



## SOBRE A POSSIBILIDADE DE SE ESTABELEECER UM PARALELO ENTRE CANÇÃO E PROSA

Thiago Rodrigues  
Professor da UNIFAI-SP

**Resumo:** Objetiva-se com este estudo perscrutar as possibilidades de se estabelecer uma relação entre a canção popular, tal como definida por Luiz Tatit, e a concepção sartriana de prosa como elemento de comunicação, e, portanto, como instrumento político, sem com isso afirmar uma concepção instrumental da arte. Neste percurso recorrer-se-á a um fenômeno da música popular brasileira conhecido como rap. Deste modo pretende-se lançar luz sobre as questões levantadas.

**Palavras-chave:** Canção popular; Prosa; Música popular; Rap. Arte.

**Abstract:** The objective of this study is to scrutinize the possibilities of establishing a relationship between the popular song, as defined by Luiz Tatit and Sartrean conception of prose as an element of communication, and therefore as a political instrument, without thereby asserting a design instrumental art. In this way will draw to a phenomenon of Brazilian popular music known as rap. Thus it is intended to shed light on the issues raised.

**Keywords:** Folk song; Prose; Popular music; Rap; Arts.

### 1. Mas o Rap também é canção?

A história da canção popular brasileira conheceu na passagem do século XX para o século XXI o surgimento de um gênero musical, o rap, que para alguns estudiosos não pode ser considerado como canção, ao menos tal como esta se desenvolveu historicamente. Parece este o caso do musicólogo e crítico musical Zuza Homem de Melo que, em diversos depoimentos<sup>1</sup>, questiona a classificação do rap como representante da canção, pois, neste gênero, um dos elementos fundamentais para caracterizar a canção, a saber, a melodia, não estaria presente.

---

<sup>1</sup> Dentre diversos depoimentos de Zuza Homem de Melo que explicitam essa posição podemos citar a comunicação proferida por Luiz Tatit intitulada *O Corpo Coletivo e a Morte da canção?*, no qual, ao se contrapor a Tatit, Zuza Homem de Melo se posiciona contra a definição do Rap enquanto canção.

É notória também a tese defendida por Luiz Tatit, no que concerne ao tema, de que o rap é um gênero legítimo dentro da tradição do cancioneiro brasileiro. Mas por que este descompasso? E o que Tatit entende por canção?

Um pressuposto fundamental para se pensar a canção, segundo Tatit, é a tensão entre a *forma musical* e a *força entoativa*.<sup>2</sup> No entanto, mesmo reconhecendo o caráter prosaico<sup>3</sup> da canção, não são poucos os compositores, tanto eruditos quanto populares, que buscam lançar suas composições para instâncias mais “artísticas” afastando-as de sua função comunicativa. É só pensarmos no *lieder* romântico, por exemplo, ou então, em diversas composições da Bossa Nova, no qual a mensagem, nas palavras do próprio Tatit, é deixada para segundo plano. Existem também as composições que se caracterizam no sentido oposto, se, por um lado, há compositores que ressaltam em suas composições a forma musical deixando em segundo plano a força entoativa e, desse modo, a função comunicativa da canção, por outro lado, existem composições que pretendem exaltar a mensagem linguística, como é o caso do rap.

Tatit deixa bastante claro, no entanto, que a característica fundamental da canção é justamente a junção entre música (*forma musical*) e palavra (*força entoativa*), sendo assim, mesmo quando se privilegia a palavra ou se destaca a forma musical, ambas (música e palavra) estão presentes na canção.

Cabe citar Tatit quando este descreve a especificidade do rap, a citação, embora um pouco longa, se justifica pois quase todo nosso comentário posterior partirá dela:

A passagem do século XX ao XXI foi marcada, no terreno popular, pela explosão do *rap*, **gênero bastante comprometido com a mensagem linguística**, e que, portanto, não pode prescindir dos contornos rítmico-melódicos que dão expressividade à letra. Aqui, ao invés, não contamos com precisão no âmbito da sonoridade e muito menos com a escrita que sempre garantiu o registro da forma, por mais complexa que fosse, na música culta. Os autores se apegam antes de tudo a um modo de dizer, ao próprio teor verbal de suas frases e, se aproveitam algumas recorrências musicais, distribuem-nas pelo plano da expressão da letra, gerando rimas e assonâncias que colaboram na memorização dos longos discursos. O resto é força entoativa quase pura que pouco concede aos ritos musicais de estabilização sonora.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Visto que nosso intuito é menos nos aprofundarmos na teoria da canção defendida por Tatit e mais problematizar a relação entre a forma canção e sua “função” comunicativa, pautará esta etapa de nossa exposição um artigo publicado por Tatit na revista *Estudos Semióticos*, Vol. 6, nº2, intitulado *Canção e Oscilações Tensivas*.

<sup>3</sup> O termo prosaico aqui alude aquilo que é relativo a prosa.

<sup>4</sup> TATIT, Luiz. *Canção e Oscilações Tensivas*, In: *Estudos Semióticos*, Vol. 6, nº 2, p. 14. (Grifo nosso).

Neste sentido Zuza Homem de Melo não teria razão ao questionar a classificação do rap enquanto canção? No registro de Tatit, não, pois, embora “*comprometido com a mensagem linguística*”, o rap “*não pode prescindir dos contornos rítmico-melódicos que dão expressividade à letra*”, o que significa que a forma canção exige a junção entre palavra e música para existir. É por isso que Tatit afirma que “[...] *embora se trate do gênero [o rap] que mais tirou proveito da força entoativa, nunca o rap deixou de lado os padrões mínimos da estabilização musical*”.<sup>5</sup> Ou seja, palavra e música fazem parte de um todo, no qual a relação entre entoação e forma musical determinarão a função comunicativa da canção, mesmo que se privilegie a mensagem linguística ou a forma musical é justamente a junção desses dois âmbitos que determinará a forma canção. Vejamos um pouco mais de perto como se dá essa relação para o autor.

Esta tensão descrita caracteriza a relação entre a forma musical e a força entoativa, desvelando-se como uma via de mão dupla, ou seja, se estabelece em uma relação “proporcional”. Tomemos as duas situações “limites” descritas, o *lieder* e o rap, como exemplo em nossa análise. No caso *lieder* “*desaparecem os vestígios da entoação diante das exigências de uma forma musical pura que se basta*”,<sup>6</sup> levando, no limite, a saturação da forma musical. No entanto, é neste momento que a própria estrutura da canção parece exigir o restabelecimento de seu caráter entoativo evitando o dilaceramento de sua própria estrutura. Quando isto não ocorre, como no caso do vocalize, recurso bastante recorrente na história da canção brasileira, a voz passa a funcionar única e exclusivamente como um instrumento, o que descaracterizaria a canção.

Um exemplo bastante significativo desta quase saturação da forma musical se dá na Bossa Nova que, no entanto, para evitar a dissolução da forma canção e recair na música exclusivamente instrumental, atenua seus recursos meramente técnicos em favor da expressividade da maneira de se dizer cada frase da letra, evitando assim a saturação musical e permanecendo no universo da canção.<sup>7</sup> O que evidencia aquilo que chamamos de uma via de mão dupla, ou seja, quanto mais nos encaminhamos para a forma musical pura mais nos distanciamos da força entoativa e de sua função comunicativa.

Mas o contrário também bem que pode acontecer, isto é, o recurso à função comunicativa ameaçar o aspecto musical da canção, como parece ser o caso do rap, mas

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 16.

também aqui a desconstrução da forma canção é evitada, pois, caso contrário, recairíamos no discurso do comício, por exemplo, e a forma canção se esvaneceria. Desse modo, “*os próprios rappers [...] não deixam a forma musical se extinguir, pois,[...] providenciam [...] o restabelecimento de outras diretrizes musicais, como a grade rítmica e as recorrências sonoras dos fonemas*”.<sup>8</sup>

Assim, tal como sintetiza Tatit:

[...] há correspondências evidentes entre as oscilações tensivas da forma musical e da força entoativa. A saturação da forma pode, em muitos casos, corresponder à extinção da força. E vice-versa. O estabelecimento da forma musical,[...] reproduz, de certo modo, a atenuação da força entoativa [...].<sup>9</sup>

A concepção de Tatit acerca do rap enquanto legítimo representante da canção popular brasileira, no qual a mensagem ganha destaque e, por conseqüência, a função comunicativa da canção se sobrepõe à sua forma musical, é expressa pelo autor em diversas passagens, cabe citá-lo, para tanto optamos por um depoimento pois é quando esse caráter se torna mais evidente, assim:

“o rap, neutralizando a melodia, faz com que a gente preste atenção à mensagem, vira quase fala pura, como se fosse a origem da canção, que é a fala pura [...] a canção pura é o rap, pois tem o essencial da canção que é a entoação” desse modo, por ficar “muito próximo da fala, fica mais fácil de passar a mensagem”<sup>10</sup>

é justamente este o ponto que nos interessa aqui, sendo assim, não mais acompanharemos as instigantes análises de Tatit e passaremos a outra etapa de nossa breve reflexão.

## **2. Mas o rap é prosa?**

Sartre escreve seu famoso ensaio acerca da pergunta fundamental sobre o que é a literatura como resposta a uma série de críticas que lhe foram dirigidas por defender a literatura engajada. Uma das primeiras objeções que Sartre enfrenta é se o filósofo existencialista não estaria repetindo o erro dos pintores soviéticos? Ou seja, não estaria

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>10</sup> TATIT, Luiz. *O Corpo Coletivo e a Morte da canção?*.

o autor instrumentalizando a arte? Um pressuposto aqui é a identificação entre a literatura e as “outras artes”.<sup>11</sup> Daí a pergunta: Você quer engajar as artes?

No que responde o autor, “*Não, nós não queremos ‘engajar também’ a pintura, a escultura e a música, pelo menos não da mesma maneira. E por que haveríamos de querer?*”<sup>12</sup> Como se todas as artes se equivalessem. Então, Sartre atenta para a especificidade da literatura, em especial, da prosa.

Assim, se queremos compreender como se dá o engajamento da música segundo o filósofo francês, por exemplo, precisamos primeiramente entender o que difere a literatura das “outras artes”.

Tomemos como fio condutor a esta breve explanação a distinção feita pelo filósofo logo no início do referido ensaio, a saber, entre o que ele chama de “palavra opaca”, isto é, a poesia e “palavra translúcida”, ou seja, a prosa.

Como foi dito acima, por “palavra opaca” o autor entende a poesia, que é o mesmo que dizer que a poesia se realiza como positividade pura. Mas o que significa afinal dizer que a poesia é positividade pura? Significa que a palavra na poesia não representa algo para além dela mesma, isto é, para o poeta, segundo Sartre, “*as palavras são como coisas*”.<sup>13</sup> Essa concepção fica mais clara se compreendermos o que o autor entende por “palavra translúcida”.

A prosa ou “palavra translúcida” é quando a linguagem ganha um caráter, ao menos em certa medida, instrumental, assim, se para o poeta a palavra aparece como coisa, como positividade pura, para o prosador a palavra aparece como pura translucidez, como signo, como uma ferramenta capaz de dizer alguma coisa. Desse modo, o escritor (prosador) lida com significados e, portanto, a palavra é sempre um meio para se alcançar algo para além dela mesma. O filósofo chega a afirmar que “*a prosa é utilitária por essência: [assim] eu definiria de bom grado o prosador como um homem que se serve das palavras*”.<sup>14</sup> Ou seja, se a finalidade da linguagem é comunicar algo para alguém, é necessário também engajá-la. Por quê? Ora, se a prosa sempre comunica algo, e, se o homem está condenado a ser livre, como defende o filósofo, quando se escreve, se escolhe e, ao escolher-se, o homem escolhe por ele e por todos, o

---

<sup>11</sup> As aspas aqui buscam evidenciar que, segundo uma concepção fenomenológica, que é a grande influência de Sartre, cada manifestação artística guarda sua especificidade. No entanto, para o que buscamos, evidentemente, não nos aprofundaremos nessas especificidades.

<sup>12</sup> Sartre, *Que é a Literatura?*, p. 11.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>14</sup> *Sartre, Op. Cit.*, p. 18.

homem elege valores e se engaja em algo, mesmo que ele faça isso de forma “alienada”. Conseqüentemente a prosa carrega sempre um viés ético.<sup>15</sup>

No entanto, embora a maior parte dos comentadores defenda que Sartre realiza uma instrumentalização da obra de arte<sup>16</sup>, nossa leitura se adéqua com a concepção defendida por Franklin Leopoldo e Silva em *Ética e Literatura em Sartre: Ensaaios Introdutórios*, na qual, segundo o comentador, há uma relação de interdependência entre o âmbito teórico e o âmbito estético da prosa, e que, portanto, Sartre não negligencia a prosa enquanto obra de arte. O que se evidencia em passagens como esta: “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. E o estilo decerto, é o que determina o valor da prosa”.<sup>17</sup> Ou então:

Lembro, com efeito, que na “literatura engajada”, o engajamento não pode, em nenhum caso, fazer esquecer a literatura e que nossa preocupação deve ser a de servir à literatura infundindo-lhe sangue novo, assim como servir à coletividade tentando lhe oferecer a literatura que lhe convém.<sup>18</sup>

Mas isso ainda não responde a pergunta acerca do engajamento das “outras artes”. É que para Sartre, a pintura se assemelha à poesia na medida em que também a pintura, ou a música, não lidam com signos. Isso soa estranho fora do registro em que o filósofo desenvolve seu pensamento, na realidade, dizer que a pintura não trabalha com signos é o mesmo que dizer que ela é positividade pura, e que portanto, não remete a nada, não é um meio para se alcançar alguma outra coisa. Ou seja, como exemplifica o autor, quando Tintoretto pinta aquele rasgo amarelo no céu sobre o Gólgota, ele não busca significar ou provocar a angústia, como se o amarelo representasse angústia, mas sim, que “*ele é angústia, e céu amarelo ao mesmo tempo*”.<sup>19</sup> É angústia feita coisa.

Essa concepção fica mais clara no caso da música, qual é o significado de uma melodia? O que ela diz? O significado de uma melodia “*não é nada mais que a própria melodia, ao contrário das ideias [que é o caso da prosa] que podem ser traduzidas*

---

<sup>15</sup> É importante ressaltar que essa distinção entre poesia e prosa não se dá de forma estanque, tal como apresentada aqui nesta breve exposição, o que significa que toda prosa é em certa medida “poética” e toda poesia é de certo modo prosaica, mesmo que em última instância sempre seja possível identificá-las.

<sup>16</sup> Ver BORHEIM, Gerd. *Sartre: Metafísica e existencialismo*, p.283; PERDIGÃO, Paulo. *Existência e Liberdade: Uma Introdução à Filosofia de Sartre*, p, 19.

<sup>17</sup> *Sartre, Op. Cit.*, p. 22.

<sup>18</sup> SILVA, Franklin Leopoldo e. *Literatura e experiência histórica em Sartre: o engajamento*. In: *Filosofia e Crítica: Festschrift dos 50 anos do curso de filosofia da Unijui*.

<sup>19</sup> *Sartre, Op. Cit.*, p. 11.

*adequadamente de diversas maneiras*”.<sup>20</sup> Análoga à música, na pintura, qual é o significado do angustiante amarelo do céu de Tintoretto? Como traduzir adequadamente essa angústia? Ou seja, o amarelo é a própria angústia feita coisa, assim como uma melodia triste é a própria tristeza materializada.

### **3. Se “Caetano”<sup>21</sup> é poesia, então o rap não seria prosa?**

Mas não nos interessa aqui o caso da música absoluta, e sim, a canção. Desse modo, a pergunta – já clássica! – acerca da poesia na canção popular, se justifica: a canção popular brasileira, tal como ela se constituiu historicamente, pode ser considerada como poesia? Essa pergunta guarda em seu bojo ao menos um preconceito, a saber, de que a poesia se configuraria como um âmbito mais nobre da produção artística do que a canção, o que pressupõe uma concepção hierarquizante. Ora, se entendemos essa aproximação com a poesia apenas como uma forma de “enobrecer” a canção, então o problema nos parece ocioso, pois a poesia por si só não é melhor nem pior que a canção, trata-se apenas de outra forma de expressão artística, é como comparar um romance à um filme, o filme por si só não é melhor nem pior que o romance, trata-se apenas de outra linguagem. Mas, se pensamos que a aproximação entre poesia e letra se refere à forma poética, ou seja, a palavra destinada ao texto impresso, então questão parece mais supérflua ainda, pois é justamente o caráter entoativo da fala cantada que caracteriza a canção, ao menos no registro que Tatit a define, tal como vimos anteriormente, e, portanto, a canção não é poesia simplesmente porque não é feita para o papel (mesmo que se entenda que a poesia impressa também pressupõe a leitura em voz alta), e sim, para a melodia.

Mas não nos interessa aqui discutir este problema dentro deste registro. No entanto, é precioso à nossa reflexão perscrutar, ao menos, se a palavra cantada, dentro da tradição do cancioneiro brasileiro, se aproxima mais daquilo que Sartre chama de “palavra opaca” ou da “palavra translúcida”, em outras palavras, se o universo cancioneiro é o universo da poesia ou da prosa.

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>21</sup> A referência à Caetano Veloso tem aqui o caráter simbólico e busca representar um maior destaque da forma musical da canção em detrimento da força entoativa, lembrando que não existe canção fora da equação forma musical/força entoativa, segundo Tatit.

Vimos, com Tatit, que toda canção comunica, e que é a relação entre a forma musical e a força entoativa que determinará sua função comunicativa. Ficou patente também que dentre os vários gêneros da música popular brasileira o rap foi aquele que mais verticalizou esta relação levando a função comunicativa da canção – ou como prefere Tatit “*a mensagem*” – às últimas consequências.

Assim, se o que caracteriza a prosa – ou se se preferir, a “palavra translúcida” –, para Sartre, é sua função comunicativa, pois a prosa sempre visa dizer algo a alguém, não seria pertinente perguntar se o rap não estaria para a canção assim como a prosa está para a literatura? Ou seja, não seria lícito aproximar a prosa ao rap, ao menos no que concerne a sua função comunicativa? Se assim é, não caberia a esse gênero então oferecer um espelho crítico ao homem, pois quando se diz<sup>22</sup> algo sempre se diz algo à alguém, e, se essa hipótese tem validade, isso não deveria se feito de forma consciente?

O estatuto ontológico atribuído à palavra poética por Sartre, isto é, enquanto positividade pura, denota a diluição da função comunicativa da palavra. Desse modo, parece-nos lícito aproximar a falta de “*fixação melódica do rap (justamente para destacar a mensagem)*”<sup>23</sup> à prosa, e, por outro lado, a melodização da palavra na maior parte da produção cancional de Caetano Veloso à “poesia”. Mas é claro que a canção não é poesia no que tange à sua forma, e porque haveria de ser? Como diz também Tatit, a canção é, antes de tudo, entoação. No entanto, não nos parece artificial afirmar que a palavra na canção, dentro do registro proposto por Tatit, hora ganha uma caráter “poético”, pois destaca a forma musical, e assim, a palavra se afasta do registro puramente entoativo, o que, nas palavras do autor, significa que “*a canção pura é o rap, pois tem o essencial da canção que é a entoação*”;<sup>24</sup> e hora ganha uma caráter “prosaico”, pois enfoca o caráter figurativo da fala. É significativa a forma como Tatit também se refere a essa relação ao dizer que existem músicas para se entender (força entoativa) e músicas para se contemplar (forma musical),<sup>25</sup> deixando bastante evidente o caráter comunicativo desta relação.

---

<sup>22</sup> O “dizer” aqui é tomado no sentido em que Sartre se refere à prosa, ou seja, enquanto mediação entre as palavras e as coisas.

<sup>23</sup> TATIT, Luiz. *O Corpo Coletivo e a Morte da canção?*.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>25</sup> *Idem, ibidem.*



### **Referências Bibliográficas:**

- BORNHEIM, Gerd Alberto. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. 3. Ed.
- PERDIGÃO, Paulo. *Existência e Liberdade: Introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre: L&P.M., 1995.
- SARTRE, Jean-Paulo. *Que é a Literatura?*. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e Literatura em Sartre: Ensaio Introdutório*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e experiência histórica em Sartre: o engajamento*. In: *Filosofia e Crítica: Festschrift dos 50 anos do curso de filosofia da Unijuí*.
- TATIT, Luiz. *O Corpo Coletivo e a Morte da canção?* Conferência realizada em 1 de abril de 2011, disponível em vídeo: <http://www.cpfcultura.com.br/site/2011/04/01/o-corpo-coletivo-e-a-morte-da-cancao-%e2%80%93-luiz-tatit-e-fernando-chui/>. Último acesso em: 02 de Junho de 2011.
- \_\_\_\_\_. *Canção e Oscilações Tensivas*. In: revista *Estudos Semióticos*, Vol. 6, nº2.
- \_\_\_\_\_. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

[Recebido em novembro de 2011; aceito em dezembro de 2011.]