

DO POEMA À CANÇÃO
MÚSICA E MUSICALIDADE EM
“VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA”

Tiago Gouveia Faria
UFSC – CAPES

RESUMO: A poesia de Manuel Bandeira, a mais musicada de sua geração, deu origem, de 1920 até os nossos dias, a mais de 140 canções. A maior parte dessa produção, entretanto, restringe-se ao universo da canção de câmara, um dado que suscita questões a respeito da musicalidade de seus versos e de seu respectivo potencial para o canto. Nessa linha de investigação, o presente artigo oferece uma comparação entre duas canções que tiveram por base o célebre poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, incluído no livro *Libertinagem*. Uma breve análise do poema de Bandeira e o confronto entre as versões de Guerra-Peixe e Gilberto Gil — levando em conta o modo como os dois artistas adaptaram os versos do poema à estrutura musical — têm por meta aprofundar o conceito de musicalidade na obra do escritor.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira; Vou-me embora pra Pasárgada; Canção.

FROM POEM TO SONG
MUSIC AND MUSICALITY IN
“VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA”

ABSTRACT: The poetry of Manuel Bandeira, object in his generation of the greatest number of musical settings, originated, from 1915 until today, more than 140 songs. Most of this production, however, is restricted to the universe of art song, a fact that raises questions about the musicality of its verses and its respective potential for singing. Following this perspective, this article offers a comparison of two songs that were based on the famous poem “Vou-me embora pra Pasárgada”, included in the book *Libertinagem*. A brief analysis of Bandeira’s poem and the confrontation between the Guerra-Peixe and Gilberto Gil versions — taking into account the way the two artists adapted the verses of the poem to the musical structure — aim to deepen the concept of musicality in the work of the writer.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; Vou-me embora pra Pasárgada; Song.

Tiago Gouveia Faria é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

DO POEMA À CANÇÃO
MÚSICA E MUSICALIDADE EM
“VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA”

Tiago Gouveia Faria

MANUEL BANDEIRA, O ERUDITO E O POPULAR

O estudo das adaptações musicais de que foi objeto a poesia de Manuel Bandeira é um convite irrecusável à reflexão sobre as fronteiras do binômio envolvendo o erudito e o popular. Com efeito, a lógica dessa cisão, embora já cristalizada no imaginário cultural, perde o sentido quando contraposta à figura conciliadora do poeta pernambucano, responsável direto por estimular o encontro entre a palavra prosaica, realidade de todos, e as manifestações da música erudita, privilégio artístico, pelo menos no Brasil, ainda de um escol.

Do próprio Bandeira nasceu a vontade, a partir de determinado estágio de seu percurso criativo notadamente com a publicação de *Libertinagem* (1930), de fazer dessa problemática o seu ideário, não se escusando de registrá-la sob o signo de sua verve. São famosas, nesse sentido, as linhas adiante: “Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais/ Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção/ Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”¹. Como se vê, trata-se de um manifesto firmado pelo artífice pronto a enfrentar os obstáculos impostos à poesia do seu tempo, num esforço notável para liberar a palavra dos rigores passadistas, bem como para conceber um projeto artístico em que as exceções se integrem às regras da criação.

Bandeira, desse modo, não se furtou ao desafio autoproposto e aceitou as formas do cotidiano como matéria-prima construtiva, insuflando-lhes a irregularidade, a cadência, o ritmo e a musicalidade, aspectos hoje imanentes à sua produção. O resultado desse processo logo serviu como agulhão para que diversos músicos – em sua maioria provenientes das academias musicais ou devedores de uma instrução considerada clássica – abordassem a sua poesia sem nenhum tipo de preconceito ou presunção; pelo contrário, não obstante a imposição do verbo cotidiano, reconheceram nela características novas e reveladoras, que não quedaram indiferentes e nem passaram despercebidas ao leitor arguto e ao músico sensitivo.

¹ BANDEIRA, Manuel. [Poética]. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 207.

Essa mediação privilegiada entre poesia e música – assumida e realizada incondicionalmente por Bandeira – foi destarte a responsável pelo interesse dos compositores em relação à sua obra, que nela têm divisado, ainda hoje, um carácter musical inalienável. Vale a pena, por tais motivos, revisitar essa temática e propor uma nova abordagem acerca da natureza e das peculiaridades dessa musicalidade, conceito tão fortemente associado a seus versos.

A MUSICALIDADE EM MANUEL BANDEIRA

Manuel Bandeira cedo se encarregou de um duplo objetivo pessoal: por um lado, empregar a palavra comezinha, temperando-a com os sabores da terra, e, por outro, desenvolver de forma multifacetada o ritmo e a cadência do verso, dando-lhes uma clara potência musical. Pode-se dizer que esse último aspecto – as possibilidades poéticas sugeridas pelo universo da música – esteve sempre no âmago do projeto intelectual do escritor, fato evidenciado em diversos de seus testemunhos.

Tenha sido tal interesse despertado pela audição dos *Lieder* da tradição romântica alemã ou pela amizade que cultivou com músicos e críticos musicais de sua geração, o que importa é distinguir em Bandeira um pensador especialmente versado na matéria musical, como fica patente em *Itinerário de Pasárgada* (1954), sua autobiografia literária. Em determinado momento da narrativa, aliás, o tema da música e da musicalidade na poesia recebe especial destaque, tendo o poeta reconhecido sem reservas a predileção de sua obra pelos compositores eruditos, fato que resultou em diversas canções com versos de sua lavra. Sobre esse aspecto, como dado ilustrativo, vale mencionar que, de 1920² até os nossos dias, contam-se mais de 140 canções de câmara com textos de sua autoria³, e dentre seus parceiros figuram compositores como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e Lorenzo Fernández, para citar alguns dos mais importantes.

De acordo com o próprio poeta, à época da escrita de *Itinerário de Pasárgada*, o motivo que justificasse tal primazia não lhe era completamente claro:

² “Villa-Lobos foi o primeiro compositor a escrever música para meus versos. [...] O poema escolhido por Villa foi ‘Debussy’ [datado de 1920]”. Cf. BANDEIRA, Manuel. [Itinerário de Pasárgada]. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 74.

³ Para um quadro geral dos poemas musicados e seus respectivos compositores, cf. SAADI, Clarice Gonzalez Prieto. *Cantiga de Bandeira musicada por Lacerda e Tacuchian: duas sugestões interpretativas*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008, p. 115-118.

A que atribuir tal preferência é ponto difícil de apurar. Segundo Muricy, os próprios compositores não sabem explicar suficientemente por que buscaram a minha colaboração. A Muricy explicava Lorenzo Fernández que atribuía a predileção à “musicalidade” que encontrava na minha poesia.⁴

Andrade Muricy, crítico musical e amigo do poeta, a partir da ideia aventada por Lorenzo Fernández, tece de seguida o conceito de “musicalidade subentendida”, procurando com ela fundamentar a centralidade da obra de Bandeira no panorama da canção de câmara brasileira. Segundo Muricy, citado pelo próprio poeta, “Os músicos sentem que poderão inserir a sua musicalidade – de música propriamente dita – naquela musicalidade subentendida, por vezes inexpressa, ou simplesmente indicada.”⁵

Ainda nesse contexto, e na esteira do raciocínio lançado por Andrade Muricy, Franklin de Oliveira, no ano de 1958, em matéria publicada no *Correio da Manhã* – um breve comentário a *Itinerário de Pasárgada* –, ressalta a presença, na produção de Bandeira, de uma “musicalidade interna, não externa”:

Manuel Bandeira veio mostrar com sua poesia contida, seca, de ácido sabor mas inundada ternura, a possibilidade de existência de uma resolução ou solução musical tanto mais fina e sutil quanto menos ostensiva. Uma musicalidade interna, não externa.⁶

Conquanto as exegeses de Andrade Muricy ou Franklin de Oliveira vislumbrem na obra de Manuel Bandeira um potencial propício à musicalização, não fica explícito, em nenhuma delas, o modo como isso ocorre. Ou, por outras palavras, como e onde a musicalidade do verso se manifesta na organização textual. Esse tipo de inquirição, faz-se mister sublinhar, não tem por desígnio mecanizar o empreendimento poético, mas sim dar continuidade a uma discussão fundamental para o estudo das formas poético-musicais, nomeadamente a reflexão envolvendo possíveis diferenças entre canções construídas sobre um poema pré-existente e aquelas que tiveram a letra modelada em decorrência de uma melodia específica, forjada anteriormente pelo compositor.

Uma primeira resposta para essas indagações pode ser colhida, mais uma

⁴ BANDEIRA, Manuel. [Itinerário de Pasárgada], op. cit., p. 68.

⁵ MURICY, Andrade, s/ref. apud ibidem.

N. dos E. Cf. FRANÇA, Eurico Nogueira. Centenário de Manuel Bandeira: poesia e música. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira 1986-1988*. Rio de Janeiro: Sociedade Sousa da Silveira / Monteiro Aranha / Presença Edições, 1989 [1936], p. 185.

⁶ OLIVEIRA, Franklin de. A flauta de papel. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1958; Cf. BANDEIRA, Manuel. [Itinerário de Pasárgada], op. cit., p. 30.

vez, das páginas de *Itinerário de Pasárgada*. De volta à proposta de Andrade Muricy, diz-nos Bandeira acerca da musicalidade de seus versos:

Foi vendo “a musicalidade subentendida” dos meus poemas desentranhada em “música propriamente dita” que compreendi *não haver verdadeiramente música num poema*, e que dizer que um verso canta é falar por imagem. Nos versos a que mais completamente parece aderir a frase musical como em *Du bist die Ruh*, de Schubert, ou em *Ich Hebe dich, sowie, du mich*, do *lied* de Beethoven, não se pode dizer que necessariamente preexistisse a melodia tal como a escreveu o compositor. A “musicalidade subentendida” poderia ser definida por outro músico noutra linha melódica. O texto será um como que baixo-numerado contendo em potência numerosas melodias. Assim explico que eu sinta a mesma adequação da música às palavras em duas ou três realizações musicais de um só texto, como é o caso de “Azulão”, texto que escrevi para uma melodia de Jaime Ovalle, musicado depois por Camargo Guarnieri, e depois ainda por Radamés Gnattali; como é o caso de “Cantiga”, musicado primeiro por Guarnieri e depois por Lorenzo Fernandez.⁷

As palavras acima transcritas são fulcrais não apenas no contexto da produção cancional suscitada pela obra de Bandeira, mas representam uma explanação que importa a toda a música composta sobre uma poesia pré-existente. Com efeito, a existência de canções tão diferentes do ponto de vista da estrutura musical, mas possuidoras do mesmo texto poético de base, indica, primeiramente, que a musicalidade inerente à poesia pode se manifestar de acordo com critérios bastante particulares, sendo ela incapaz de determinar de modo decisivo o material musical, e, em segundo lugar, que essa mesma musicalidade poética deve ser estudada sob uma ótica também específica. A comparação proposta por Bandeira entre o texto poético e o baixo cifrado⁸, nesse sentido, é de extrema perspicácia, uma vez que alerta para a independência dos materiais musical e poético e, a partir dessa assertiva, metaforiza então as inúmeras possibilidades de realização por parte do compositor.

Sobre a questão da musicalidade na poesia de Bandeira, vale ainda lembrar a posição de Mario de Andrade em ensaio produzido no ano seguinte ao surgimento de *Libertinagem* (1930) – mas publicado apenas em 1943 –, no qual contraria a tradição crítica vindoura e sustenta que os versos do poeta seriam destinados mormente à leitura:

⁷ *Ibidem*, p. 71. [Grifo nosso].

⁸ O baixo-cifrado (ou baixo-contínuo) é uma prática associada sobretudo à música instrumental barroca, sendo representada por uma linha de baixo – presente em toda a peça musical – sobre (ou sob) a qual são indicados numerais e símbolos musicais que permitem ao instrumentista elaborar diferentes formações para os acordes.

[...] se a gente contar na Poesia a maneira dela se realizar, desde o grito inicial à poesia cantada, à manuscrita que se decora, à recitada com acompanhamento, à declamada, à poesia, enfim concebida exclusivamente pra leitura de olhos mudos: Manuel Bandeira é dentre os poetas vivos nossos o que prescinde mais do som. A poesia dele, na infinita maioria atual, é poesia pra leitura. Se observe a aspereza rítmica dum dos poemas mais suaves do livro, como os versos são “intratáveis”, incapazes de se encaixar uns nos outros pra criar a entrosagem dum qualquer embalo.⁹

E, após citar alguns versos do poema “Porquinho da Índia”, também incluído em *Libertinagem*, arremata:

A inutilidade do som organizado em movimento é evidente. E citei o verso longo final pra mostrar toda a áspera rítmica do poeta. Aspereza tanto mais característica que, se estudarmos esse verso pelas suas pausas cadenciais, a gente se acha diante dos versos mais suaves da língua: a redondilha e o decassílabo:

O meu porquinho da Índia (7 sílabas)
Foi a minha primeira namorada (10 sílabas)¹⁰

As possibilidades de análise no tocante à musicalidade em Manuel Bandeira, levando em consideração as diversas posições assumidas pela crítica do seu tempo, passariam, a nosso ver, por pelo menos dois aspectos essenciais e complementares: o ritmo prosódico e a produção dos sons vocálicos. Esses elementos, no contexto da palavra declamada, representam uma abordagem específica do vocabulário sonoro poético, cujas regras são independentes, em última análise, daquelas pertencentes à prática musical. Sobre esse mesmo assunto, são de Bandeira as seguintes palavras:

Essa tarefa de escrever texto para melodia já composta, coisa que fiz duas vezes para Ovalle e muitas vezes para Villa-Lobos, é de amargar. Pode suceder que depois de pronto o trabalho o compositor ensaia a música e diz: “Ah, você tem que mudar esta rima em *i*, porque a nota é agudíssima e fica muito difícil emití-la nessa vogal.” E lá se vai toda a igreja do poeta! Do poeta propriamente, não: nesse ofício costume pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caíam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo modo, façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas.¹¹

⁹ ANDRADE, Mário de. (1943) A poesia em 1930. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974. p. 29.

¹⁰ *Ibidem*, p. 29.

¹¹ BANDEIRA, Manuel. [Itinerário de Pasárgada], op. cit., p. 73.

Podemos extrair da declaração do poeta a frustração causada pela restrição imposta aos aspectos rítmicos e vocálicos. Com efeito, tanto a melodia de uma canção pressupõe um ritmo interno próprio como as articulações vocais do canto podem condicionar ao limite a emissão e a compreensão de uma vogal, ou mesmo de toda a sílaba.

Embora essas constatações nos ajudem a corroborar o impacto e a importância que as peculiaridades do texto poético e do material musical exercem sobre a feitura da canção, falta-nos ainda tentar compreender como se manifesta a tão propalada musicalidade na poesia de Manuel Bandeira. Será esse então, nas páginas seguintes, o nosso intuito, através de um exercício especulativo que parte do mais célebre poema do escritor: “Vou-me embora pra Pasárgada”.

VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

“Vou-me embora pra Pasárgada”, publicado em *Libertinagem* (1930), ocupa posição especial no panorama poético brasileiro, sendo provavelmente o poema mais lido de Manuel Bandeira. Nele encontramos, de modo concomitante e peculiar, tanto traços autobiográficos quanto um ambiente poético identificado com a fuga em direção à alegria, ao amor e à liberdade. Como afirma o próprio autor,

Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar.¹²

Não obstante a sua grande repercussão, “Vou-me embora pra Pasárgada” assumiu a forma de canção em poucas ocasiões, ao contrário de outros poemas menos conhecidos do grande público (como, por exemplo, “A estrela”¹³, musicado por pelo menos oito compositores diferentes¹⁴). Conjecturar acerca dessa discrepância foi uma das motivações primevas para o exercício comparativo entre as duas versões musicais que serão mais à frente apresentadas, bem como o fato de tal poema, apesar de sua notoriedade, não ter pratica-

¹² Ibidem, p. 80.

¹³ O poema pertence à coletânea de versos *Lira dos cinqüent’anos* (1940), obra em que Bandeira revisita as formas fixas e as composições metrificadas e rimadas.

¹⁴ SAADI, Clarice Gonzalez Prieto. *Cantiga de Bandeira musicada por Lacerda e Tacuchian: duas sugestões interpretativas*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008, p. 115.

mente servido a outras musicalizações¹⁵.

Passemos assim a uma breve análise de “Vou-me embora pra Pasárgada”, tendo sempre em vista o conceito de musicalidade na obra de Bandeira. Segue abaixo a transcrição do poema, com destaque para a separação e a numeração das diferentes estrofes, esquematização que nos servirá no momento da apreciação das estrofes e da comparação entre as versões musicais.

Vou-me embora pra Pasárgada

1	<ol style="list-style-type: none"> 1 Vou-me embora pra Pasárgada 2 Lá sou amigo do rei 3 Lá tenho a mulher que eu quero 4 Na cama que escolherei 5 Vou-me embora pra Pasárgada
----------	---

2	<ol style="list-style-type: none"> 1 Vou-me embora pra Pasárgada 2 Aqui eu não sou feliz 3 Lá a existência é uma aventura 4 De tal modo inconsequente 5 Que Joana a Louca de Espanha 6 Rainha e falsa demente 7 Vem a ser contraparente 8 Da nora que nunca tive
----------	--

3	<ol style="list-style-type: none"> 1 E como farei ginástica 2 Andarei de bicicleta 3 Montarei em burro brabo 4 Subirei no pau-de-sebo 5 Tomarei banhos de mar! 6 E quando estiver cansado 7 Deito na beira do rio 8 Mando chamar a mãe-d'água 9 Pra me contar as histórias 10 Que no tempo de eu menino 11 Rosa vinha me contar 12 Vou-me embora pra Pasárgada
----------	--

4	<ol style="list-style-type: none"> 1 Em Pasárgada tem tudo 2 É outra civilização 3 Tem um processo seguro 4 De impedir a concepção 5 Tem telefone automático 6 Tem alcaloide à vontade 7 Tem prostitutas bonitas 8 Para a gente namorar
----------	---

5	<ol style="list-style-type: none"> 1 E quando eu estiver mais triste 2 Mas triste de não ter jeito 3 Quando de noite me der 4 Vontade de me matar 5 — Lá sou amigo do rei — 6 Terei a mulher que eu quero 7 Na cama que escolherei 8 Vou-me embora pra Pasárgada.
----------	---

O texto começa com a redondilha maior que dá título ao poema. A redondilha, como se sabe, nas suas diversas combinações, pode ser utilizada em oito movimentos rítmicos diferentes. No caso deste verso inicial de Bandeira, não há dúvida no que diz respeito ao acento na 3^a e na 7^a sílabas, mas a leitura também pode ser feita num ritmo alternante de sílaba forte e fraca, ou seja,

¹⁵ Conhecemos apenas mais uma versão musical do poema, além das adaptações de Guerra-Peixe e Gilberto Gil. Data a mesma de 1976 e é da autoria de Paulo Diniz. Cf. DINIZ, Paulo; BANDEIRA, M. Vou-me embora pra Pasárgada. Intérprete: Paulo Diniz. In: *Estradas*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976, faixa 1.

acentuando-se a 1^a, a 3^a, a 5^a e a 7^a sílabas.

Na segunda sílaba, entretanto, ocorre algo que deve ser considerado: o encontro vocálico entre o pronome *me* e a primeira sílaba de *embora*. Não é necessário especular aqui – tendo em conta a articulação silábica e não a convenção de escrita – a natureza de tal fenômeno (se uma elisão ou uma assimilação). O que nos importa é o resultado sonoro de *m'em* – [mẽ], na transcrição fonética –, que cria um balanço especial e nos conduz à vogal *bo*, de *embora*. Em termos musicais, poderíamos associar essa inflexão rítmica à figura da síncope.

Voltando ao metro do verso, no primeiro caso (ou seja, em que a ênfase recai sobre a 3^a e a 7^a sílabas), as vogais acentuadas seriam *bo*, de *embora*, e *sár*, de *Pasárgada*. A transcrição dessas vogais dar-nos-ia os seguintes símbolos fonéticos: [ɔ] e [a], representando as vogais orais *o* aberto e *a* aberto. No prosseguimento dessa operação, ao considerarmos igualmente a 1^a e a 5^a sílabas, acrescentaríamos um *o* fechado [o] e um *a* também fechado [e]¹⁶ ao plano de transcrição. O movimento vocálico daí resultante, que se dirige para a 7^a sílaba, assume então um caráter sonoro equivalente a um *crescendo*, cujo ápice coincide com a sílaba *pár*, de *Pasárgada*. Esta sílaba, por sua vez, revela um efeito suspensivo, como se de uma fermata se tratasse – para recorrermos ainda a termos próprios do vocabulário musical.

Ainda no contexto vocálico, devemos chamar a atenção para outro aspecto relevante nesse verso: como podemos observar, Bandeira repete a vogal *a* em nada menos do que seis sílabas consecutivas. Uma sequência sonora que não apenas ironiza a lição parnasiana, mas quase a ridiculariza, bem ao jeito do melhor Bandeira modernista. Um tipo de recurso, por isso mesmo, que nos remete às construções da poesia moderna, como aquela, por exemplo, presente nos versos finais do célebre poema “Catar Feijão”, de João Cabral de Melo Neto, em que o escritor compara o ato de escrever com o de catar feijão:

[...]
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a como o risco.¹⁷

¹⁶ A análise fonética desse verso, de acordo com a leitura do próprio Bandeira, indica que a vogal *a*, presente na forma contraída *pra*, sofre uma deflexão e resulta claramente átona. Cf. [Manuel Bandeira por ele mesmo](#). Projeto Livro Livre. 16 jun. 2018. 30m16s. Poema 1.

¹⁷ NETO, João Cabral de Melo. Catar feijão. In: *Poesia completa: 1940-1980*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986, p. 138-139. [Grifo nosso].

Nesses versos de João Cabral, o encontro da vogal final da forma verbal *isca* com o pronome *a* é justamente essa pedra, que açula, que estimula a atenção.

Os *as* das sílabas de Bandeira em “Vou-me embora pra Pasárgada”, no entanto, têm uma função diferente: por um lado, participam nesse movimento de *crescendo*; por outro, após o *sár*, de *Pasárgada*, as duas últimas sílabas, que nas regras de escansão em língua portuguesa desaparecem na contagem do verso poético, funcionam como uma espécie de reverberação, como se o nome *Pasárgada*, na sua própria constituição, fosse um chamado, um grito, que se propaga em eco.

O resultado dessas considerações poético-musicais realizadas sobre o verso inicial do poema de Bandeira resultaria em um quadro semelhante ao que se segue:

Quadro 1 – Análise do verso “Vou-me embora pra Pasárgada”

1	2	4	5	6	
<u>Vou-me em (bo) / ra pra Pa (sár) gada</u>					
[o]	(♩ ♩)	[ɔ]	[ɐ]	[a]	
ASPECTOS TEXTUAIS			ASPECTOS MUSICAIS		
— = divisão silábica do verso ○ = sílabas tônicas • = vogal <i>a</i> em sequência [] = transcrição fonética das vogais			< = <i>crescendo</i> (♩ ♩) = síncope ^ = fermata (suspensão)		

Complementando agora a análise com uma avaliação panorâmica do poema, podemos facilmente identificar, na sua divisão estrófica, cinco blocos. O primeiro com cinco versos, o segundo com oito, o terceiro com doze, e, finalmente, o quarto e o quinto, ambos com oito versos.

O primeiro bloco apresenta o esquema *abcba* e os versos são compostos por sete sílabas poéticas, à semelhança do verso inicial. A rima entre o segundo e o quarto versos (ou seja, entre *rei* e *escolherei*) aproxima esta estrofe das quadras populares, esquema, aliás, propício à musicalização.

Os dois primeiros versos da segunda estrofe seguem ainda o mesmo padrão, mas, a partir do terceiro verso (“Lá a existência é uma aventura”), a forma do poema ganha outras características, como, por exemplo, o fato de a construção sintática estar distribuída ao longo de seis versos, particulari-

dade enfatizada pela própria declamação do autor¹⁸. Tais versos, além disso, convidam à interpretação: o aspecto rítmico contínuo e apressado parecem materializar o chamado para a aventura inconsequente e surpreendente de Pasárgada. Nesse sentido, é evidente a precisão de palavras como *existência*, *inconsequente*, *demente* e *contraparente*, já que todas elas, no contexto de seus respectivos versos, aludem ao movimento sincopado, instável e desatinado, de um lugar onde, repentinamente, nada é reprimido e as possibilidades da existência humana e da combinação poética são inúmeras, desde as rimas com eco terminadas em *-ente* até a distante rima entre *feliz* e *tive*, no segundo e último versos dessa estrofe.

Em relação à organização sintática, algo parecido vai ocorrer na terceira estrofe. Dois blocos de sentido: o primeiro com cinco versos (com destaque para essa espécie de anáfora tempo-verbal: *andarei*, *montarei*, *subirei*, *tomarei...*) e o segundo com sete versos (onde os verbos *chamar* e *contar* recuperam a sonoridade de *mar*). Aqui, porém, cabe destaque para um recurso mais sofisticado do que a rima clássica: Bandeira cria, neste bloco, um fluxo rítmico constituído pelo movimento da vogal tônica entre as palavras, como se a mesma se deslocasse das palavras esdrúxulas, como *ginástica*, para as agudas, como *mar* (ou podemos ver ainda, nessa sequência, um movimento entonacional descendente, semelhante a uma ligadura de expressão, para utilizarmos outro termo musical). Algo semelhante sucede, refira-se ainda, entre *histórias*, *menino* e *contar*. Eis uma estrofe que, de fato, quando declamada, transparece toda a sua musicalidade poética.

A quarta estrofe, por seu turno, apresenta uma relação tensional intrigante, pois mistura elementos de fluidez rítmica (como a anáfora, por meio do verbo *ter*) a combinações sonoras excêntricas, mediante o uso de palavras como *civilização*, *concepção* e *automático*, as quais, no que concerne à musicalização, como veremos, exigem uma atenção especial.

Na quinta e última estrofe, temos mais um exemplo de rima toante entre as palavras *jeito* e *rei*, à semelhança do que ocorre na terceira estrofe entre *rio* e *menino*. No plano das assonâncias, contudo, fica clara a preferência do poeta, a partir da terceira estrofe, pela utilização de palavras agudas acabadas em *-ar* (*mar*, *contar*, *namorar* e *matar*) como rima para a vogal interna da palavra *Pasárgada*.

¹⁸ Manuel Bandeira por ele mesmo, op. cit.

AS VERSÕES DE GUERRA-PEIXE E GILBERTO GIL

Comparar as versões de César Guerra-Peixe e Gilberto Gil para “Vou-me embora pra Pasárgada” ajuda-nos a compreender os diferentes desafios de construção formal com que o músico se depara no momento de adaptar um poema. De fato, é pela moldagem da música a partir da palavra que se pode notar a idiosincrasia do compositor e o modo como os expedientes artísticos são por ele trabalhados, tarefa cujo resultado é decerto tão variado quanto o número de proponentes. No entanto, em meio às diversas soluções particulares em potencial, a canção, como gênero, evidencia alguns traços que a tipificam e lhe dão identidade imediata. Considerar a seguir uma dessas peculiaridades ajudará assim a esclarecer alguns problemas envolvendo o cotejo entre as versões selecionadas.

Pode-se afirmar, *grosso modo*, que um dos mais importantes atributos da canção é a forma como atuam os esquemas de repetição, seja no âmbito da palavra, seja no que concerne ao material musical¹⁹. Com efeito, os compositores de câmara do século XIX – período de grande popularidade do *Lied* germânico –, mesmo quando musicavam poemas estróficos regulares, isto é, propícios à musicalização, escolhiam alguns versos estratégicos e os repetiam, de modo a reforçar a unidade formal da canção e sublinhar determinado aspecto do texto²⁰. Por outro lado, quando poemas não estróficos eram musicados sem recorrer à qualquer repetição do texto, ainda assim diversos elementos iterativos podem ser encontrados na estrutura melódica ou rítmica da composição²¹. O que importa, em última instância, é constatar que esse recurso se impõe de modo categórico no universo da canção, sendo raríssimos os exemplos que prescindem de qualquer forma de repetição textual ou musical.

No caso do poema de Bandeira, como foi visto, a recorrência do verso inicial “Vou-me embora pra Pasárgada”, sobre o qual oferecemos uma breve análise, acena como o primeiro elemento formal propenso à intervenção musical. No entanto, apesar da sua sucessiva retomada, a ideia de repetição, nesse poema, não se confunde com a de regularidade formal, princípio importante no processo de musicalização de um texto. Características que favoreceriam

¹⁹ Sobre o tema da repetição na canção popular, cf. MIDDLETON, Richard. *Memories Are Made of This: On the Subjects of Repetition*. In: *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. Nova Iorque / Londres: Routledge, 2006. p. 137-197.

²⁰ Uma introdução geral e sistemática sobre o *Lied* pode ser encontrada em: STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

²¹ Para uma análise da estrutura rítmica do *Lied* oitocentista, cf. MALIN, Yonatan. *Songs in Motion: Rhythm and Meter in the German Lied*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

a conversão de um poema em música seriam, nesse sentido, pares de versos isométricos – isto é, o mesmo número de sílabas e a mesma acentuação interna – em rimas emparelhadas, alternadas ou interpoladas, assim como estruturas sintáticas concisas e diretas. É por esse motivo, aliás, que os versos de “A estrela”, a que fizemos alusão, foram oito vezes musicados, pois cumprem, de modo satisfatório, quase todos esses requisitos. “Vou-me embora pra Pasárgada” é, pelo contrário, composto de versos heterométricos, ou seja, ainda que possua um parâmetro para as sílabas poéticas (representadas pela já mencionada redondilha maior), apresenta diferentes metros no interior de cada verso. Essa irregularidade no plano da contagem silábica impede que se decalque a partir do texto uma estrutura musical uniforme, impondo um desafio ao compositor que pretenda adaptar, através dos recursos musicais, as mudanças rítmicas do verso.

Se quiséssemos falar em mecanismos de repetição neste poema de Bandeira, teríamos de pensar sobretudo na repetição temática, e não na repetição formal – excetuando talvez a primeira estrofe, que é repetida, quase sem alteração, no fim do poema –, como, por exemplo, por meio do nome *Pasárgada* ou pela sua retomada anafórica através do advérbio de lugar *lá*. De modo geral, o elemento iterativo fundamental é sem dúvida o verso inicial, que dá título ao poema.

Podemos, por esse motivo, começar nossa reflexão sobre as versões do poema de Bandeira recuperando esse primeiro verso. Nessa perspectiva, é desde logo notório – como foi visto na análise prosódica realizada – que Guerra-Peixe, ao musicá-lo, deu ênfase à primeira, terceira, quinta e sétima sílabas (isto é, *vou, bo, pra, sár*), bem como à sílaba *da* (que, na declamação, tende a perder importância articulatória devido à qualidade fonética da vogal), numa linha melódica que se movimenta no intervalo de terça menor. Gilberto Gil, por outro lado, valoriza claramente a terceira e a sétima sílabas (as mais fortes dessa redondilha), numa linha melódica calcada sobre um acorde maior. Esse primeiro exemplo ilustra como um único verso pode dar origem a dois ambientes musicais contrastantes. Consegue-se assim imaginar, de imediato, a pluralidade de associações musicais que um poema encerra, e, conseqüentemente, como essas mesmas associações podem contrariar a suposta musicalidade presente em seus versos.

Passando agora para as questões formais concernentes às duas canções,

podemos afirmar que na versão de Guerra-Peixe²² o sentido de unidade na primeira estrofe é assegurado, ainda antes do início do canto, por uma figura rítmica tocada ao piano e repetida em todos os compassos, ao longo do primeiro bloco. Sobre essa base instrumental, cada verso, embora sugira seu próprio desenho melódico, ocupa cerca de dois compassos, num esquema que garante a coesão musical até o início da estrofe seguinte.

A alteração do ritmo declamatório presente na segunda estrofe do poema, a partir do verso “Lá a existência é uma aventura”, reflete uma mudança no ambiente musical. Como vimos, a musicalidade inerente à língua cria tal plasticidade sonora que mesmo a ambivalência métrica desse verso não chega a afrontar o modelo das redondilhas, algo que fica evidente, mais uma vez, pela recitação do próprio poeta. Do ponto de vista da adaptação musical, entretanto, a inversão rítmica proposta pela linha sintática que vai do terceiro ao último verso dessa estrofe compele o compositor a lançar mão de suas soluções criativas. Na versão de Guerra-Peixe, nesse sentido, a progressiva diminuição do acompanhamento pianístico dá lugar, a partir do verso “Que Joana a Louca de Espanha”, ao canto *a capella*, um tipo de escrita que permite grande liberdade musical na construção melódica e no aproveitamento do ritmo textual. Um exemplo dessa liberdade seria o jogo poético-musical produzido a partir da palavra *contraparente*, no penúltimo verso da estrofe, cuja primeira sílaba coincide com um contratempo musical:

Exemplo: Contratempo musical sobre a palavra contraparente

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics: "Ra - i - nha e fal - sa de - men - te Vem a ser con - tra pa -". The word "con - tra pa -" is circled, and a "3" above it indicates a triplet. The piano accompaniment consists of three staves with rests in the first three measures.

Na terceira estrofe, Guerra-Peixe opta pelo minimalismo através da ênfase sobre uma mesma figura rítmica (semicolcheia) e uma mesma nota (mi). Essa contenção de meios parece representar uma opção estética em que o

²² GUERRA-PEIXE, César; BANDEIRA, Manuel. Vou-me embora pra Pasárgada. Inácio de Nonno, barítono; Caroline Barcelos, piano. In: BRASILIANAS. Rio de Janeiro, 2015, Espaço Guiomar Novaes.

canto realmente divide espaço com a prosódia da língua falada, não obstante a presença de breves apoios instrumentais. Esse tipo de linha melódica, situada entre o canto e fala, remete-nos imediatamente ao conceito de recitativo, uma forma de composição corrente em melodramas e óperas em que a música respeita e obedece as inflexões das palavras declamada.

A quarta estrofe está dividida entre passagens também ao estilo recitativo (versos 1-2 e 7-8) e um novo material musical (versos 3-6). Aqui se nota igualmente um minimalismo nos recursos musicais, incluindo os padrões repetidos do piano entre o terceiro e sexto versos.

Na quinta e última estrofe, Guerra-Peixe começa por criar uma atmosfera musical que valoriza a ideia da noite e da morte, presente nos quatro primeiros versos, para, logo depois, retomar a estrutura e o andamento que figuram no início da canção, procurando assim dar uma noção de circularidade à composição.

A canção de Gilberto Gil²³, por outro lado, fornece uma leitura bastante diferente daquela proposta por Guerra-Peixe. O aspecto que merece maior destaque é o desafio de conciliar os versos heterométricos com uma estrutura musical relativamente pré-definida, típica das canções populares, sem, com isso, dissolver a mensagem poética que os versos de Bandeira encerram. Nesse sentido, o primeiro parágrafo, à semelhança do que ocorre na versão de Guerra-Peixe, é beneficiado pelas rimas do segundo e quarto versos, que remetem à quadra popular e auxiliam na adaptação da melodia ao texto, bem como pela repetição do verso que dá título ao poema e que, ao ser retomado, contribui para a noção de unidade.

Na segunda estrofe, contudo, a alteração prosódica a partir do verso “Lá a existência é uma aventura”, incita, tal como ocorre na canção de Guerra-Peixe, uma nova organização do material musical na sua relação com o texto. Nesse ponto, dado que a estrutura rítmica escolhida para a canção se estende à segunda estrofe (embora haja variações melódicas), notamos a justaposição das frases musicais à lógica declamatória. Como resultado, o fluxo sintático em movimento ininterrupto, sincopado e instável, proposto pela declamação, ganha outro enfoque e uma nova dimensão. Sem prescindir do acompanhamento musical – como ocorre na versão de Guerra-Peixe –, os versos são então emparelhados e cantados de modo regular, impondo uma nova configuração ao andamento prosódico, que, como vimos, poderia ser associa-

²³ GIL, Gilberto; BANDEIRA, Manuel. Vou-me embora pra Pasárgada. Intérprete: Olívia Hime. In: *Estrela da vida inteira – Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro; São Paulo: Odeon, 1976, faixa 1.

do à “existência inconsequente de Pasárgada”. Note-se, por exemplo, como se destacam, na audição, a rima entre o quarto e o sexto verso (*inconsequente/demente*) em contraposição à rima entre o segundo e o oitavo verso (*feliz/tive*), a qual inclusive se perde devido à nova cadência sintática e à ênfase dada sobre a segunda sílaba do verbo ter declinado no pretérito perfeito: *tive*.

Na primeira parte da terceira estrofe, representada pelos cinco primeiros versos, por outro lado, há coincidência entre a linha melódica e o fluxo sintático do texto. Nessa perspectiva, o movimento gradativo das sílabas tônicas no interior das palavras que finalizam cada verso, indo de *ginástica* (propároxítona) a *mar* (oxítona), é aproveitado de modo eficaz. Em contraposição, na segunda parte desse bloco – que sintaticamente vai do sexto ao décimo primeiro verso –, a conformação melódica é alterada, retomando o material da primeira estrofe. Por esse motivo é perceptível, entre o nono e o décimo verso, o hiato na sucessão dos constituintes da sentença, já que a frase musical do início da canção foi pensada para um grupo de quatro versos. Esse bloco se encerra, no entanto, com a compatibilidade do acento musical entre as sílabas tônicas de *contar* (verso 11) e *Pasárgada* (verso 12), o que valoriza o movimento rímico criado pela sonoridade silábica dominante no poema.

Na quarta estrofe, outros desafios de adaptação entre texto e música se evidenciam. De fato, embora surja aqui um novo material musical, a sua estrutura melódica invariável, concebida sobre uma alternância de apenas dois acordes, obriga ao deslocamento do acento tônico de várias palavras. Em *Pasárgada*, por exemplo, o acento recai na penúltima sílaba, neutralizando o já mencionado jogo poético entre essa palavra-chave e aquelas terminadas em *-ar* (*mar, contar, namorar e matar*). De modo parelho, a dificuldade de sincronia entre as sílabas e o ritmo melódico – em *civilização, concepção, automático* e *vontade*, por exemplo –, decorrente da variação prosódica existente no poema, é tão forte que se sobrepõe, no momento da audição, às rimas cruzadas das primeiras quatro estrofes, aspecto, do ponto de vista formal, dos mais perceptíveis quando presente nas canções.

Os versos da última estrofe recuperam o esqueleto musical da segunda parte da terceira estrofe, que, por sua vez, é derivado daquele apresentado no início da canção. Com esse tipo de retomada, Gilberto Gil dá à sua versão um perceptível traço de unidade estrutural, representada pela forma final *abaca*. Tal unidade, não obstante os desafios de transposição, é sobretudo conseguida por meio de uma enxuta base melódico-harmônica que se repete ao longo de toda a canção. De fato, a reutilização dos acordes e das linhas melódicas

garante um tipo de concisão musical que contrasta com a versão de Guerra-Peixe, cuja música procura acompanhar tanto as alterações rítmicas da declamação quanto o ambiente psicológico proposto pelos diferentes versos. Pensemos a esse respeito, por exemplo, na solução de cada compositor para a ideia da morte, transmitida na última estrofe do poema.

O quadro abaixo ilustra, como síntese do que foi observado até aqui, a relação entre a música e o texto nas duas canções propostas. Na versão de Gilberto Gil, a reutilização da base musical – melodia, harmonia, tipo de acompanhamento, etc. – nas diferentes estrofes do texto é representada pelas variações da letra A, ao passo que, na versão de Guerra-Peixe, X representa a passagem em que os versos são declamados de acordo com a indicação rítmica fornecida pelo compositor:

Quadro 2 – Estrutura musical das versões de Guerra-Peixe e Gilberto Gil

Estrofe	I		II		III			IV			V	
Versos	1-5	1-2	3-4	5-8	1-5	6-11	12	1-2	3-6	7-8	1-4	5-8
G.-Peixe	A	B		C	D		A	D	E	X	F	A
G. Gil	A		B		A1	A'		C			A''	

Nota: A1, A' e A'' = variações musicais de A; X = versos declamados.

O esquema acima confirma, à luz das considerações tecidas até aqui, que a ausência de padrões de repetição na forma do poema – seja pela ordem das sílabas tônicas em cada verso, seja pelo número de versos em cada estrofe ou ainda pela estabilidade com que esses elementos aparecem – transforma-se em um desafio para o compositor, sobretudo quando o intuito é transpor versos irregulares para uma estrutura musical regular. De fato, enquanto no ato declamatório as modulações vocais se adaptam de forma fluida às várias propostas em potencial de ritmo e acentuação do texto (veja-se, mais uma vez, as diferentes escolhas em relação às sílabas fortes do verso inicial do poema), na música, a gestão dos recursos, para alcançar tal liberdade, tende, por um lado, a prescindir do apoio instrumental, e, por outro, a reorganizar o ritmo sintático das frases. Em suma, acompanhar as constantes mudanças de inflexão que os versos vão assumindo sem, com isso, perder a noção de unidade, é a tarefa com que o compositor se depara no momento de representar a musicalidade de um poema por meio de uma adaptação musical. Tenha o músico, como Guerra-Peixe, grande liberdade no tratamento dos materiais, consequência

de uma apurada formação técnica, ou disponha, como Gilberto Gil, de uma larga experiência com a palavra musicada, a força da declamação e do ritmo prosódico têm importância decisiva nesse processo, sobretudo quando a proposta do poeta é levada em conta no momento em que se projeta a canção.

MANUEL BANDEIRA, O REGENTE DO VERSO

Podemos dizer, em conclusão, que Manuel Bandeira cria, em “Vou-me embora pra Pasárgada”, elementos de coerência interna que estão marcados pela variedade de combinações rimáticas assim como por processos particulares de associação e retomada do material poético, desde a repetição do verso que dá nome ao poema até os recursos anafóricos que envolvem, de feição singular, advérbios e tempos verbais. Tudo isso está, como se viu, a serviço de um forte componente rítmico, identificado com a já mencionada “musicalidade subentendida”, recurso poético que se impõe e se realiza plenamente na declamação, mas que, paradoxalmente, cria resistência especial no momento da sua transposição para as formas musicais. A declaração seguinte, do próprio poeta, foi inúmeras vezes transcrita precisamente porque sintetiza em teoria o que na prática tentamos demonstrar no decorrer do nosso trabalho:

Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão a palavras cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores.²⁴

A musicalidade dos versos de “Vou-me embora pra Pasárgada” fica assim marcada pela idiosincrasia da palavra e do verso dançante, bem como pelo potencial dinâmico de sua cadência interna, cuja fluidez parece nos remeter às improvisações jazzísticas, naturalmente escorregadias na sua espontaneidade musical. A audição das versões de Guerra-Peixe e de Gilberto Gil – tentativas de ressignificar essa mesma musicalidade – convida-nos, entretanto, a travar contato com outras canções que tiveram, na sua origem, a obra de Manuel Bandeira, autor que soube, de forma notável, transformar a lição musical no próprio processo de construção da linguagem poética. É apenas adentrando esse mundo de versos ricos em sonoridade, que se combinam em cores, dinâmicas e movimentos múltiplos, que se pode aplaudir de pé a batuta de um grande maestro.

²⁴ BANDEIRA, Manuel. [*Itinerário de Pasárgada*], op. cit., p. 50.