcado pelo “eu” subjetivo. Isso significa que as individuais deflagram o momento e cena exposta. A dor, a mágoa, a morte são pequenas misérias que se tornam mais intensas, mas que só têm um sentido na existência do outro. Por isso, o último quarteto do poema de Fiúza abaixo:

E bebo, bebo até não mais sentir
as pequenas misérias do meu corpo
que recrudescem mais por ti.

Remete-nos a outro poema de Jorge Cooper (2011: 165 – Grifo nosso) chamado “Poesia-poema”, abaixo transcrito:

Bebo
Sei-me convidado de mim mesmo
Sei a dor
Dormir a dor
Acender o fogo com água

É que vivo entre dois nós
com as minhas mágoas

Desacostumado da vida
avesso às dinastia de baralho
procuro a entrada da minha alma e
bebo bebo bebo

- Quando bebo
reapareço-me

Seguindo essa trilha, podemos acreditar que os poemas dialogam, em um processo de intertextualidade, e eles se mostram na leitura da tradição que os escritores se mantêm antenados. Dessa maneira, acreditamos que os versos de Cooper e Fiúza aproximam-se nos recursos estilísticos, no efeito com as palavras, mais precisamente com os desdobramentos do significa de *reaparecer* e

recrudescer, que para um se instaura em um reaparecimento poético, simbólico; e para o outro aumenta, fortalece a impressão da falta, da ausência, que o eu-lírico constrói a partir do outro, respectivamente.

Por fim, podemos afirmar que esses diálogos entre a música e a poesia instauram uma forma artística capaz de traduzir os tempos atuais, sem perder o lugar da tradição literária e musical. O efeito de tudo isso é, pois, em relação à música produzida em Alagoas, descobrir cantores e poetas, poetas-cantores, que traduzam o Amor, a dor, a morte, a solidão, entre outras, de forma que esses aspectos se coadunem à proposta da poesia no seu aspecto mais universal, como é o caso de Júnior Almeida e Fernando Fiúza.

Referências

ALMEIDA, Júnior. *Limiar do tempo*. Maceió/São Paulo: PRONAC-Ministério da Cultura nº 054115, 2005, 1 disco compact (60 + min.), digital, estéreo.

_____. *Memória da flor*. Rio de Janeiro: MPB, 2012, 1 CD (60 + min.), digital, estéreo.

ÁVILA, Janaína. Animal tropical. In: *Gazeta de Alagoas*. Caderno B, Edição de 28 de fev. 2010.

CASTELLOTTI, Carla. Poética da brevidade. In: *Gazeta de Alagoas*. Caderno B, Edição de 16 de out. 2012. Disponível no site:

<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=210807>. Acesso em mar./2014.

_____. Não por acaso. In: *Gazeta de Alagoas*. Caderno B, Edição de 06 de mai. 2021. Disponível no site: <http://suechamusca.com.br/junioralmeida/files/2013/08/003-Gazeta-de-Alagoas-B.pdf>. Acesso em mar./2014.

FIÚZA, Fernando. *Alagoado*. Belo Horizonte: Sografe, 2008.

_____. *OutDó*. Maceió: Editora Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2012.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2002.

KOCH, Ingedore Villaça e ELIAS, Vanda Maria. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. São Paulo: Contexto, 2009.

LIMA, Roberto Sarmiento. *O círculo e a palavra: constantes do poema lírico*. Maceió: EDUFAL, 1997.

LUCAS, Fábio. Literatura e música. In: BRITO, José Domingos (Org.). *Literatura e música: depoimentos e bibliografias*. São Paulo: Tiro de Letra, 2012. V. 6 - Mistérios da Criação Literária. Disponível no site: <http://www.tirodeletra.com.br/curiosidades/Vol.6-LiteraturaeMusica.htm>. Acesso em mar./2014.

COOPER, Jorge. *Poesia completa*. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Cepal, 2011.