

Noite de São João: um poema de Caeiro e duas canções, de Vitor Ramil e Fred Martins

Roberto Bozzetti¹
bonavarr@uol.com.br

Resumo: Este artigo analisa as melodias compostas por dois cancionistas brasileiros contemporâneos, Vitor Ramil e Fred Martins, a partir de um dos “Poemas inconjuntos” de Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Na poética pessoana, como um todo, a relação entre voz e palavra reporta-se à relação entre música e sentido – com seu peso semântico, a palavra sendo, no limite, uma ameaça de anulação da poesia em favor da prosa, do pensamento. Neste trabalho, as diferentes musicalizações do poema, a cargo de Ramil e de Martins, são pensadas como instâncias de reinscrição da voz no texto canônico da poesia escrita. A partir da teoria semiótica de Luiz Tatit na investigação da canção, a análise demonstra que em Fred Martins elaborou uma proposta de reinvestimento lírico baseada no processo de passionalização, ao passo que Ramil lançou mão do processo de tematização. Os resultados obtidos pelos dois cancionistas são avaliados a partir de tais parâmetros.

Palavras-chave: Alberto Caeiro; Fred Martins; Vitor Ramil; poema musicado; análise comparada.

Abstract: This article analyzes the melodies composed by two contemporary Brazilian songwriters, Vitor Ramil and Fred Martins, taken from a poem found in the “Poemas inconjuntos” by Alberto Caeiro, one of the heteronyms of Fernando Pessoa. In the poetics of Fernando Pessoa, as a whole, the relation between voice and word reports to the relation between music and meaning – with its semantic weight, the word is, on the edge, a threat to the annulment of poetry in favor of prose, of thought. In this work, the different musicalizations of the poem, by Ramil and Martins, are understood as instances of the reinstatement of the voice in the canonical text of written poetry. According to the semiotic theory by Luiz Tatit in the investigation of the song, the analysis shows that Fred Martins has elaborated a proposal of lyrical reinvestment based on the process of passionfulness, whereas Ramil has drawn on the process of thematization. The results obtained by the two musicians are evaluated from such parameters.

Keywords: Alberto Caeiro; Fred Martins; Vitor Ramil; poem set to music; comparative analysis.

¹ ROBERTO BOZZETTI (Roberto José Bozzetti Navarro), Doutor em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com a tese “Paulinho da Viola e as interfaces da modernidade no Brasil” (2006); Mestre em Letras (Teoria da Literatura e Literatura Brasileira) pela mesma Universidade com a dissertação “Impasses e limites da crítica literária de MPB: uma interpretação das contribuições de Affonso Romano de Sant’Anna e José Miguel Wisnik” (2006). Professor adjunto de Teoria da Literatura na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro desde 2009, participa do Grupo de Pesquisa “Discursos: História, Literatura e Memorialismo em interfaces contemporâneas” com a linha de pesquisa “Poesia literária e poética da canção”. Tem composições gravadas em parceria com Fred Martins. Autor de dois livros de poesia, *A tal chama o tal fogo* (2008) e *Firma irreconhecível* (2009), ambos pela Oficina Raquel, RJ.

I.

A relação entre *voz* e *palavra* serviu inúmeras vezes de motivo à poética pessoana, tanto quanto de objeto de reflexão em sua prosa. Essa relação eu a tomo como ponto de partida, tal como se apresenta num dos “Poemas inconjuntos” de Alberto Caeiro (PESSOA, 1965, p. 232). A seguir investigo, procurando não descurar da historicidade, o reinvestimento lírico feito através da musicalização do poema por dois compositores brasileiros do âmbito da canção mediatizada contemporânea.²

Dentre as mais evidentes marcas que habitualmente associamos à poesia de Alberto Caeiro, o prosaísmo está bem acentuado quando lemos:

Noite de S.João para além do muro do meu quintal.
Do lado de cá, eu sem noite de S.João.
Porque há S. João onde o festejam.
Para mim há uma sombra de luz de fogueiras na noite,
Um ruído de gargalhadas, os baques dos saltos.
E um grito casual de quem não sabe que eu existo.

O texto interludia ao mesmo tempo que integra uma das inúmeras “reflexões antimetafísicas” de Caeiro, postado que está, na referida coleção, entre um poema que contrapõe o “ruído do sangue” na cabeça do poeta a uma convencionalmente poética “gargalhada de rapariga [que] soa do ar da estrada”, e outro poema que desqualifica as palavras políticas com que um “pregador das verdades dele” lembra a “injustiça do mundo” (idem, p. 232-233). Antonio José Saraiva e Óscar Lopes postulam que, sob o ponto de vista de uma estratégia do modernista Fernando Pessoa, o acerado prosaísmo de Caeiro foi uma forma de combate “contra o transcendentalismo saudosista (...), e contra o farisaísmo, então concorrentemente jacobino e devoto” que assolavam a poesia portuguesa nos primeiros anos do século XX (LOPES e SARAIVA, 1975, p. 1083-1084). O aludido “ruído do sangue” é o sensível, o concreto, a não-possibilidade de transcendência, tanto

² Por “canção mediatizada” deve-se entender, na esteira dos estudos de Cláudia Matos, a canção que é produzida/difundida por e para os modernos meios fonomecânicos (inicialmente), elétricos, eletrônicos que compõem o cenário do século XX. Resumindo, dos velhos discos de cera ao MP3. Veja-se, por exemplo, MATOS 2000/2001.

quanto render-se ao pregador que prega as “verdades dele” será um caso de farisaísmo. Assim, da mesma forma, no poema que nos interessa aqui, a dicção prosaica, teria como função primeira, contextualizando o poeta no modernismo português, fazer reagir de certa forma o irascível individualismo de Caeiro à tradição de uma sociedade cultora de velhos hábitos do mundo rural, que se manifestam por exemplo nos festejos joaninos nos países ibéricos, aliás herdados por nós no Brasil, contrapondo-lhe um *eu* irredutível (a não ser a si próprio, como no célebre “sou do tamanho do que vejo/e não do tamanho da minha altura...”) e imiscível ao ambiente festivo que se desenrola “para além” do seu muro: diferentemente ainda do eu bandeiriano que recolhe sua reflexão lírica dos farrapos de lembranças da festa que se foi³, em Caeiro a festa *está sendo*, sua falta de sentido é presente e seus vestígios (luz de fogueiras, ruído de gargalhadas e baques dos saltos) não chegam a articular-se em “alegria e rumor”⁴. Em Caeiro o ambiente festivo é inóspito na medida mesma em que é festivo, e o arremate do último verso é justamente o que insinua uma possibilidade de sentido capaz de aproximar eu e mundo (mas não “eu e festa”): a referência do poeta ao “grito casual” indica que este pode ser tomado como uma mimese homóloga à solidão do eu, de cuja existência os participantes da festa sequer suspeitam. É assim que podemos ler o acentuado prosaísmo dos três primeiros versos separados entre si por pontos, como a frear a fluidez habitualmente associada à dicção poética: além disso, esse contraste entre três versos separados por pontos e os dois seguintes, mais correntes, enumerando quatro imagens semanticamente relacionadas duas a duas (sombas/luz de fogueiras; ruído de gargalhadas/baques dos saltos) num acúmulo nominal assindético, como que iconiza a cisão irredutível entre o eu e a festa e acaba por dar ao verso final quase que uma função meramente ou aparentemente descritiva, de uma aparência que se poderia dizer estratégica em termos poéticos. Grito, ainda mais “casual”, entre tantos gritos audíveis numa festa, ainda mais em meio a “ruídos de gargalhadas”, é esse vestígio da voz que no entanto possibilita a ponte para um eu que, ignorado por todos, escreve o poema, afirmando a única realidade (como é sempre em Caeiro), que é a sua existência: o mundo, se é festa, deixa de existir, uma vez que não sabe “que eu existo”: se a festa não tem sentido, um sentido possível ao mundo terá que ser buscado através da palavra poética.

³ Refiro-me obviamente ao poema “Profundamente”, de Manuel Bandeira.

⁴ Só para lembrar, no poema de Bandeira lemos: “Na noite de São João/Havia alegria e rumor/Estrondos de bombas luzes de Bengala/Vozes cantigas e risos/Ao pé das fogueiras acesas”.

Talvez não seja excessivo lembrar, com Hugo Friedrich, um tema freqüente da poesia moderna, o de converter toda a proximidade humana em irremediável distância: a proximidade espacial é, na lírica moderna, distância interior.

Maria Heloísa Martins Dias, ao fazer dialogarem os textos heteronímicos da obra de Pessoa, busca a consonância feita de dissonâncias que constitui a matriz dessa obra, que ela busca ler toda como um (enorme) “interlúdio intertextual”. E rastreia as referências à *voz* e à *palavra* como pontos nodais em sua leitura: “Talvez o que ilustre melhor essa consonância feita de dissonâncias seja a presença de uma ‘voz’, ‘sortilégio’ ou ‘música’ que espreitam o Eu, desafiando-lhe a identidade e fazendo acordar vibrações que a fragmentam e a impulsionam para além de si mesma” (DIAS, 1984, p.20).

No “grito casual” anotado no poema acima, temos o acordar das vibrações, como diz Dias, que impulsionam, que motivam a criação poética: falamos anteriormente em “mimese” porque é pela *voz*, e melhor, mais pelo grito que pela gargalhada que temos a imagem-matriz da “fragmentação do Eu, que se transforma num outro a escutar a si mesmo”(DIAS, 1984, p.22). Nessa linha, na poesia de Pessoa vozes e palavras apartam-se freqüentemente, uma vez que aquelas vinculam-se preferencialmente à “música”, “tecido de uma realidade que se propõe enquanto artifício”(idem. p.23), ao passo que as palavras fazem o mesmo com relação ao “sentido”.

Sérgio Bugalho estudou com acuidade e minúcia essa relação: seu enfoque visa a entender muito justamente a música na poesia pessoana (BUGALHO, 2001, p.299-308). Uma breve exposição de suas idéias muito nos ajudará.

Partindo das reflexões de Pessoa sobre o conceito de *verso*, o ponto para Bugalho será entender que para o poeta *voz* é “expressão de uma emoção” e *palavra*, “expressão de pensamento ou idéia”. Radica-se aqui, segundo o mesmo autor, também o que o poeta português chama *prosa* : oposta à literatura, a prosa vive do que a *palavra* simplesmente diz, é a “palavra falada escrita”, tudo subordinando-se à estruturação de um discurso meramente explicativo, sintático-semântico: como decorrência disso, para o que mais nos interessa discutir, temos que a *palavra*, na prosa, *alija* a força expressiva da *voz* (idem, p.301).

Parece claro que Pessoa esposa aqui uma concepção que, no nascedouro das poéticas do século XX, tem seus mais imediatos adeptos entre os simbolistas, os quais, desconfortáveis ante a obsessão com a coerência, a clareza conceitual, as explicações demasiado bem(mal)acabadas do mundo no apogeu do cientificismo da 2ª metade do século XIX, acabaram por expandir a poesia pela via de explorar suas aproximações com o pendore abstratizante da linguagem musical. Vale dizer: a partir dos simbolistas adquiriu-se para sempre a consciência de que a poesia transita no limite entre o que a palavra porta de significados e o que é capaz de portar como poder sugestivo. Octavio Paz, por exemplo, dirá que a prosa “só se produz após uma longa série de esforços tendentes a dominar a fala. Seu avanço se mede pelo grau de domínio do pensamento sobre as palavras”(PAZ, 1990, p.12). Coube aos simbolistas, de certa forma, radicalizar esse afastamento da prosa do mundo.

Voltando a Pessoa, na leitura de Bugalho

É essa a natureza da prosa que é o ‘reflexo da idéia’- em sentido amplo, é explicativa: torna algo inteligível, expõe, explana. Por outro lado, a expressão da emoção é de natureza imediatamente musical, centrada no ritmo e na vocalização. (...)

Essa diametralidade se explicita quando, em um extremo, a palavra é, para a filosofia, a idéia que ela (a palavra) carrega e, no extremo oposto, a música pode abdicar da palavra e cingir-se ao som. Surge então a poesia – abrangendo e redimindo tal polarização. Restringindo-se à *palavra*, a poesia porém a resgatará em toda a plenitude, interessando-se também pelo que nela não é o pensamento, mas a *voz*⁵. E isso por quê? porque no nascer da poesia está um avultamento da emoção. E a emoção é expressa pela voz – e a voz se projeta em ritmo.” (*Op. cit.*, p.301-302)

Fora outra a dimensão e o foco central deste trabalho e valeria a pena prosseguir em diálogo mais cerrado com o texto de Bugalho, mas para o alcance previsto aqui chego ao ponto fundamental: a consideração sobre como lida o poeta, na visão de Pessoa, com o ritmo, e o quanto isto nos interessa para o assunto abordado. Segundo ainda Bugalho, Pessoa estabelece sua concepção de *verso* nos termos em que “uma Teoria da Música pode

⁵ Grifos meus. A pequena traição que faço aqui ao original é grifando certas palavras que interessam mais ao meu raciocínio, ao mesmo tempo que deixo de grifar algumas originalmente grifadas no texto de Bugalho.

formular a noção de *agrupamento fraseológico*.⁶”. Isso equivale a perceber o verso como nada menos do que a unidade rítmica que, sendo criada pelos poetas, é capaz de tratar em igualdade de condições (para dizer o mínimo e de forma um tanto tosca) ritmo e sentido: mas o que significa exatamente dizer “criada pelos poetas”, e por que e como os poetas o fizeram e fazem?

Tomemos como indispensáveis algumas anotações sobre a historicidade dessas questões, ainda que brevíssimas. Se ao falarmos de Pessoa, dos simbolistas, da poesia moderna, damos de barato que se trata de uma discussão literária, isto é, que se dá no âmbito da cultura letrada estabelecida em uma sociedade da escrita, a ordem de problemas levantados pela própria discussão, que é, na poesia (inicialmente) e na canção (daqui a pouco), a das relações entre *voz* e *palavra*, nos obriga a uma certa moldura temporal para além do que se convencionou chamar de modernidade em arte: Paul Zumthor, por exemplo, lembra que “só muito lentamente a prática medieval da escritura se emancipou das dependências vocais” (ZUMTHOR, 1993, p.114). Em processo lentíssimo, a sociedade da escrita foi-se estabelecendo na Europa em período não menor do que o que vai do século XIII ao XVIII. Esses dados são aqui anotados rapidamente para lembrar também que se a literatura é uma instituição da sociedade da escrita, outra é a situação da poesia. “A prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma (...). Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa”(PAZ, op. cit., p.12). Ou:

A noção de literatura é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização européia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da idéia de poesia, que é para mim a arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas (ZUMTHOR, 2000, p.15).

⁶ Grifo do autor. Transcrevendo Esther Scliar, cito Bugalho: “Em sua projeção temporal, os sons tendem a se articular em pequenos agrupamentos delimitados por cesuras. Estes agrupamentos concatenam-se entre si, formando conjuntos maiores, os quais se encadeiam com os seguintes, formando novos grupos. O caráter dessa projeção é sintático (musical), semelhante ao discurso verbal. Seu estudo: Fraseologia. Agrupamento fraseológico – ‘é o produto da semelhança, diferença, proximidade ou separação dos sons percebidos pelo ouvido e organizados na mente.’”

As brevíssimas anotações acima, e apenas elas, sirvam-nos para repor a questão tal como formulada por Pessoa: o verso escrito (na poesia propriamente literária, podemos dizê-lo agora) veio para dar conta da perda da voz em sua relação com a palavra escrita: a poesia (agora: para além do âmbito apenas literário) atravessa e é atravessada pelo significado e pela projeção temporal que a voz propõe. Nesse sentido, a discussão historicizada obriga a aproximar, de acordo com Zumthor, a poesia tanto da literatura quanto da música. Com relação ao que nos toca diretamente, podemos subscrever o medievalista suíço:

De certo ângulo, uma aproximação com o modo de transmissão das melodias musicais esclarece melhor esta situação do que uma comparação com o fato literário moderno. Como a poesia (e mais evidentemente que ela), a poesia vocal só se constitui em vista de uma performance. Qualquer que tenha sido a notação antiga, nesse caso totalmente esquecida, Isidoro de Sevilha, no livro III, das *Etymologiae*, declarava que somente a memória humana assegura a tradição dos sons, pois ‘eles não podem ser escritos’”(Op. cit., 1993, p.114).⁷

Como vimos, com auxílio de Bugalho, em Pessoa o verso, à semelhança do que se dá na fraseologia musical, é unidade rítmica estruturadora de sentido poético (não subordinado apenas ao reino sintático-semântico). Quanto aos demais parâmetros do som, que poderíamos, em nosso auxílio, reduzir e nomear como *da voz* (altura, timbre, duração e intensidade) Pessoa os contempla em suas reflexões a tal ponto concatenado com a teorização musical que para ele, dirá Bugalho, “o verso é, então, uma estrutura símile-musical. (...) Onde líamos música, agora lemos ritmo e entonação”. (BUGALHO, op.cit.,

⁷ Um dos fatores do interesse que a obra de Zumthor desperta é que na consideração das questões ligadas à tradição cultural de caráter oral, ele nunca perde de vista a defasagem que há entre as manifestações culturais – sobretudo poéticas – que prescindem da escrita e aquelas que se dão no âmbito e no âmago da cultura letrada. E mais: a defasagem que a tradição do estudo dessas mesmas práticas acabou por sedimentar. A um ponto tal, diga-se, que ele chega a superar o conceito de oralidade (que acaba por ver como marcada pela “ausência da escrita”) em prol do de *vocalidade*, a partir mesmo do que aos poucos a questão da performance, tal como lemos acima, lhe suscita. Nas considerações que faremos adiante sobre as canções que estudaremos, não podemos perder de vista o fato de que ao contrário do que supunha o Isidoro de Sevilha citado na passagem, a memória humana passou a ser registrada midiaticamente (em gravações de voz e imagem) de forma massiva no século XX, e as performances mais diversas estão armazenadas *ad infinitum*, podendo sempre ser recuperadas, para a reflexão, em diálogo com as mesmas canções escritas, em letra e notação musical.

p.302). Assim, se o que assegura a melodia é o controle de seqüências fixas de alturas, convém não perder de vista que

na música o que assegura esse maior controle [em relação à voz que lê o poema] não é a voz por si só, mas com os instrumentos e a escrita musical. Assim, podemos formular ainda de uma outra maneira, complementar, a separação entre poesia e música: a poesia, em seu ‘vô solo’, tirou a voz do convívio com os instrumentos musicais (*Idem*, p.305).

II.

Como compositores contemporâneos de canções mediatizadas (isto é, feitas e gravadas, pelo menos potencialmente, para “tocar no rádio”), transitando no mercado dos produtos midiáticos – ainda que, como nos dois casos que abordarei, em nichos razoavelmente restritos - reinscreveram a voz no poema pessoano?

Fred Martins é um compositor de Niterói. Tendo lançado seu primeiro CD em 2001 (*Janelas*), em 2006 ganhou o 9º. Prêmio Visa. Recebeu o prêmio Visa de 2006, o que lhe possibilitou lançar no ano seguinte seu DVD *Tempo Afora*, junto com o 3º. CD, de mesmo nome. Antes de trocar o Brasil pela Espanha, gravou em 2009 o CD *Guanabara*. Em 2011, saiu na Espanha *Acrobata*, em parceria com a cantora galega Ugia Pedreira. Fred teve algumas de suas canções gravadas por Ney Matogrosso, Maria Rita, Zélia Duncan, entre outros. “Noite de São João”, como foi batizada sua “parceria” com Caeiro⁸, integra como faixa-bônus o DVD *Tempo Afora*, mas há dela um registro anterior, no disco individual de Fred Martins lançado pelo selo Niterói Discos em vinil, nos estertores do LP, em 1990. Segundo informação pessoal de Fred, “Noite de São João” foi composta como exercício para as aulas de composição de Hans-Joachim Koellreutter, o qual sugerira que Fred escolhesse um poema de sua predileção na tradição literária e o musicasse.

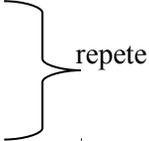
Vítor Ramil, também escritor, é gaúcho de Pelotas, tendo gravado até hoje nove discos individuais, desde sua precoce estréia aos 18 anos, com *Estrela Estrela*, em 1981, até *Délibáb*, de 2010, gravado na Argentina. Embora pouco conhecido no eixo Rio-São Paulo,

⁸ Nos “Poemas Inconjuntos” o referido poema, como todos os demais, não tem título.

seus discos têm sido bem recebidos pela crítica dita “especializada”, além de manter-se vinculado a um público fiel. É compositor de projeto definido, que poderia ser sintetizado como uma proposta de modernização/urbanização da musicalidade de bases rurais da região Sul, o que o leva também a visitar os gêneros mais comumente associados à Argentina e ao Uruguai, países onde aliás tem se apresentado e gravado discos. A “Noite de São João” de Ramil integra aquele que é talvez seu disco mais ideológico nesse sentido, *Ramilonga*, no qual a justaposição do índice autoral ao ritmo celebrado encena a apropriação das células potencialmente dispersas no anonimato da tradição das culturas populares rurais à assinatura do artista da cidade grande na virada do século. Gravada em 1997, a canção foi composta, segundo informação do próprio Ramil, no começo dos anos 80. “Foi o poema que me escolheu”, diz ainda Ramil em relação ao porquê da escolha específica. Nem Fred Martins nem Vitor Ramil conheciam as canções feitas por um e outro, segundo declaram.

Um primeiro passo para a leitura comparativa proposta será o da transformação do poema em letra de música, considerando o aspecto de sua distribuição espacial para fins de um registro que busque fidelizar o verso escrito-linear ao verso-cantado. Exemplificando, para ver se fica mais claro, temos que a “letra” da canção de Fred seria:

Noite de São João
Para além do muro do meu quintal
Do lado de cá eu sem
Noite de São João
Porque há São João onde o festejam



repete

Para minh'alma
Há uma sombra
Luz de fogueiras na noite
Na noite um ruído
De gargalhadas
Os baques dos saltos

Noite de São João
Para além do muro do meu quintal
E um grito casual
De quem não sabe que eu existo.

Por seu turno, esta seria a “letra” da canção de Ramil:

Noite de São João
Noite de São João (canta duas vezes)
Para além do muro do meu quintal
Do lado de cá eu
Do lado de cá eu
Do lado de cá eu (canta duas vezes)
Sem noite de São João
Porque há São João onde o festejam
Para mim há uma sombra de luz
De fogueiras na noite
De fogueiras na noite
De fogueiras na noite
Um ruído de gargalhadas
Os baques dos saltos
E um grito casual
De quem não sabe que eu
De quem não sabe que eu
De quem não sabe que eu existo
(na 2ª vez que canta, repete o último verso mais duas vezes)

Em termos tão-somente descritivos do aspecto gráfico, vemos de início que houve uma distensão em relação ao poema pessoano: em Caieiro eram 6 versos, que passaram a ser 15 em Fred Martins e 18 em Ramil. Visto exteriormente, em superficialidade, é de se supor que Ramil tenha tomado mais liberdade em relação texto original do que Fred Martins. Mas veremos que é mais o oposto o que aconteceu.

Em termos de descrição musical (leiga) percebemos de início que a canção de Fred Martins privilegia a melodia, com exploração ampla da tessitura, contendo saltos intervalares acentuados e quebra de direção entre os períodos musicais; percebemo-la ainda em circularidade melódica, com o ritmo (em 4/4) praticamente imperceptível, não havendo mesmo qualquer marcação por parte de instrumento percussivo; já Vitor Ramil procede quase que em total oposição a Martins; privilegiando o ritmo sublinhado na gravação por tabla (também em 4/4), a audição de sua peça nos passa de imediato a sensação não de circularidade mas de linearidade (se bem que não contínua, mas segmentada, como que interrompida por paradas bruscas e retomadas de arranque, mas linear), que pode ser entendida como efeito direto da pequena – e novamente em oposição a Martins – amplitude da tessitura escolhida. Como estabelecem diferenças fundamentais as duas opções melódicas a partir da amplitude, creio ser útil registrar como fica a transcrição de ambas pelo método criado por Luiz Tatit.⁹ Vejam-se as transcrições especialmente confeccionadas para este texto pelo Professor Carlos Almada, da Escola de Música da UFRJ, a quem agradeço:

NOITE DE SÃO JOÃO [versão: Vitor Ramil]
(*Tonalidade: Dó maior*)

⁹ Luiz Tatit elaborou um diagrama de transcrição melódica que representa o campo de tessitura utilizado à razão de um semitom para cada intervalo de linhas; a letra vem disposta em sílabas do texto. A adoção aqui é porque, entre outras razões, para os não familiarizados com a teoria musical propriamente dita, a “visualização” da melodia é extremamente esclarecedora para certos aspectos.

para hiato que no canto se resolve pela sinérese: nas regiões bem agudas da tessitura essas duas soluções musicais ressaltam o contraste entre o eu e o mundo em festa.

Vitor Ramil, por seu lado, ao investir na segmentação (e não na continuidade, como o fez Martins) reduz o campo das frequências, privilegiando o ritmo através da aceleração do andamento e, ao contrário ainda de proceder a um prolongamento da duração das vogais articula as notas em curtos períodos repetitivos pelo *ataque das consoantes*. A esse específico projeto entoativo, isto é, de junção letra/melodia, de *dicção*, Tatit chamaria de *tematização*. Acrescentando:

Reduzindo a duração das vogais e o campo de utilização das frequências, o cancionista produzirá uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataque insistentes das consoantes. Os contornos são então rapidamente transformados em motivos e processados em cadeia. O centro de tensividade instala-se na ordenação regular da articulação, na periodicidade dos acentos e na configuração de saliências, muito bem identificadas como temas.(...) A concentração de tensividade na pulsação, decorrente da reiteração dos temas, tende a um encontro com o gênero explícito: o xote, o samba, a marcha, o rock. Etc. é a vigência da ação. é a redução da duração e da frequência. É a música modalizada pelo /fazer/. (TATIT, *Op. cit.*, p. 10-11)

É o que se ouve nas irrequietas repetições oclusivas de “*do lado de cá*” (3 vezes) e, ao final “*de quem não sabe que*”. Mas em ambas as soluções os versos que se repetem buscam o apoio expressivo no monossílabo vocálico: “do lado de cá EU” e “de quem não sabe que EU” , em que o eu empreende um verdadeiro *tour de force* surgindo como resolução de fim de verso ora descendo em 3^a, ora subindo em 4^a como artifício para encaixe harmônico e prosseguimento. No prosseguimento os versos que se seguem não ganham realce algum, sucedem-se intervalos bastante óbvios, inclusive com o prolongamento /ã, ão/ forçando o fechamento frasal. É como se a letra que prossegue em sua discursividade “forçasse” a melodia a “ir atrás”. Como resultado há um mero efeito suspensivo em que se espera a resolução harmônica – nada mais. Dizendo mais claramente: podemos suspeitar que o projeto de *tematização* não se quadra bem ao texto de Caetano. Em boa medida isso se dá, penso que podemos assegurar, pelo fato de a canção ter sido incluída num disco que explora as possibilidades de um *gênero* específico, a milonga. Se na canção de Fred Martins a notação da solidão do eu se dá pelo movimento recorrente,

circular, entre este e a noite de festa, e se esta festa vincula-se à celebração de São João, é justamente fixando em nosso ouvido o “noite de São João” pela repetição insistente da curva desenhada por suas vogais (ao invés das quinas e ângulos das consoantes), que o projeto de *passionalização* demonstra sua eficácia, já que temos aqui composta uma canção sobre o *estado* (de alma, aliás, como acrescentou o próprio cancionista em atitude de liberdade ante o texto do poeta), sobre o /ser/, entregue à própria inação, como diz Tatit, que não se identifica em absoluto com tal festa (onde impera a ação). Daí que mais efeito alcança no pólo oposto a solidão do eu. Em Ramil, força é notar ressaltando certa rudeza, estamos longe desse efeito de sentido, de qualquer efeito de sentido. O tratamento trivial dado a diversas partes da melodia, ora nas repetições que não chegam a converter-se em temas (no sentido musical, que é o que fala Tatit), ora nas frases dos quais Martins retira tanta força expressiva (comparem-se, para entender, tanto pelo ouvido como pela notação e pela partitura os trechos que vão de “para mim há uma sombra” até “os baques dos saltos”) e nas quais a sensação que temos em Ramil é de alguém ciosamente preocupado em “encaixar” melodia no texto do poeta.

É que o método de Tatit longe está de ser apenas descritivo. Deixando entrever o apego muito maior à *retórica* contida no trabalho do cancionista¹² do que à *poética* propriamente dita,¹³ interessa ao estudioso paulista – e ele próprio cancionista – a eficácia que deve estar contida na dicção das canções, quer as consideremos de forma individuada, quer pensemos numa virtual arquicanção. Resumindo algumas idéias contidas nas primeiras páginas de *O cancionista: composição de canções no Brasil*, tentemos apontar o que chamamos acima de retórica:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. (...) Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial(...) E na junção da seqüência melódica com as unidades lingüísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral

¹² Tatit chama de cancionista não apenas o compositor, mas ainda o cantor e o arranjador. Veja-se *op. cit.*, p. 11 ss.

¹³ Essa formulação sobre o trabalho de Tatit surgiu nas discussões levantadas por Cláudia Matos nas aulas do Doutorado em Literatura Comparada na UFF.

elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto. (...)

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. (*Op. cit.*, p. 9-11)

O texto deixa claro: interessa a Tatit, convertendo-se em nítido critério de valoração das canções, a possibilidade de convencimento que a canção bem executada possa conter em seu processo entoativo. Por isso, “a melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista”.

III.

O gesto criador moderno parte do esquecimento – ou de algo parecido com uma ruptura em relação ao aprendizado anterior. Ou uma ruptura com modelos, com regras, com a reverência respeitosa que pode ser sentida – e o foi, muitas vezes – pelo artista moderno como esterilizadora. Assim, por que um cancionista brasileiro contemporâneo não deveria *esquecer* o respeito quase ritual com que em geral se cercam os artistas consagrados, ainda mais se esse artista é ele também um moderno? O nome de Fernando Pessoa, como o de Drummond, por exemplo, para ficarmos só no âmbito da poesia, pode intimidar e não deixar o esquecimento operar sua parte indispensável. Aliás, boa parte do que se produziu em tentativas de canção a partir de textos consagrados de poetas idem, se fizermos um apanhado, pouquíssimas vezes logrou atingir o estatuto de canções autônomas, que podemos dar como bem realizadas em seu projeto de dicção, no específico malabarismo de juntar texto e música, como quer Tatit. Vive-se muito respeitosamente em torno de tais nomes, consagrados em geral na razão direta em que pouco lidos, em que pouco vivenciados no respeito fundamental que é lê-los (amá-los, mas também e sobretudo divergir deles, discordar deles, rir deles, traí-los, se for o caso, com um gesto nosso e não mais deles), mais do que no respeito obrigatório e coercitivo do respeitá-los. Transformamos esses seres e os vestígios de seus corpos e nomes em estátuas, bustos, efígies (quem não se lembra da homenagem prestada a Drummond, Cecília, ao rosto

feíssimo de Mário nas notas que circulavam em inflação de 80% ao mês durante o governo Sarney?), mas na verdade os lemos pouco e somos tomados ainda de muito bom comportamento ante o que nos legaram. Óbvio que falo aqui enquanto alguém que vive numa sociedade de subletramento.

Óbvio igualmente – assim espero – que não me refiro a uma relação dos cancionistas que comento, nem, em princípio, me refiro a artista algum – pois é próprio do artista moderno esse aproximar-se não muito cerimoniosamente da tradição. Na verdade, falo de um lugar de quem experimenta, sob diversas maneiras, esse excessivo respeito no dia-a-dia, mormente no espaço acadêmico, já que por mais que formados no interior do modernismo, nós todos – estudiosos e/ou artistas – sabemos ser importante e saudável manter certa respeitabilidade ante as instâncias da arte, em sociedade que não a tem em boa conta. É assim que penso poder no entanto dizer o seguinte: a canção de Vitor Ramil soa intimidada ante o poema de Caetano: ela toma liberdade quanto ao padrão métrico, por exemplo, é certo, ela introduz repetições onde não havia no texto, mas ela é sobretudo uma canção que resolveu obedecer ao plano da palavra escrita, encaixando melodia em texto que exigia “preenchimento” e por essa razão o projeto entoativo específico não foi atingido no resultado final da canção. Poderia ainda aventar a hipótese, como inclusive já insinuei, de que, por integrar um disco dedicado ao trabalho com o gênero específico da milonga, isso possa ter coagido o trabalho do cancionista. Fique claro ainda que o trabalho de Ramil não pode ser tomado pelo todo por esse “desacerto”, e o próprio disco *Ramilonga*, assim como outros títulos de sua discografia revelam um cancionista de não poucos méritos. Algo bem diverso, no entanto, se deu com o mesmo poema na canção de Fred Martins: tomando o cuidado de não reduzir a questão a um tópico de preferência pessoal, podemos dizer que os procedimentos adotados pelo compositor niteroiense foram mais felizes em termos de dicção porque souberam a partir dos agrupamentos fraseológicos da poesia escrita propriamente dita construir agrupamentos fraseológicos musicais outros, explorando o que havia de propriamente poético nas prosaicas repetições e negações do eu que se distancia do mundo em festa. Bandeira chamava a isso “desentranhar” e foi exercício que praticou diversas vezes, fazendo surgir poemas de textos prosaicos aparentemente estéreis. Na musicalidade pouco evidente do poema de Caetano, Fred Martins “descobriu” a sua própria (e a do poema) música. Como vimos com auxílio de Tatit, foi a partir da

descoberta do rendimento sonoro/sugestivo das vogais, foi através do “esquecimento” bem sucedido das estruturas que contêm o que o poema (qualquer poema) porta de discursividade lógica e, na solidão noturna do eu, ser capaz de recuperar-lhe a voz, a voz do eu que fala, que a junção letra/melodia achou sua dicção convincente. Talvez mesmo a inserção do “Minh’alma” tenha cumprido esse papel deflagrador, tornando fluida sonoramente a percepção de que “Para minh’alma há uma sombra” e que certamente esse postar-se à sombra tenha dado ao eu poético a chave para poetizar sua aversão à luz de fogueiras da noite festiva.

Referências

- BUGALHO, Sérgio. O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. In: MATOS, Cláudia Neiva de e outras (org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. *Fernando Pessoa: um “interlúdio” intertextual*. Rio de Janeiro: Achiamé/F.C.B.P., 1984.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. 8 ed. Porto: Porto, 1975.
- MATOS, Cláudia Neiva de. A leitura como diálogo: trocando falas com Paul Zumthor. *Revista USP – Comunicação*, São Paulo, n. 48, dez-jan-fev 2000/2001, p. 205-212.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1996.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.