

A oração de Alberto Caeiro: análise de um poema musicado

Lauro Meller*

RESUMO

Neste trabalho, analisamos uma das faixas do CD *Dois em Pessoa* (produção independente, 2003), em que Renato Motha e Patrícia Lobato adaptam alguns poemas de Fernando Pessoa para o formato de sambas e de canções. Pretendemos com este trabalho investigar as implicações estéticas resultantes da transposição de poemas da série literária para um suporte musical, verificando as estratégias utilizadas pelos compositores em tela nesse processo.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; Alberto Caeiro; Música Popular; Poema musicado.

Sabe-se, historicamente, que a poesia nasceu atrelada à música, com as narrativas versificadas de Homero, entoadas pelos aedos ao som de liras. O potencial mnemônico oferecido pelo suporte musical reforçou esse amálgama entre letra e música, até que, muitos séculos mais tarde, a invenção e disseminação das técnicas de impressão transferissem a poesia para a página. A partir daí, ocorre uma cisão, e o poema literário afasta-se gradativamente da performance.

Alguns recursos de efeito musical foram preservados na poesia escrita, como as aliterações, as assonâncias, o ritmo, a cadência e as rimas. Confirmam-no a propalada musicalidade da prosa poética de Guimarães Rosa, bem como a poesia do anti-musical João Cabral de Melo Neto. No entanto, trata-se das mesmas categorias, ou a “música do texto” teria caráter diverso das composições musicais? A musicali-

* Doutorando em Literatura, PUC Minas.

dade conferida às obras poéticas de vários autores (e, neste particular, ressaltamos a poesia simbolista) encontraria uma autêntica equivalência na esfera da música? Ao qualificarmos um poema como dotado de musicalidade, isso seria de alguma forma inferir que ele poderia ser adaptado a uma forma musical?

Os exemplos de poemas musicados que vimos analisando fazem-nos crer que tal aproximação, muitas vezes, não se sustenta. Um primeiro motivo seria a relativa imutabilidade métrica da música (popular, sobretudo), que se confirma ao observarmos que a quase totalidade das composições populares ocidentais dos últimos três séculos foi forjada em compasso binário, ternário ou quaternário (a despeito das sínopes e deslocamentos de acentuação que caracterizam a música afro-americana). Essa regularidade rítmica está presente mesmo nas obras de compositores populares considerados de vanguarda, como Arnaldo Antunes, cujas canções foram escritas, de modo geral, em compasso 4/4 (ainda que suas letras representem o que há de mais [pós-]moderno em termos de canção popular).

O poema literário, por outro lado, está livre de amarras métricas e rítmicas desde o Modernismo, o que lhe conferiu liberdade formal. Não é de surpreender, portanto, que ao se musicar um poema da era romântica, o resultado seja relativamente satisfatório, pois em ambas as esferas existe uma regularidade métrica, rítmica e rítmica que favorece a conjunção entre letra (poema) e música. Já ao se tentar musicar um poema forjado em versos brancos, a inadequação entre a instabilidade da letra *vis-à-vis* a regularidade do acompanhamento é, quase sempre, flagrante.

As letras das canções populares, por sua vez, são freqüentemente (e equivocadamente) julgadas a partir de critérios literários (e aquelas que, analisadas sob essa mesma óptica literária detêm qualidades estéticas, são logo “promovidas” à condição de poemas). Assim, habituou-se a considerar Chico Buarque poeta, e, sintomaticamente, as obras dele, de Caetano Veloso e de Gilberto Gil foram editadas em livro (o que confirma a enorme confusão valorativa em torno da mú-

sica popular). Simon Frith (1996) nos lembra, muito a propósito, que “(...) in the academy, to study special or elevated uses of language is to study poetry, and from early on in rock history the highest critical compliment – the way to take lyrics seriously – was to treat them as poetry, as print texts” (p. 176). Essa suposta aspiração da letra de canção à condição de poema “para ser lido” já pode ser detectada na década de 1960, em LPs como o de Chico Buarque (1966) ou no revolucionário *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles, que traziam, ambos, as letras das canções impressas na contracapa.

Ora, não é raro encontrarmos canções excelentes cujas letras não se sustentariam se lidas, justamente porque os elementos lítero-musicais postos em contato trabalham cooperativamente. A avaliação da letra de canção em isolamento pode levar a um juízo desabonador da obra, como no caso das críticas que muitos historiadores da literatura dispensaram à *Viola de Lereno*, de Domingos Caldas Barbosa. Essa mesma avaliação negativa se aplicaria a várias canções da MPB, caso as destituíssemos de seu acompanhamento musical. Exemplos disso seriam “Só danço samba, só danço samba, vai-vai-vai-vai-vai...” ou “O pato vinha cantando alegremente, quem-quém, quando o marreco sorridente pediu para entrar também no samba...”, clássicos da Bossa Nova que funcionam muito bem quando musicados, mas que claramente não detêm carga poética se considerados como textos.

Analisando-se a questão do viés oposto, uma letra excelentemente composta – digamos, um poema de Fernando Pessoa – não seria, tampouco, garantia da eficácia da canção, mormente se os elementos expressivos musicais postos em circulação acabassem por gerar uma tensão indesejada, causando um efeito de inadequação.

DOIS EM PESSOA

O CD duplo *Dois em Pessoa*, lançado por Renato Motha e Patrícia Lobato em 2003, traz 24 poemas de Fernando Pessoa adaptados para

o formato de sambas (CD 1) e canções (CD 2). Tomar a obra de um grande poeta como Pessoa – considerado por muitos, ao lado de Camões, o maior poeta da língua portuguesa – e musicá-la poderia parecer ser a garantia de 50% de êxito na empreitada. No entanto, dá-se o contrário: musicar Pessoa encerra a enorme responsabilidade de se revestir esse material com um suporte musical igualmente superlativo.

O binômio “poema”/“canção” logo nos traz à mente a questão da “voz”. Por outra, ao vermos o poema na página, de quem é a voz que ouvimos? Simon Frith avança duas possibilidades: nenhuma voz (uma vez que a página é silenciosa) ou a de qualquer pessoa (a nossa, inclusive, uma vez que o poema nos oferece essa possibilidade de apropriação). A letra de canção, ao contrário, está em geral fortemente atrelada à voz que a interpretou, de modo que é quase impossível lermos uma letra sem nos reportarmos a essa voz. Não é raro que se refira a determinada canção como “aquela música da Elis” ou “aquela canção de Sinatra” quando, na verdade, eles eram intérpretes, e não compositores. Isso aponta para o caráter, digamos, “multi-autoral” da canção, que no fim das contas só se realiza, enquanto canção, pelo esforço conjunto do compositor (músico e/ou letrista), do intérprete, dos instrumentistas, do arranjador e do produtor, no que difere bastante do exercício solitário da escrita / leitura do poema.

Finalmente, é de se considerar que, ao se adaptar um poema para música, exista o risco de “aprisioná-lo” em determinada moldura musical, como no caso de “Canção Amiga” (de Drummond, mas sempre ouvida na voz de Milton Nascimento, mesmo se lida), ou “Rosa de Hiroshima” (de Vinicius, mas fortemente associada à interpretação de Ney Matogrosso), dentre muitos outros exemplos.

Neste ponto de nossa exposição, acreditamos que o conceito de “musema”, proposto por Philip Tagg, nos ajudará a compreender melhor a (in)adequação das transposições de poemas para o formato de canções. O “musema” (assim como o fonema, morfema, lexema) seria, segundo Tagg, a unidade mínima de sentido, na música. Ela pode se manifestar no timbre, compasso, andamento, registro, melodia, har-

monia (intervalos), dinâmica etc. Ilustrativamente, na cultura musical do Ocidente, em geral o modo maior é “alegre”, enquanto o menor é “triste”; um intervalo de 2ª maior gera desconforto (que pede uma resolução), enquanto um intervalo de 5ª justa nos transmite uma sensação de harmonia; um andamento *presto* indica agitação etc. Embora a equivalência entre musemas/significados esteja longe de ser fixa (como no período barroco, em que os compositores se pautavam por um verdadeiro código entre significantes e significados musicais), as sugestões passadas por determinados intervalos, andamentos, registros e assim por diante, são relativamente cristalizadas dentro de uma determinada cultura musical.

Com a noção de “musema” em mente, analisemos, então, um dos poemas/canções que compõem o CD supracitado, aquele que se inicia com o verso “Se eu pudesse trincar a terra toda”, e que foi batizado, na versão musical, como “Assim Seja”, o que lhe confere um certo direcionamento interpretativo, tal seja o de o poema fazer lembrar, pelo seu tom confessional e pela resignação do eu lírico, uma oração. Transcrevemos, a seguir, o original e sua versão musical:

XXI (Alberto Caeiro)	Assim seja (versão Renato Motha e Patrícia Lobato)
Se eu pudesse trincar a terra toda E sentir-lhe um paladar, Seria mais feliz um momento... Mas eu nem sempre quero ser feliz. É preciso ser de vez em quando [infeliz	Se eu pudesse trincar a terra toda E sentir-lhe um paladar, Seria mais feliz um momento... Mas eu nem sempre quero ser feliz. É preciso ser de vez em quando [infeliz
Para se poder ser natural... Nem tudo é dias de sol, E a chuva, quando falta muito, [pede-se.	Para se poder ser natural... Nem tudo é dias de sol, E a chuva, quando falta muito [pede-se.
Por isso tomo a infelicidade com [a felicidade Naturalmente, como quem não [estranha Que haja montanhas e planícies	É preciso ser natural e calmo Na felicidade ou na infelicidade, Sentir como quem olha, Pensar como quem anda, E quando se vai morrer,

Sentindo-se impotente frente à tristeza que se lhe impõe (a morte), o eu lírico, no melhor estilo de Caeiro, percebe que ela é extensiva a todos os seus semelhantes e à própria natureza (no verso “o dia morre”). O poeta então se reconcilia com sua condição e conclui sua “oração” com um resignado “Assim seja”.

Passemos à canção. A gravação se inicia com os ruídos de um ambiente campestre (possivelmente ao entardecer), com sons de cigarras e outros pequenos seres que compõem essa “paisagem sonora” (o termo é de Murray Schaffer). De certa forma, esse recurso denuncia a dificuldade de a música servir a propósitos representacionais, o que corrobora a hipótese de Solange Ribeiro de Oliveira. Segundo a autora, ao contrário da linguagem verbal, que é representativa (e que na poesia se quer presentativa), a música é predominantemente presentativa, não se prestando a representar (ou seja, a linguagem musical não é composta de símbolos, mas de índices). Pode-se no máximo sugerir alguns afetos (culturalmente condicionados), mas nada que se aproxime do sistema saussuriano de significante-significado.

Após essa introdução de caráter “programático” (no sentido representacional),¹ ouvimos a voz do intérprete (Renato Motha), acompanhada ao piano elétrico. Na segunda estrofe, entra a voz da intérprete (Patrícia Lobato), desta vez já sublinhada pelo baixo *fretless* (sem trastes) e pela bateria (no estilo jazzístico conhecido como “vassourinha”, em que o executante arrasta baquetas que se assemelham a vassouras na pele da caixa). A escolha do arranjo resulta num efeito arrastado, dolente, que está em consonância com o tom contemplativo do eu que fala no poema.

Os compositores optaram por repetir a primeira estrofe (um *ritornello* que não estava no poema), a fim de reforçar sua característica de “tema” principal (para que assim as resoluções melódico-harmônicas

¹ Utiliza-se a expressão “música programática” para se referir a composições eruditas como *As quatro estações* (Vivaldi), *Morning mood* (Grieg), *1812* (Tchaikovsky), *La Mer* (Debussy) ou, mais contemporaneamente, *Itaipu* (Philip Glass), que pretendem representar, musicalmente, certos eventos, imagens ou situações.

das outras estrofes do poema, “diferentes” daquelas que acompanham essas agora duas estrofes idênticas que iniciam a canção, ganhem, por contraste, um caráter de refrão).

Observamos uma circularidade harmônica, de certa forma previsível, que faz com que a resolução de cada estrofe termine sempre na tônica. Esse princípio ecoa o tom resignado do poema. Já a modulação ascendente quando da retomada da parte inicial é apontada por Abraham Moles como um recurso *kitsch*, no sentido de que é uma solução banal e de efeito fácil (a modulação que ouvimos aqui é bem diferente daquela colocada por Tom Jobim em “Bebel”, em que, pela sutileza com que o Maestro a insere na canção, é imperceptível ao ouvinte, atuando quase que numa esfera subliminar).

Há dois momentos de “Assim Seja” que evidenciam os obstáculos que se apresentam aos compositores no exercício de transposição do poema para a música. Primeiramente, no verso “pede-se”, em que há um deslocamento da sílaba tônica, de “pe” para “de”, havendo ainda um alongamento do pronome átono (-se), claramente uma exigência da melodia, e não do poema, o que sacrificou a prosódia.

Em segundo lugar, na inconsistência do casamento entre letra e música na passagem final, que se inicia com o verso “É preciso ser natural e calmo”. Ali é óbvia a dificuldade de os compositores adaptarem toda a irregularidade métrica e rítmica do poema à moldura musical escolhida. A melodia inicial da canção, que se sustentaria musicalmente caso recebesse uma letra feita especialmente para ela, neste ponto se perde, parecendo mais um improviso sem centro de gravidade.

Ilustrando o que acaba de ser exposto, veja-se, por exemplo, os versos “E quando se vai morrer,/ lembrar-se de que o dia morre”, em que a divisão silábica simplesmente não se presta à fórmula de compasso empregada, obrigando os compositores a adotarem um esquema rítmico que acelera algumas sílabas para que elas caibam no metro. Ainda assim, não é possível comportar a sílaba final de “morre” dentro do compasso, de modo que se prefere separá-la e alongá-la numa titubeante melodia ascendente.

Em outras palavras, o efeito do poema/canção, que na primeira estrofe é garantido por uma melodia coesa e que, após alguns desenvolvimentos, volta ao centro tonal, aqui torna-se rarefeita. A fim de tentar resgatá-lo e dar algum chão ao ouvinte, remonta-se à estrofe inicial, desta vez modulada em um tom ascendente (que, como frisamos, é um recurso de gosto duvidoso).

Ao se conferir uma roupagem musical para esse poema, esbarra-se num primeiro impasse, este de ordem organizacional, e que está na base da linguagem musical (se é que podemos chamá-la de linguagem *stricto sensu*, mas esta é uma discussão que foge aos nossos propósitos, por ora). Sendo a música uma linguagem organizada no “tempo” (ao contrário, por exemplo, das artes plásticas ou da arquitetura, organizadas no “espaço”), sua fruição baseia-se numa série de “antecipações” que, dependendo do conhecimento prévio do ouvinte, dar-se-á de modo mais ou menos satisfatório.

Se é mesmo possível estabelecermos um paralelo entre linguagem verbal e musical, em que os fonemas corresponderiam às notas, palavras aos acordes, frases melódicas à sintaxe de uma frase e dissonâncias a erros de ortografia (!), conclui-se daí que, dentro do sistema tonal em vigor no ocidente há séculos e segundo o qual, consciente ou inconscientemente, pautamos nossa escuta, não se pode apresentar frases melódicas e esquemas rítmicos sem que haja uma “lógica” interna (e essa lógica, entendida ou não em termos técnicos pelo ouvinte, mas certamente compreendida num plano intuitivo, é o que garantirá a fruição do trecho musical. Do contrário, a atenção se dissipará, pela ininteligibilidade do que está sendo ouvido).

Mesmo que se rompa com essa moldura estrutural (por exemplo, as dissonâncias da bossa nova, os deslocamentos de acento rítmico no samba e no jazz, as inversões de acordes do rock progressivo, as modulações jobinianas só perceptíveis ao se comparar o início e o final de uma mesma canção), essa não-observância da regra só é interpretada como tal por “haver uma regra” (no caso, da música tonal. No caso da poesia (pós-) moderna essa ressalva não se aplica, por tratar-se de

uma poética que encontra na negação das regras – desde a sintaxe ao léxico – um de seus pressupostos composicionais.

Nesse particular, seria até de se pensar se as adaptações de poemas modernos para o formato de canção não seriam mais bem sucedidas se se pautassem por algum outro sistema musical, talvez algo próximo daquele usado pelo cantochão, em que não há um centro tonal – do mesmo modo como não há um “centro” na poesia moderna – cuja notação é apenas aproximativa e em que a duração das palavras é definida pelo sentido do texto. Observe o leitor que, no caso da poesia a partir do Modernismo, os versos brancos simulam a liberdade análoga à de um diálogo, o que favorece certo tom confessional, uma característica percebida em Pessoa, Rilke ou e. e. cummings.

Também não é demais lembrar que é na década de 1920 que se desenvolve o microfone e que as gravações passam a ser elétricas, o que permitiu aos cantores usar o sussurro como recurso interpretativo (*crooner*, do inglês, pessoa que sussurra). Ou seja, essa atitude confessional, pela naturalidade da expressão, também é inaugurada na música popular. No caso da transposição de um poema para a música, esse efeito confessional só será alcançado se se respeitar a pontuação, marcada por muitas pausas expressivas, por exclamações (conotando, às vezes, um estado de euforia, como em Álvaro de Campos), ou ainda pelas interrogações, indicativas de um estado auto-reflexivo. O problema é que a conformidade à pontuação raramente se verifica nas adaptações de poemas para o formato de canção. Nesse processo, a dinâmica da pontuação se cala em favor de uma linearidade musical que sacrifica a expressividade do poema.

Enfim, tentar submeter um poema da fase modernista (ou pós-modernista), já livre dos grilhões da métrica ou da rima, às regras da música tonal (baseada numa “hierarquia” entre as notas) é, em nosso entender, tarefa fadada a resultados não muito promissores. No caso do poema/canção em tela, a necessidade de os compositores suprimirem alguns versos do poema original, além da repetição de algumas estrofes, revelam os limites desse exercício de transposição poético-musical.

CONCLUSÃO

Dois em Pessoa é um disco de produção primorosa, interpretado por artistas profissionais e ornado com arranjos cuidadosamente elaborados. No entanto, o resultado final nos causa uma sensação de inadequação. Seria pela dificuldade de, como dissemos mais acima, elaborar uma roupagem musical à altura da poesia de Pessoa? Ou simplesmente o poema deve ser preservado em seu *habitat*, isto é, a página silenciosa? Como sabemos, nem sempre um maior número de elementos resulta num efeito potencializado – que o digam as *Gymnopédies* de Satie ou clássicos do cinema filmados em preto-e-branco, que perdem muito de seu potencial expressivo quando colorizados. Recamar um poema com muitos elementos expressivos (musemas) poderia, em tese, potencializar seu efeito, gerando uma tensão expressiva, mas não é bem isso que se verifica.

Sobre o timbre vocal dos intérpretes, caberiam também alguns comentários. Conforme a proposta de análise de Philip Tagg, o timbre constitui um musema, ou seja, um dos muitos elementos expressivos da música. Neste particular, parece-nos faltar à voz dos intérpretes (apesar de sua técnica impecável) uma personalidade (eis aqui uma palavra-chave em se tratando de Fernando Pessoa). Suas vozes nos soam impessoais, quase não-vozes (no sentido de que a voz é marca de identidade de um indivíduo). Em qualquer dos casos, as vozes que ouvimos no CD diferem muito daquela que a poesia de Pessoa nos sugere (se é que ela nos sugere alguma voz).

Essa voz interior que ecoa em nossa cabeça quando lemos Pessoa, e que nos é indicada pela pontuação dos poemas (e, é claro, pelo sentido das palavras), é, no mais das vezes, pausada, grave, resignada. Abundam as reticências, as exclamações, as vírgulas, os pontos de interrogação, os pontos finais, o que aponta para um intenso monólogo interior, cheio de hesitações, e que nos revelam um eu fragmentado em meio às suas dúvidas. De saída, essas características poderiam ser musicalmente sugeridas por meio de certos recursos, como a utilização

de tons em modo menor ou os intervalos dissonantes (de 2ª menor ou maior, de 4ª justa ou aumentada), que nos transmitiriam, no plano musical, a agonia psicológica do eu lírico, a irresolução de suas cismas. De modo geral, o suporte musical da maior parte das canções do CD *Dois em Pessoa* parece não ter levado em conta o afeto sugerido pela leitura dos poemas, chegando mesmo, em alguns casos, a destoar daqueles. De resto, a necessidade de interferir na organização do poema (fazendo certas estrofes repetirem-se à guisa de refrão, para satisfazer a uma exigência do formato de canção, mas que é característica estranha, ou pelo menos desnecessária, ao poema) denunciam a fragilidade da proposta como um todo.

A avaliação que aqui fizemos do exercício de transposição de um poema para um suporte musical não poderia ter a pretensão de ser a palavra final sobre o assunto; no entanto, assinalamos que a adaptação de poemas para o formato de canção deve levar em conta a natureza do *corpus* primário, ou seja, deve-se respeitar a proposta da obra-fonte.

O compositor deverá, munido de instrumental não só musical, mas também teórico-literário, selecionar os poemas a serem musicados, partindo da percepção de uma pré-disposição de elementos lítero-musicais que favoreçam essa conjunção. A adoção de critérios apriorísticos (por exemplo, a preferência por determinado poema, ou um arranjo musical composto previamente e independentemente do poema) fatalmente comprometerá o resultado final.

ABSTRACT

In this paper, we will look into one of the tracks of the CD *Dois em Pessoa*, in which Renato Motha and Patrícia Lobato adapt some of Fernando Pessoa's poems into music (songs and "sambas"). We intend to investigate the implications of the transposition from literary poems to a musical format, checking the strategies used in this process by the two aforementioned songwriters.

Keywords: Fernando Pessoa; Alberto Caeiro; Popular Music; Poems set to music.

Referências

- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1996.
- FRITH, Simon, GOODWIN, Andrew (Eds.). *On Record: rock, pop and the written word*. New York: Pantheon Books, 1990.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.
- MIDDLETON, Richard. *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*. Oxford: OUP, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MOTHA, Renato, LOBATO, Patrícia. *Dois em Pessoa: 24 poemas de Fernando Pessoa musicados por Renato Motha e Patrícia Lobato*. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte (Lei Estadual de Incentivo à Cultura)/Banco Mercantil do Brasil, [s.d.]. 2 CDs (48:46 min; 47:25 min.): digital, estéreo.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Debates, 278).
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: quem do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. (Org. Maria Aliete Galhoz). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- SCHER, Steven Paul. *Music and text: critical essays*. Cambridge (Mass.): Cambridge, 1992.
- TATIT, Luiz. *A canção*. São Paulo: Atual, 1986.

