

**FANATISMO, DE RAIMUNDO
FAGNER E FLORBELA
ESPANCA, NOS
INTERSTÍCIOS DA CANÇÃO
POPULAR BRASILEIRA**

*FANATISMO, BY RAIMUNDO
FAGNER AND FLORBELA
ESPANCA, IN THE
INTERSTICES OF BRAZILIAN
POPULAR MUSIC*

**Iaranda Jurema Ferreira Barbosa¹
(UFPE)**

RESUMO: As palavras, quando organizadas dentro de um poema, possuem uma característica intrínseca: a musicalidade. Partindo desse princípio, muitos artistas, sedentos de novos experimentalismos estéticos e com visões vanguardistas,

¹ Doutora em Teoria da Literatura, área de Literatura Comparada – PPGL, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil. iarandabarbosa@gmail.com.

trabalharam os versos de modo a torná-los conhecidos de uma forma mais rápida pelo grande público e, para tanto, fizeram uso de uma linguagem universal: a música. O cantor cearense Raimundo Fagner soube trabalhar essa premissa de modo peculiar e deu vida nova ao poema *Fanatismo*, mais de 50 anos após a morte de sua autora, a poeta portuguesa Florbela Espanca. Através de um hibridismo cultural que amalgamou idiomas, ritmos, gêneros musicais e experiências de vida, Fagner transforma o referido poema em uma das canções mais populares do Brasil e se torna um dos artistas mais conhecidos da América Latina. O objetivo deste artigo foi estudar as origens dessa obra musical e como o cantor conseguiu transmitir para a voz – protagonista *per se* – todo o sentimento passional do eu-lírico. Para tanto, foi realizada uma contextualização histórica, a escansão do poema e a análise dos elementos vocais e instrumentais, a fim de encontrar os pontos de contato e de diferenciação dessa produção, que une erudito e popular, extremamente importante para a música brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Fagner, Florbela, poema, canção popular

ABSTRACT: When in a poem, words have an intrinsic characteristic: musicality. Taking advantage of this feature of words, many artists striving for new aesthetic experiences and gifted with a vanguardist spirit conceived their verses aiming to reach a large number of readers in the masses. In order to do so, they used the universal language, that is to say, music. Brazilian Northeastern singer Raimundo Fagner, to whom the State of Ceará is home, was able to work that resource as few musicians were able to, and as a consequence, the poem *Fanatismo*, by the Portuguese poet Florbela Espanca, was reborn after 50 years of its author's decease. By means of a cultural hybridism that fused languages, rhythms, musical genres and life experiences, Raimundo Fagner transforms the aforementioned poem in one of the most popular songs in Brazil, as well as having become one of the most known singers in Latin America. The purpose of this study is to analyze the origins of the song *Fanatismo*, by Raimundo

Fagner, as well as researching how the artist was able to sing so truthfully all the passionate lyric feeling that the original poem encompasses. Therefore, a historical contextualization, the poem's scansion and an analysis of the vocals and the instrumentals of the song were provided in order to find its merging and diverging points, which connects both the erudite and the popular, a feature that is extremely important to the Brazilian music.

KEYWORDS: Fagner, Florbela, poem, popular music

Contextualização histórica

Dentro do que entendemos por música e poema, formado pelo pensamento hegemônico ocidental e europeu (mais especificamente relacionado à cultura grega), a associação entre essas modalidades sempre se fez presente. Esse diálogo, designado por Steven Paul Scher, no século XX, de melopoética, que nos seus primórdios contava/cantava os grandes feitos dos heróis, passou a contar/cantar grandes amores, angústias e inquietações humanas. Acompanhado por instrumentos musicais, o poema fomentou a criação de baladas, cantigas, serestas e madrigais entoados por trovadores e menestréis que dependiam da memória para comunicar os versos na forma de canto, caráter esse perdido após o século XV, com a invenção da imprensa.

O poema agora estaria, embora existissem saraus e recitais, cada vez mais dependente do papel e não tanto da voz para ser interpretado, pois os sinais de pontuação, os espaços em branco e a disposição dos versos colocavam o leitor em um lugar novo e de difícil interpretação. A apreciação dos versos tornou-se, de modo paulatino, uma atividade individual, solitária, introspectiva, circunscrita, restrita, intimista, principalmente com o surgimento da novela e, posteriormente, com a instauração do romance, consagrando a prosa como a grande preferência do público leitor.

Contudo, poema e música, embora considerados linguagem diferentes, possuem elos que impedem o divórcio definitivo, pois remetem à tradição oral, necessitam de um emissor, de um receptor, de um intérprete, de um público e, principalmente, de ritmo. A vanguarda simbolista (a mais musical de todas) soube trabalhar bem esse preceito com aliteraões, assonâncias, léxico (flautas, harpas) e também com os próprios títulos dos poemas, como é o caso de *Sonata, Árias do Luar* e *Bandolim*, de Cruz e Souza, por exemplo.

É evidente que, assim como a prosa possui maior hegemonia sobre o poema por estar mais próxima da linguagem coloquial, a música possui um alcance maior que o poema porque o público consumidor independe do domínio do código escrito e do idioma. Ademais, ela apresenta outra vantagem: os meios de reprodução/divulgação. Entretanto, vale a pena ressaltar que foram exatamente essas duas características: coloquialidade e meios de comunicação que fizeram com que o poema e a música (em constante movimento de aproximação e distanciamento) pudessem estar mais próximos, dentro do contexto brasileiro, nos anos 1920, através da canção popular². Molina (2016) divide em dois grandes períodos a criação das canções populares no Brasil do século XX:

No primeiro período, que se inicia no final dos anos 1920, a trama principal da criação se centrava na busca por um enlace especial entre melodia e palavra. O ato da criação acontecia, muitas vezes, com um acompanhamento de um instrumento (violão) que exercia a função de criar o ambiente harmônico e sugerir a condução rítmica (MOLINA, 2006, p. 81).

Já no segundo momento, há um grande avanço tecnológico no que diz respeito à indústria radiofônica, que trouxe novidades “como a gravação multicanal em fita e a possibilidade de *overdubs*, que passaram a estar disponíveis, em maior escala” (MOLINA, 2006, p. 81). Agora, o violão, a melodia e a palavra seriam complementados

por novas sonoridades, que tirariam a gravação da posição de simples registro, para ser “a própria composição” (MOLINA, 2006, p. 81). Uma das diferenças, assim como afirma o teórico, é que, inicialmente, a atenção estava voltada tanto para a letra quanto para a mensagem (palavra cantada). *A posteriori*, existe uma maior elaboração nos arranjos e na quantidade de instrumentos musicais (música cantada).

Partindo dessa divisão realizada por Molina (2016), é possível localizar cronologicamente, no primeiro momento, o Modernismo. Movimento questionador das concepções de arte culta (pois muitos intelectuais da época concebiam a Europa como modelo e referência de erudição, de civilização, rechaçando, a cultura popular), que procurou aproximar-se das expressões populares e das tradições e empenhou-se na recuperação das culturas do povo. A cultura popular foi incorporada à estética modernista através, entre outros elementos, da valorização da linguagem coloquial, haja vista Manuel Bandeira e suas obras que transitaram tanto entre os salões, cafés e saraus da alta aristocracia quanto entre os prostíbulos, os bares e a rua, conciliando esses mundos heterogêneos em produtos poéticos, em universos comunicantes. Ademais, Bandeira, o poeta mais musicado do país, teve poemas de linguagem popular, como *Dona Janaína*, *Trem de ferro* e *O menino doente*, musicados por profissionais de formação erudita e, ao mesmo tempo em que eram acompanhados pelo piano e cantados por vozes líricas, valorizavam os elementos folclóricos. É importante frisar que:

A canção popular não é o “encaixe” do texto poético na música nem música no poema. A relação é de dupla troca, na qual o poema deixa de atuar como lugar “natural” da poesia e a música, em contrapartida, oferece as singularidades da sua linguagem (SOUZA, 2007, p. 33).

Logo, é possível diferenciar duas vertentes: o poema com palavras e expressões cotidianas, musicado e, por conseguinte, mais

divulgado, tornando-se uma canção popular – quer dizer, uma canção com grande popularidade e de significativo alcance de público – por estar sob o domínio de outra arte, perder o uso dos elementos de eloquência da modernidade e a necessidade do papel (evidenciada fortemente pelo concretismo); e a composição de canções populares enquanto gênero, com uma linguagem mais simples, com o propósito mais mercadológico, embora também valorizando a mensagem. A canção popular, assim, surgiu de uma valorização da cultura nacional e do reconhecimento da miscigenação, sendo representada nos trabalhos de muitos artistas que transitaram entre a vida boêmia e os grandes salões aristocratas e burgueses, atividades essas que geraram enorme influência nas obras e no impulso de diversos ritmos, vide a grande efervescência do samba entre 1920 e 1930.

Já o segundo momento apresentado por Molina (2016) pode ser localizado como um período no qual o profícuo terreno das criações artísticas encontra matéria-prima na necessidade de renovação estética (presente no cerne de todos os projetos culturais), na busca pela conquista de novos públicos e nos acontecimentos históricos, políticos e sociais que a Segunda Guerra Mundial e suas terríveis consequências estavam provocando. O surgimento da bossa nova, os poemas sociais de Carlos Drummond de Andrade e as canções de Vinícius de Moraes e Tom Jobim fomentaram uma gama de obras que se somaram às de outros artistas de todo o país nas mais diversas vertentes, em plena criação.

No pós-guerra, Souza (2007) afirma que a poesia encontrava na canção popular um suporte e um singular momento de expressão. Ainda segundo ele, os movimentos artísticos (a Tropicália é um grande exemplo) foram influenciados pelas tecnologias da reprodução de massa desse período, sobretudo nos anos 1960 e 1970, pois é nesse contexto que:

[...] a canção popular oferece-se como veículo para a poesia no Brasil.
[...] É o período no qual flagramos a perda de uma certa aura da poesia

canônica por conta das coerções da indústria cultural que, grosso modo, propicia uma nova relação entre o poeta e seu público (SOUZA, 2007, p. 30-31).

Nessas injunções, existiram poemas e letras que foram produzidos em função do gênero canção popular, mas que não deixaram de ser elaborados, apresentar leitura do próprio tempo e consciência política e social, haja vista as composições da chamada Música Popular Brasileira, com representações nas vozes e nas letras de jovens cantores, na época, como Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Gilberto Gil. Canções, sobretudo de protesto, esteticamente bem desenvolvidas, principalmente, porque muitos engajamentos políticos estavam ali presentes e deveriam estar encobertos por metáforas, eufemismos e diversas outras figuras de linguagem, para contornar a censura e o atentado à integridade física e psicológica dos artistas, devido ao período da Ditadura Militar. A execução dessas canções se deu muitas vezes nos festivais televisionados da década de 1960. Músicas essas que atingiam o público pelas ondas radiofônicas, entravam em cheio, sem distinção, na residência e na vida dos cidadãos da zona urbana e da rural, do patrão e do empregado, do empresário e do operário, do metalúrgico e do camponês. O rádio estava em todos os lugares e falava, ou melhor, cantava, para todos.

É a atmosfera híbrida formada pelas culturas amalgamadas e pelo intercruzamento artístico que permite ao poema perder um pouco o *status* de gênero elitista, apreciado e entendido por poucos e passa a ser mais acessível para o grande público, pois a indústria radiofônica é o grande veículo que o transporta, em uma via de mão dupla, para o grande público. Esse contato permite o intercâmbio de conhecimentos e culturas e, ainda, a criação de obras que estão inseridas no seio de uma população multirracial, repleta de desigualdades sociais e inquietações refletidas em obras que, finalmente, tornam-se mais conhecidas.

O teatro também desempenhou um papel propulsor tanto do poema quanto da canção popular. João Cabral de Melo Neto teve *Morte e Vida Severina* musicado para o teatro e um álbum homônimo produzido pelos estúdios da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no qual 13 dos seus poemas foram musicados por Chico Buarque e Airton Barbosa, em 1966. Contudo, são os LPs, os compactos simples e o surgimento de trabalhos inovadores que impulsionam a canção popular e os poemas musicados como, por exemplo, *Rosa de Hiroshima*, de Vinícius de Moraes, musicado por Gerson Conrad e gravado pela banda Secos e Molhados, do álbum *Secos & Molhados*, em 1973, e *E agora, José*, de Carlos Drummond de Andrade, cantado por Paulo Diniz, em 1972, no álbum *Paulo Diniz*.

Análise

Herdeiro de todo esse histórico e participante atuante do cenário musical e poético brasileiro, Raimundo Fagner lança-se oficialmente para o grande público, através da indústria fonográfica, com o seu primeiro compacto em 1971. A partir desse ano, vai consolidando-se como um dos nomes mais importantes de nossa música. *Mucuripe*, composta em parceria com Belchior, foi um dos seus notáveis trabalhos que, nessa mesma década, rendeu êxitos como ganhar o Festival de Música do Ceub. Posteriormente, a canção é gravada por Elis Regina e, *a posteriori*, por Roberto Carlos, impulsionando, ainda mais, a carreira do cantor e compositor cearense.

Assim como as canções populares, Fagner transita entre o erudito e o popular, passeia entre os ambientes de Vinícius de Moraes e de Luiz Gonzaga, de Cartola e John Lennon, de Mercedes Sosa e de Amelinha, entre os (uni)versos de Fernando Pessoa e Patativa do Assaré, de Antonio Machado e Ferreira Gullar, de Federico García Lorca e Florbela Espanca. Esta, por sua vez, é

apresentada ao grande público brasileiro através da música *Fanatismo*, homônima ao poema de 1923, musicado por Fagner em 1981, em seu oitavo LP intitulado *Traduzir-se*³. Nesse momento, erudito e popular, poema e música, letra e canção estão imbricados ao ponto de formar uma unidade harmoniosa composta por elementos advindos de períodos históricos, culturais e sociais completamente diferentes. O conceituado LP foi lançado em toda a Europa e na América Latina. Devido ao sucesso, teve um programa na Rede Globo, de uma hora, chamado: “Série Grandes Nomes: Raimundo Fagner Cândido Lopes”, em 2 de outubro de 1981, onde o cantor realizou duetos com Nara Leão, Cauby Peixoto, Zizi Possi, Mercedes Sosa, Manzanita e com o músico Henrique de Mechor.

O ano de 1981 foi intensamente turbulento. O país estava no processo de início de abertura política após a ditadura militar, surgiram novas organizações sociais, políticas e sindicais, associações científicas e comunitárias, novos partidos políticos e organizações não governamentais. As campanhas por eleições diretas em todos os cargos eletivos foram retomadas, líderes sindicais tiveram prisão decretada, acusados de incitar a desordem coletiva, e houve a explosão de uma bomba no estacionamento do pavilhão Riocentro, no Dia do Trabalhador, onde estava acontecendo um *show* com diversos artistas, entre eles, Fagner.

Embora se possa pensar que *Traduzir-se* não tenha um viés político, como muitos discos de artistas da época, a obra traz a presença – além de Florbela, que ia na contramão do regime machista e autoritário salazarista – de Joan Manuel Serrat, perseguido pelo autoritarismo franquista⁴, e de Mercedes Sosa, exilada devido à ditadura argentina. Há também *Málaga*, poema de Rafael Alberti, um dos maiores poetas espanhóis, recém-chegado do exílio e que, inclusive, é convidado para escrever um texto para o encarte do disco cujo lançamento coincidiu com a chegada de *Guernica* a Madri, exatamente no centenário de Pablo Picasso. Jorge Amado assim define o disco do cantor, produzido em solo espanhol:

[...] com a cooperação de artistas espanhóis, de cantores, de músicos e do povo da Espanha, do povo do sul da Espanha, da Andaluzia, os ciganos... Eu acho que corresponde também a uma concepção importante do que é a criação brasileira, sobretudo a criação nordestina no campo da poesia e da música. Daí esse disco marcar na obra de Fagner. E na criação da música brasileira, da música popular brasileira, um momento importante, um momento, que eu diria esplêndido (AMADO apud ECHEVERRIA, 2019, p. 207).

Suas influências, ancestralidades e descendências trazem de volta uma espécie de tocador de guitarra mourisca, de trovador, de cancionista, de cantador popular. Ademais, existe uma relação semiótica na capa do LP. Apesar de a imprensa e os meios de divulgação terem convencionado registrar graficamente “*Traduzir-se*”, sempre ao se referirem a essa obra, a sobreposição das letras “Z” e “C” e a ausência de hífen para separar a partícula “se” indicam a impossibilidade de definição do idioma. Em *Fanatismo*, especificamente, Fagner traz uma criação estética miscigenada, crioula, mestiça, amalgamada, misturada, assim como o Brasil. Ele apresenta uma música cigana, árabe, flamenca, em um ritmo melancólico, intimista que também remete ao fado (gênero musical português) agradável aos ouvidos e que causa identificação do ouvinte. A criação da música para o poema, no ano de 1981, deu-se em Portugal da seguinte maneira:

Fausto Nilo, hospedado no mesmo hotel que Fagner em Lisboa, conta que um dia, por sugestão de um professor do Ceará, compraram um livro de Florbela Espanca, poeta perseguida e censurada pelas décadas da ditadura salazarista. Fagner pegou o livro e, uma hora depois, violão em punho, já estava musicando um poema da autora: “Minha alma de sonhar-te anda perdida...” (ECHEVERRIA, 2019, p. 204).

O artista entende a fórmula do poema: sofrer por um sentimento passional. E, dentro de suas referências musicológicas,

realiza uma criação que até os dias de hoje se faz presente e atual, mostrando-se um verdadeiro alquimista ao associar a cultura ibérica e o nordeste do Brasil, um andarilho que transita em todos os níveis sociais, intelectuais e culturais.

Fanatismo é um vocábulo que pode ser utilizado para justificar a motivação dos acontecimentos políticos e sociais no Brasil, nos idos de 1981, como também, enquanto obra, *Fanatismo* pode ser entendido como um bálsamo, trazido por Fagner para amenizar o conturbado momento que estávamos vivendo. Vale ressaltar que o cantor cearense faz sucesso com uma música cuja letra é isenta de crítica política, em um ritmo original e totalmente distante do samba (popular em todo país) e da bossa nova. Ele tampouco apelou para um recurso utilizado por muitos grupos musicais e artistas da época: realizar uma versão de uma música em inglês (idioma bastante valorizado e que dominava as rádios na década de 1980). Fagner cria uma música com estilo próprio, apoiando-se em um poema de uma escritora desconhecida para as pessoas menos familiarizadas com as questões literárias, após uma turnê na Espanha. Quer dizer, ele vai na contramão do que o mercado estava trabalhando e traz algo novo, original, autêntico, sem fugir do seu estilo, já conhecido e apreciado pelo grande público. Seguem na página seguinte o poema – cuja escansão considerou a variante do português europeu, conforme a escrita original – e a canção cifrada, seguidos de suas respectivas análises:

O soneto, composto por versos majoritariamente decassílabos e heroicos, tem seu ritmo marcado pelas alternâncias das sílabas longas (sinalizadas em negrito na escansão e cuja tonicidade está localizada nas sextas e décimas sílabas poéticas, em sua maior parte), em contraposição com as sílabas breves. Além disso, o arranjo rítmico se faz presente pela presença das elisões (*Duma*), das crases (*Minh'alma; to/ daa/ mi/ nha/ vi/ da; is/ to/ to/ daa/ gra/ ça*) e das sinalefas (*so/ nbar/ tean/ da/ per/ di/ da; mun/ do/ meuA/ mor/ a/ ler*, por exemplo). As estrofes isométricas e isorrítmicas⁵ mantêm

<i>Fanatismo, Florbela Espanca</i>	<i>Fanatismo, Fagner</i>
<p>Mi/ nhal/ ma/ de/ so/ nhar/ tean/ da/ per/ di/ da 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (ritmo: 2, 6, 7, 10)</p>	<p>Tom: C [Intro] B7 C D7 G B7 Em B7 C D7 G B7 Em</p>
<p>Meus/ o/ lhos/ an/ dam/ ce/ gos/ de/ te/ ver 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (ritmo: 1, 2, 5, 6, 10)</p>	<p>Em B7 Em Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida Am D7 G</p>
<p>Não/ és/ se/ quer/ ra/ zão/ do/ meu/ vi/ ver 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (ritmo: 1, 2, 4, 6, 8, 10)</p>	<p>Meus olhos andam cegos de te ver B7 Não é sequer a razão do meu viver, Em</p>
<p>Pois/ que/ tu/ és/ já/ to/ daa/ mi/ nha/ vi/ da 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (ritmo: 1, 3, 4, 5, 6, 8, 10)</p>	<p>Pois que tu és já toda a minha vida! B7 Em</p>
<p>Não/ ve/ jo/ na/ daa/ ssim/ en/ lou/ que/ ci/ da 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (ritmo: 1, 2, 4, 6, 10)</p>	<p>Não vejo nada assim, enlouquecida... Am D7 G</p>
<p>Pas/ so/ no/ mun/ do/ meu/ mor/ a/ ler 1 2 3 4 5 6 7 8 9 (ritmo: 1, 4, 6, 7, 9)</p>	<p>Passo no mundo, meu amor, a ler B7</p>
<p>No/ mis/ t'rio/ so/ li/ vro/ do/ teu/ ser 1 2 3 4 5 6 7 8 9 (ritmo: 3, 5, 8, 9)</p>	<p>No misterioso livro do teu ser C</p>
<p>A/ mes/ mahis/ tó/ ria/ tan/ tas/ ve/ zes/ li/ da 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (ritmo: 2, 4, 6, 8, 10)</p>	<p>A mesma história tantas vezes lida! C#º</p>
<p>Tu/ do/ no/ mun/ do/ é/ frá/ gil/ tu/ do/ pas/ sa 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (ritmo: 1, 4, 5, 6, 8, 10)</p>	<p>"Tudo no mundo é frágil, tudo passa..." G</p>
<p>Quan/ do/ me/ di/ zem/ is/ to/ to/ daa/ gra/ ça 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (ritmo: 1, 4, 6, 8, 10)</p>	<p>Quando me dizem isto, toda a graça B7</p>
<p>Du/ ma/ bo/ ca/ di/ vi/ na/ fa/ laem/ mim 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (ritmo: 1, 3, 6, 8, 10)</p>	<p>Duma boca divina fala em mim! Em</p>
<p>Eo/ lhos/ pos/ tos/ em/ ti/ di/ go/ de/ ras/ tros 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (ritmo: 1, 3, 6, 7, 10)</p>	<p>E, olhos postos em ti, digo de rastros: Dm7 G7 C</p>
<p>Ah/ po/ dem/ vo/ ar/ mun/ dos/ mor/ rer/ as/ tros 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (ritmo: 2, 5, 6, 9, 10).</p>	<p>"Ah podem voar mundos, morrer astros B7 Em</p>
<p>Que/ tu/ és/ co/ mo/ Deus/ prin/ cí/ pio/ fim 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (ritmo: 2, 3, 4, 6, 8, 10).</p>	<p>Que tu és como um deus principio e fim" (B7 C D7 G B7 Em) (B7 C D7 G B7 Em) B7 C</p>
	<p>Eu já te falei de tudo D7</p>
	<p>Mas tudo isto é pouco G B7 Em</p>
	<p>Diante do que sinto</p>

Fontes: Domínio Público. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000147.pdf>> Acesso em: 4 set. 2019. Cifraclub. Disponível em: <<https://www.cifraclub.com.br/fagner/fanatismo/>>. Acesso em: 4 set. 2019.

a constância rítmica ao estarem interpoladas nos dois primeiros quartetos (ABBA, bastante comum na poesia culta) e emparelhadas nos dois últimos tercetos (CCD e EED, respectivamente). As rimas ricas (à exceção dos versos 12 e 13) apresentam-se dispostas de modo alternado em femininas (*perdida/vida, esquecida/lida, passa/grança, rastros/astros*) e masculinas (*ver/viver, ler/ser, mim/fim*).

A poeticidade, totalmente organizada conforme a tradição clássica, faz-se presente também por meio das figuras de linguagem como a hipérbole (*Pois que tu és já toda a minha vida*), a comparação (*tu és como Deus: princípio e fim*), o encadeamento (*Quando me dizem isto toda a graça / Duma boca divina fala em mim*) e o paradoxo (*meus olhos andam cegos de ver*). A inversão sintática (*Minh'alma **de sonhar-te** anda perdida*), com o adjunto adverbial de causa no final do verso, anuncia a formação do estado de espírito do eu-lírico que revela uma declaração de amor cuja intensidade está potencializada pela entrega mais que exacerbada: doentia, ou melhor, fanática, recuperada e assimilada pelo contexto, através das expressões dispostas no poema. Tal sentimento está reiterado pela utilização das sonoridades nasais, dos sons vocálicos médios /o/ e /e/ (principalmente no final dos versos, seguidos da vibrante /ø/), conferindo um viés melancólico, introspectivo, hermético, em especial porque o português europeu não articula as palavras com a mesma abertura que o português brasileiro.

Em se tratando da música, a opção por não marcar as sílabas tônicas se deu pelo fato de que, ao cantar os versos pela segunda vez, Fagner realiza marcações através de floreios conciliados com os instrumentos musicais a fim de enfatizar a tonicidade de palavras e/ou sílabas diferentes do poema. As mudanças, bastante perceptíveis, ou melhor, audíveis, dão-se através de um contratempo, artifício utilizado na música para realizar uma divisão de compassos, exatamente após os vocábulos *sonhar-te* e *assim*, respectivamente: *Minh'alma, de **sonhar-te**, anda perdida / Não vejo nada **assim**, enlouquecida*. Tal recurso contribui para o domínio do tempo em relação às palavras que o artista quer enfatizar e contribui para a constituição da

musicalidade. Ademais, a música é cantada duas vezes e, mesmo sem a marcação dos instrumentos, o cantor modifica vocalmente as sílabas tônicas poéticas. Na primeira execução, ouvimos: *Passo no mundo, meu amor, a ler*; já na segunda está: *Passo no mundo, meu amor, a ler*, apresentando melisma na palavra “meu”.

Ainda em relação às mudanças observadas quando comparamos música e poema, é óbvia a presença de três versos: *Eu já te falei de tudo / Mas tudo isto é pouco / Diante do que sinto* não existentes no texto original e que o artista resgata da canção *Meu Querido, meu velho, meu amigo*, composta em 1979 por Roberto Carlos e Erasmo Carlos. A estratégia, além de unir erudito e popular, recorre a uma melodia com a qual o ouvinte já está familiarizado e, ademais, faz referência direta a dois cantores extremamente queridos pelo grande público. Além disso, instrumentalmente falando, tais versos são de uma importância enorme para a canção, pois aparecem com o acompanhamento do riff **B7 D7 G Em**, executado de modo que cada nota musical corresponda a uma sílaba. O riff, música incidental (bastante utilizada no *rock*) que prepara a “cena” e que “coincide” com os acordes de outra música (aqui já sinalizada), marca a introdução, o meio e o fim de *Fanatismo* e serve como um recurso catalisador tanto do processo de “colagem” como mnemotécnico, disparador do gatilho para o reconhecimento da música e, obviamente, dos últimos versos da canção. Vale a pena ressaltar que também nesse trecho Fagner insere, mais explicitamente, no trabalho de voz, os elementos flamencos, através do melisma, na palavra “eu”.

As transições harmônicas, as linhas melódicas e as inflexões de ritmo estão totalmente sincronizadas com o timbre, a entoação e a plasticidade vocal do cantor, fazendo com que o acento musical e o métrico convirjam para uma sonoridade que acompanhe a progressão da música. O som do trompete marca, inclusive, o clímax da música que coincide com o do poema, ao surgir exatamente no momento em que o cantor projeta a voz de forma a “recitar” a história tantas vezes lida no livro do ser da pessoa amada: *Tudo no*

mundo é frágil, tudo passa. É a partir desse momento que tanto o poema quanto a música ganham outra tonalidade, pois a chave do verso, enfim, revela-se.

Na canção, é evidente a forma introspectiva como o cantor cearense executa a primeira parte, assim como também é perceptível que, na repetição, a tonalidade é mais alta, como se ele tivesse libertado todo o sentimento outrora aprisionado e guardado em segredo, mas que naquele momento não precisasse mais estar escondido ou comedido. Ele desperta o elemento sensorial bastante presente no lirismo e que precisa ser transmitido para a voz a fim de ativar, auditivamente, a sensação imagética do texto. Há, portanto, a confluência entre signos musicais e verbais, que, por meio da exploração vocal que aparece bem registrada, principalmente, quando ele utiliza os dois últimos versos do poema como refrão. Este, por sua vez, é anunciado após uma pequena pausa, que no texto escrito está sinalizado pelos dois pontos (:).

Logo, é possível inferir que a associação entre o suporte proporcionado pelos meios de comunicação⁶ e a referida produção formam parte de uma estrutura bem consolidada, pois a canção, no tocante à forma musical e o formato midiático:

[...] não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: a voz, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo e o desempenho de alguém real; a melodia, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o arranjo e a instrumentação, datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as palavras enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos, mas que se reconhecem, enquanto falantes (VALVERDE, 2008, p. 272-273 apud MOLINA, 2014, p. 13).

Fagner, por conseguinte, atinge pleno êxito no tocante aos aspectos existentes no campo da música, os quais Molina (2016)

chama de multidisciplinares, apresentados através da “interdisciplinaridade do ritmo, com suas interações e fricções, a permeabilidade da música à poesia” (MOLINA, 2016, p. 87), assim como também por meio da “interdisciplinaridade do som de uma voz que expressa um simulacro de coloquialidade (permeabilidade entre música e fala), tendo como fonte seus desenhos entoativos” (MOLINA, 2016, p. 87). *Fanatismo*, portanto, associa produção cultural e mercado, oralidade e audiabilidade.

Embora a linguagem verbal e a retórica musical estejam em grande sintonia na referida canção, existe em algumas situações um certo predomínio da música sobre a letra, isto é, sobre o poema, devido ao fato de que a música seja assimilada muito mais rapidamente. Embora algumas pessoas busquem compreender, interpretar e/ou problematizar a letra, o estímulo auditivo é o elemento a nos atingir. Ademais, a possível sobreposição da música sobre o texto se dá porque, entre vários outros motivos, a indústria fonológica possui tentáculos muito maiores, rápidos e ágeis que a literatura e, portanto, alcança com maior força e precisão lugares e pessoas. A repetição é um dispositivo bastante utilizado para fazer com que o consumidor esteja exposto constantemente àquele produto. Essa manipulação da escuta proporciona uma gradativa assimilação e faz com que o conteúdo escrito seja “abandonado” ou “colocado em segundo plano” ao ser transformado em objeto de entretenimento por meio da música.

Quer dizer, o poema vai, paulatinamente, perdendo o caráter de culto às palavras, de autossuficiência, de local onde o leitor está centrado, de objeto criado para incomodar, para provocar, e metamorfoseia-se, toma forma de elemento voltado à distração, ao relaxamento. Esse poder da música independe da compreensão técnica, histórica ou até mesmo do idioma, pois a melodia, a tessitura vocal e a textura musical despertam um processo sensorial e, muitas vezes mnemônico, simultâneo à escuta, sendo possível ouvi-la inúmeras vezes seguidas e/ou alterar o volume, processos esses impossíveis na leitura do poema. Sobre essas relações:

[...] quando palavra e música se fundem numa canção, todo o material verbal – fônico, semântico, poético, ou estrutural – é assimilado pelo musical. Não se pode mais falar de linguagem verbal ou de poesia, mas tão somente de música. Assim o ouvinte, mesmo se totalmente ignorante da língua grega, apreende o peso musicalmente expressivo de palavras como Kyrie Eleison numa composição sacra. Essa assimilação do elemento verbal pelo musical explica a razão pela qual, na música vocal, versos banais funcionem tão bem quanto grandes poemas (LANGER, 1953 apud OLIVEIRA, 2006, p. 324).

Se o poema organiza as palavras a fim de transmitir uma mensagem, a música, ao organizar os sons, cria uma atmosfera vazia que será preenchida de significados e de sentidos, individualmente, por que ouvi-la. Mário de Andrade (1939) afirma que a música se diferencia das outras artes porque o som é ininteligível. Pode fazer quem ouve pensar em tudo, em nada, no que quiser. Ainda segundo ele: “A música possui um poder cenestésico, desperta a imaginação. A música provoca idiosincrasias que levam ao furor e a repulsa completa” (ANDRADE, 1939, p. 27). O autor ainda corrobora:

Mas é que o ritmo musical independe do ritmo da poesia ou da prosa musicadas. O problema mais debatido e jamais solucionado nem solucionável do canto é justamente esse: a independência do ritmo musical que jamais pôde nem poderá nunca sujeitar-se ao ritmo da palavra. Um exemplo simples demonstra o poder percussivo do ritmo musical e a fraqueza desviadora do ritmo poético, mesmo fortemente metrificado (ANDRADE, 1939, p. 22).

Através do ritmo musical, portanto, erudito e popular (cânone e periferia, respectivamente) têm suas fronteiras desfeitas e se fundem em uma canção popular de fácil assimilação. O cantor cearense rompe com os critérios de bom gosto e sensibilidade, utilizados como instrumentos de poder por estarem associados à elite e transporta os versos de uma fabulosa poeta para os ouvidos de todas

as classes sociais, escolaridades, faixas etárias, culturas, raças, crenças e para todos os gêneros. Fanaticamente, Fagner e Florbela se abraçam e logram o objetivo de toda arte, em especial a literatura: emocionar, afetar, despertar sensações, atravessar tempos e transpor barreiras.

Considerações finais

Poema e música nunca se divorciaram. Fato este que permite aos versos serem recitados, lidos, performados e, obviamente, cantados. *Fanatismo*, por meio dos experimentalismos e dos floreios de Fagner, tornou-se uma canção que caiu no gosto popular. Herdeiro direto do intercruzamento derivado da erudição, do folclore e da urbanização, o filho de Orós (cidade considerada por ele como seu berço), confere a Florbela musicalidades distintas através de instrumentos, do acento nordestino e de sua voz, protagonista e detentora de um timbre *suis generis*.

Em meio às multi e às interdisciplinaridades, o flamenco e o cigano, o português e o libanês, o espanhol e o nordestino, o cancionista e o trovador são as várias facetas que compõem o trabalho híbrido de *Fanatismo* e que dá vida à Florbela responsável por uma obra repleta de nuances, jogos de palavras e musicalidade e que deixou – entre diversos outros trabalhos – um poema atemporal por conter um sujeito poético intenso que declara o furor de seus sentimentos. *Fanatismo*, portanto, seja através da audição seja através da visão, ganha vida cada vez que é ouvido, cantado, lido, recitado, experienciado.

Referências

ANDRADE, Mário de. “Terapêutica Musical”. In: _____. *Namoros com a medicina*. 1939. Porto Alegre: Livraria Globo. pp. 13-59.

ECHEVERRIA, Regina. *Raimundo Fagner: Quem me levará sou eu*. Rio de Janeiro: Agir, 2019.

MOLINA, Sergio. “Canção popular, música e poesia: períodos, categorias e níveis de articulação composicional”. *Revista USP*. São Paulo. n. 111 • p. 79-88 • outubro/novembro/dezembro 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127603>>. Acesso em: 4 set. 2019.

_____. A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. 2014. (Tese) – Departamento de Música, USP, São Paulo/SP. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2185598/mod_resource/content/0/tese%20do%20Sergio%20Molina.pdf>. Acesso em: 4 set. 2019.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “Canção: letra X estrutura musical”. *ALETRIA* jul-dez, 2006, pp. 323-333. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1377/1473>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

SOUZA, Claudeir Aparecido de. *Música e poesia nas canções de malandragem de Chico Buarque de Hollanda: A tradição poética e a música popular*. 2007. (Dissertação) – UEM, Maringá/PR Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/casouza.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2019.

Notas

² É válido ressaltar que o vocábulo “popular” está empregado não no sentido de folclórico, relacionado aos ritos, às festas, aos mitos, às crenças e, sobretudo, ao imaginário rural que, por sua vez remete à identificação e ao pertencimento, mas sim a um popular urbano, que vai na contramão do viés ideológico erudito, de linguagem difícil, pouco cotidiana e, musicalmente falando, de notas mais sofisticadas.

³ Este trabalho de Fagner recebeu um disco de platina, por haver vendido 250 mil exemplares apenas no Brasil. Produzido pela CBS, o trabalho fez o cantor se tornar uma referência no mercado latino e concorrente direto de Roberto Carlos, pertencente à mesma gravadora.

⁴ por querer cantar em catalão no Festival de Eurovisión de la Canción (1968).

⁵ Embora o sexto e o sétimo versos apresentem nove sílabas poéticas, a poeta se utilizou do recurso do encavalcamento, criando, portanto, uma espécie de compensação, pelo fato de o verso seguinte completar o sentido do anterior, e evitando a perda do arranjo rítmico.

⁶ A divulgação do trabalho do cantor foi realizada tanto nas rádios, quanto participando de programas televisivos, como especiais e festivais, além de ter suas músicas como trilhas sonoras de telenovelas.

Recebido em 14/09/2019