

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**POR UMA RELAÇÃO PRAGMÁTICA ENTRE MÚSICA E  
PALAVRA: SELEÇÃO E INVESTIGAÇÃO DE FONTES  
BIBLIOGRÁFICAS BRASILEIRAS**

**HEVERSON NOGUEIRA SANTOS**

**BRASÍLIA**

**02/2014**

**HEVERSON NOGUEIRA SANTOS**

**POR UMA RELAÇÃO PRAGMÁTICA ENTRE MÚSICA E PALAVRA:  
SELEÇÃO E INVESTIGAÇÃO DE FONTES BIBLIOGRÁFICAS  
BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos e produtos na criação e interpretação musical.

Orientador: Prof. Dr. Antenor Ferreira Correa

**BRASÍLIA**

**02/2014**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Nu Nogueira, Heverson  
Por uma relação pragmática entre música e palavra:  
seleção e investigação de fontes bibliográficas  
brasileiras / Heverson Nogueira; orientador Antenor  
Ferreira Corrêa. -- Brasília, 2014.  
146 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --  
Universidade de Brasília, 2014.

1. Relação entre música e palavra. 2. Configuração  
texto-musical e músico-textual. 3. Acomodação texto  
musical. 4. Escrita de canção. I. Corrêa, Antenor  
Ferreira, orient. II. Título.

**HEVERSON NOGUEIRA SANTOS**

**POR UMA RELAÇÃO PRAGMÁTICA ENTRE MÚSICA E PALAVRA:  
SELEÇÃO E INVESTIGAÇÃO DE FONTES BIBLIOGRÁFICAS  
BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos e produtos na criação e interpretação musical.

Orientador: Prof. Dr. Antenor Ferreira Corrêa

Banca Examinadora

---

Antenor Ferreira Corrêa (orientador)  
Universidade de Brasília - UnB

---

Sérgio Nogueira Mendes (Membro Interno)  
Universidade de Brasília - UnB

---

Alexandre Simões Pilati (Membro Externo)  
Universidade de Brasília - UnB

Aprovado em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014

Ao seu João e a dona Lourdes, como uma pequena forma de agradecer a toda uma vida de investimento, de cuidado, de carinho e de estímulo aos estudos. Tornar-me mestre, hoje, é uma forma singela de tentar pagar uma dívida de gratidão.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais pelo seu apoio, o qual sempre me deu forças para seguir nesse ofício de estudar.

Aos amigos Rodrigo de Freitas e Luis Ribeiro pela companhia na Biblioteca Central da UnB, no Restaurante Universitário e mais tarde no bar. Sem tal presença os dias de leituras e de fichamentos teriam sido mais trabalhosos que prazerosos, já que não haveria discussões sobre política e saúde pública, na hora do almoço e na hora do bar, além de apoio mútuo.

Aos amigos Edgardo Loguercio, Ulysses Castro, Eneida Figueiredo e Luis Ribeiro pela ajuda com bibliografia e finanças. O acesso que tive a algumas fontes de pesquisa, além da minha presença em alguns congressos e conferências, só foi possível graça à mão vocês estenderam a mim.

Aos meus companheiros de mestrado, que além de ingressarem junto comigo, passaram pelas mesmas dificuldades, apertos, espantos e alegrias. Esses dois anos foram mais leves graças ao convívio com vocês.

A amiga Marise Barbosa por dividir a orientação e pela sobriedade dos conselhos que me dava e a Karen Wiprich pela ajuda com algumas traduções.

Por fim, agradeço a professora Beatriz Magalhães Castro por me incentivar a entrar no programa de pós-graduação, ao professor Antenor Corrêa por ter aceitado ser meu orientado e por ter bem conduzido tal tarefa e aos professores Sérgio Nogueira, Flávio Santos e Alexandre Pilati por terem feito parte das minhas bancas de qualificação e de mestrado.

## RESUMO

Na presente dissertação foi buscado e aplicado um método de seleção de bibliografia para fontes brasileira que tratam da relação entre música e palavra considerando ambas as linguagens simultaneamente, ou seja, se buscou por fontes que apresentaram uma relação prática e não apenas conceitual. A questão do estado em que tais estudos se encontram atualmente, no Brasil e no exterior, foram aqui tratadas no Capítulo I. No caso internacional, trabalhamos com alguns teóricos e comparatistas da Literatura, a fim de apresentar indicações do processo histórico que deu ensejo à criação da *International Association for Word and Music Studies* (WMA). No caso nacional, foi estudada a iniciativa conhecida como Encontro de Estudos da Palavra Cantada, como essa possui caráter multidisciplinar foram apresentados os seus congressos que tiveram publicação respectiva. A partir da contextualização, se reconheceu as características de tais estudos e suas implicações. Disso resultou o primeiro passo do nosso método de seleção de fontes: a consideração da relação entre música e palavra por um olhar transversal. O passo seguinte foi o da escolha de perspectiva teórica que nos permitisse desenvolver o método de seleção de fontes. Nesse ponto, o Capítulo II trouxe os conceitos de *Text-Setting* e *Text Underlay*, oriundos da Musicologia. O trabalho com eles e os exemplos de algumas de suas aplicações resultou na sua apropriação enquanto método de seleção, bem como na criação de terminologia para esse. Ainda nesse capítulo, se apresentou outros referenciais teóricos que podem ser úteis para o alargamento do método observado ou para criação de outros. A aplicação do método e seleção das fontes foi desenvolvida no Capítulo III, aqui se apresentou a apropriação que fizemos de trabalhos de autores como Mário de Andrade, José Rebouças Macambira, Luiz Tatit e Gladis Massini-Cagliari. No Capítulo IV, a fim de empreender algum tipo de relação pragmática, colocamos música em um texto, usando a bibliografia coletada como suporte teórico para explicar o processo. Concluímos que o tratamento transdisciplinar do tema de estudado possibilitou o estudo mais pragmático, bem como sinalizou para autonomia do campo.

Palavras chaves: Relação entre Música e Palavra; Configuração Texto-Musical e Músico-Textual; Acomodação Texto-Musical; Escrita Cancional.

## ABSTRACT

In this dissertation I searched and applied a method of selection of Brazilian bibliography that address the relationship between music and word considering both languages simultaneously, i.e., I searched for sources that embody a practice relationship rather than conceptual one. The matter of the conditions in which such studies are currently found in Brazil and abroad, were treated in Chapter I. At the international level, I work with some Literature theorists and comparativists, to present statements of historical process that make possible the creation of the International Association for Word and Music Studies (WMA). At the national level, was studied the initiative known as *Encontro de Estudos da Palavra Cantada*, like it has been multidisciplinary I did some explanations of their congresses which had their own publication. From the contextualization, it recognized the characteristics of such studies and their implications; this resulted in the first step of our method of selection of sources: a consideration of the relationship between music and word by a transversal point of view. The next step was the choice of theoretical perspective that allow me to develop the method of selection of sources. At this point, Chapter II brought the concepts of Text-Setting and Text Underlay, coming from Musicology. The study of both concepts and the examples of some of its applications resulted in the construction of the method of selection as well as in creating terminology for its. Also in this chapter, presented other theoretical frameworks that can be useful for extending the method developed or creating others. The application of the method and selection of sources was developed in Chapter III, is presented here the appropriation which we made of the works of authors such as Mário de Andrade, José Rebouças Macambira, Luiz Tatit and Gladis Massini-Cagliari. In the Chapter IV, in order to do a practice study, I wrote music to a given text using the sources collected in this research to explain the process of such writing. I conclude that the transdisciplinary treatment of the subject of study made it possible as well as suggested its autonomy.

Key Words: Relationship between Music and Word; Text Setting; Text Underlay; Song Writing.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 -	<i>The Messiah</i> de Händel (compassos 25 e 26. Tenor)	32
Figura 02 -	<i>The Messiah</i> de Händel (compassos 141 a 147. Soprano)	32
Figura 03 -	Figura de retórica musical para expressar um lamento	33
Figura 04 -	Esquema que localiza o estudo da Música Verbal	44
Figura 05 -	Esquema que apresenta a sistematização tipológica do estudo entre Literatura e Música, além da interconexão dos fenômenos músico-literários	46
Figura 06 -	Trecho de <i>Ai que saudade da Amélia</i> de Ataulfo Alves e Mário Lago	64
Figura 07 -	Trecho dos poemas <i>História do Prendedor de Cabelo de Jade</i> , <i>Um Amigo Vem do Caminho das Ameixeiras</i> e <i>Acompanhando de Noite a Mulher Amada de Ching</i> escritos para melodia <i>Lua de Outono sob o Lago Sereno</i>	73
Figura 08 -	Trechos de <i>Insensatez</i> de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes	85
Figura 09 -	Trecho de <i>A Vizinha</i> de Silvio Motta	97
Figura 10 -	Trecho de <i>Visitação (Pastoral)</i> de Francisco Braga	98
Figura 11 -	Exemplo de ritmo binário no português	103
Figura 12 -	Exemplo de ritmo do verso ou ritmo sintático	103
Figura 13 -	Exemplo de alternância quaternário de sílabas em cadeia fônica	104
Figura 14 -	Trecho de <i>O Drama da Angélica</i> de Alvarenga e Ranchinho	104
Figura 15 -	Exemplo de escansão em <i>Meus oito anos</i> de Casimiro de Abreu, conforme Macambira	105
Figura 16 -	Escansão do poema <i>Filetes</i> de Cruz e Sousa	118
Figura 17 -	Fragmento da estrutura métrica do poema <i>Filetes</i>	118
Figura 18 -	Reestruturação do poema <i>Filetes</i> para a canção <i>Filetes</i>	121
Figura 19 -	Trecho com sugestão de ritmo para a canção <i>Filetes</i>	122
Figura 20 -	Sugestão de frase melódica para a canção <i>Filetes</i>	123
Figura 21 -	Sugestão da segunda frase melódica e período para a canção <i>Filetes</i>	123
Figura 22 -	Período musical e sugestão de refrão para a canção <i>Filetes</i>	124
Figura 23 -	Sugestão de passagem da segunda para a terceira estrofe da canção <i>Filetes</i>	124

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
CAPITULO 1 - O ESTADO DA ARTE .....	17
1.1 - O contexto internacional: melopoética.....	17
1.2 - O contexto brasileiro: palavra cantada .....	47
1.3 - Considerações.....	58
CAPÍTULO 2 - A PERSPECTIVA MUSICOLÓGICA .....	61
2.1 - Uma eleição justa?.....	61
2.2 - Text-setting.....	63
2.3 - Text Underlay.....	73
2.4 - Outras Áreas do Saber .....	80
2.4.1 - Word Panting.....	80
2.4.2 - Retórica em Música.....	81
2.4.3 - Tradição Oral e Linguística Textual.....	84
2.5 - Considerações.....	89
CAPÍTULO 3 - FONTES BRASILEIRAS .....	91
3.1 - O problema dos compositores .....	91
3.1.1 - Os compositores e a Língua Nacional .....	92
3.1.2 - Dificuldades Vocais .....	93
3.1.3 - Hiatos e Ditongos .....	95
3.1.4 - Ligação das Palavras .....	97
3.1.5 - Ritmo das Frases .....	98
3.1.6 - Conclusão e Proposta de Moção .....	99
3.2 - A versificação poética por uma perspectiva musical?.....	100
3.3 - Uma forma de dizer.....	104
3.4 - A possibilidade da fala .....	108
3.5 - Considerações.....	111

CAPÍTULO 4 - PROPOSTA DE APLICAÇÃO.....	115
4.1 - A escolha do texto .....	115
4.2 - Análise métrica.....	117
4.3 - Estruturando o texto musicalmente .....	119
4.4 - Musicando o texto .....	121
4.5 - Considerações.....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	127
REFERÊNCIAS .....	130
ANEXOS .....	133
ANEXO 1 - Exemplo de canto <i>Blackfoot</i> com letra. (NETTL,1968, p. 197) .....	133
ANEXO 2: Lista de tons do dialeto Cantonês (YUNG, 1983, p. 316).....	134
ANEXO 3: Modo de se adequar a palavra ao canto. (LANFRANCO, 1533, pp. 68-69).....	135
ANEXO 4: Procedimento, que se há de ter, para colocar figuras cantáveis sobre as palavras. (ZARLINO, 1558, pp. 340-341) .....	137
ANEXO 5: Figuras Musicais.....	140
ANEXO 6: Sugestão de conversão do poema <i>Filetes</i> na canção <i>Filetes</i> .....	143

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surgiu, inicialmente, como uma tentativa de entender como uma canção é escrita. Tal objeto, por sua vez, me apareceu de forma despreziosa e, por isso mesmo, acabou convertendo-se numa questão acadêmica e posteriormente numa questão de interesse pessoal.

Ainda na graduação, realizada no curso de Letras, as sementes de tal questão foram sendo lançadas, também despreziosamente. Começou com a noção de Signo Linguístico; seguiu-se com os estudos de Fonética e Fonologia; foi tomando forma com um ou outro comentário nas aulas de Literatura a respeito da metrificacão de alguns textos clássicos e, finalmente, começou a me acompanhar quando dos estudos de Gêneros Textuais.

Ao tentar entender a canção utilizando-me dos Gêneros Textuais de forma rudimentar, uma vez que me limitava aos aspectos exclusivamente textuais, acabei percebendo que precisaria ler mais e de forma interdisciplinar, para solucionar tal questão, já que o meu objeto se mostrava ainda nebuloso. As leituras que fui fazendo, por sua vez, pareciam aumentar as névoas em torno do meu objeto deixando-o mais indefinido e a mim mais inquieto. Surgia aí o meu segundo problema: as fontes de pesquisa.

Havia pensado na palavra chave canção, pois entendia, e ainda entendo, que tal vocábulo sintetiza a união de elementos musicais e textuais. Pois bem, busquei por artigos, dissertações, teses e livros que a possuíssem. Para minha felicidade inicial, consegui encontrar bastante bibliografia nas mais diversas áreas, contudo acabei constatando que me encontrava só quanto à maneira de entender o vocábulo, pois, na bibliografia, ora canção era música, ora era carrasco da música, pois a sujeitava às continências do texto, ora, pelo motivo exposto, era sua libertadora; ora canção era texto e daí poesia, objeto para se ensinar variação linguística, instrumento para o letramento, mote para se fazer estudos de fonética histórica *etc.*

Todas essas perspectivas foram úteis a mim pelo fato de me abrirem o olhar quanto ao tema da canção - mesmo não podendo estender a afirmação à boa parte dos textos que li -, contudo elas ainda não me apontavam um caminho em meio a tanta neblina ou mesmo uma resposta para a minha questão, já que para escrever uma canção eu deveria considerar os seus pressupostos, ou seja, a relação entre música e texto aí existente, e não apenas aspectos que fossem pertencentes, exclusivamente, a um ou outro campo de estudo.

Seguindo a vida, a leitura e os estudos, acabei fazendo uma boa descoberta e uma constatação: primeiro, por via duma citação num texto acabei descobrindo os Estudos de Tradição Oral que começaram a aclarar de forma indireta, ou seja, sem pretensão, o meu tema; segundo, a leitura de alguns de seus autores (Milman Parry e Albert B. Lord) levou-me a constatar que: se os estudos que se prestavam discutir a canção não me ajudavam, já era hora de buscar por fontes que me fossem realmente úteis, ainda que essas não tivessem a canção como tema ou mesmo se quer a considerassem.

Assumindo a constatação, passei a estudar e pesquisar a relação existente entre música e palavra, não mais canção - ou seja, recuei um passo. Ao fazer isso, pude de forma mais serena pesquisar na Música, na Literatura, na Linguística e na Tradição Oral, temas que lhes são próprios, isto é, discutidos por uma perspectiva coerente dentro do campo em questão, mas que, ao mesmo tempo, por sua essência, são pertencentes aos outros campos propostos, pois relacionam música, texto e oralidade. Ao invés de usá-los de forma interdisciplinar, acabei trabalhando-os de forma transdisciplinar, ou seja, me esforçando para considerar de maneira holística não os campos, mas a relação entre música e palavra neles existente.

O caminho metodológico escolhido levou-me a formular a seguinte hipótese: A dificuldade da escrita cancional reside no fato de ela se processar utilizando elementos que se situam em universos interseccionados da oralidade e da escrita.

Para comprovar a hipótese, precisei refinar mais a forma de selecionar bibliografia, já que não poderia escolher as fontes pensando em palavras chaves. Continuei as leituras e revendo alguns artigos acabei me deparando com o conceito musicológico de *Text Underlay* que me levou ao conceito, também musicológico, de *Text-Setting*. A leitura dos conceitos, bem como de autores relacionados a esses, me proveu o método para selecionar as fontes bibliográficas brasileiras.

Dado esse passo, poderia agora arriscar-me a buscar bibliografia, mesmo sabendo que partiria de um recorte que, por ser menos institucionalizado, restringiria a quantidade de textos disponíveis. Tal caminho foi seguido, dado todo o histórico que tive com as fontes até aqui e, embora, soubesse que ao se trabalhar de forma marginal acabaria reduzindo mais as possibilidades de encontrar algo, pensando em volume de publicações, sabia, outrossim, que o que conseguisse encontrar seria, no fim das contas, uma fonte mais fiável.

Apesar das dificuldades em encontrar tais textos, alguma fonte foi encontrada e isso me fez chegar/retornar a um novo/velho problema.

Nessa época, havia escrito o trabalho de qualificação do mestrado. O processo de escrita do texto, a sua defesa perante uma banca de qualificação, bem como a sua apresentação na 9ª Conferência realizada pela *International Association for Word and Music Studies* (WMA), me fizeram refletir sobre algumas questões: primeiramente, reconhecendo a dificuldade que havia passado para encontrar fontes, me questionei se seria interessante usá-las para confirmar a minha hipótese, já que isso iria resultar num uso pontual de tais textos; pensei também acerca do que poderia motivar tal dificuldade e indaguei-me se a falta de sistematização ou organização de um campo de estudos não interferiria nisso e se talvez não seria mais interessante tentar propor uma sistematização e organização das fontes que havia recolhido, a partir de critérios a serem definidos.

Quanto à primeira reflexão, conclui que, de fato, mesmo podendo utilizar as fontes para explicar o processo composicional de uma canção isso resultaria numa subutilização da bibliografia que tinha em mãos, sendo, dessa foram, mais produtivo organizá-la, apresentar as suas características e propor alguns usos dessas que de modo geral envolveriam a relação entre música e palavra, como, a análise do processo de criação de texto para música, ou de música para texto; a tradução de canções; análise de canções as quais considerem, conjuntamente, pelo menos a linguagem textual e musical, ou mesmo a indicação de procedimentos para a composição de canções *etc.*

Dessa feita, resultou que o meu primeiro problema de pesquisa, a relação entre música e palavra na escrita cancional, teve a sua importância redimensionada frente à nova situação com a qual me deparava. A essa altura eu já possuía aparato suficiente para confirmar a minha hipótese o que acabou direcionando, o meu foco para o que havia sido o meu segundo problema - agora meu novo problema: as fontes de pesquisa. Acabei constatando que por mais complexo que fosse o meu tema, a grande dificuldade desse estudo residia no processo de seleção e análise de textos, já que isso pressupõe método que auxilie no acesso às fontes.

Quanto à segunda reflexão, me detive algum tempo nela e cheguei a considerar que a sistematização fosse um bom caminho, na verdade, não desconsidero a sistematização como uma forma de se ter um melhor acesso às fontes para esse estudo, contudo, me parece que lido aqui com um novo campo de estudo, ou com algo que possui autonomia suficiente para ser entendido assim, e, por isso, sistematizá-lo não seria uma tarefa tão simples, ou que se resolveria

com uma dissertação de mestrado. Pareceu-me mais viável apontar para a produção brasileira que relaciona música e palavra de modo a se ter uma introdução ou uma tentativa de início de estudos consistentes de tal relação, para que posteriormente este e/ou outros pesquisadores possam se debruçar mais sobre o campo.

Partindo daí, optei por nessa pesquisa apresentar um critério de seleção de bibliografia que seja fundamentado e plausível. E, partindo de tal critério, selecionar e analisar bibliografia brasileira, que relacione música e palavra, de modo a reconhecer a validade dessa para a análise de canções, proposta de traduções de operas ou outros tipos de trabalhos com textos cantados.

Desse modo, esta dissertação pressupõe uma pesquisa bibliográfica, bem como exploratória de caráter conceitual e teórico, já que trabalho com fontes bibliográficas e conceitos, a fim de chegar a resultados preliminares acerca da perspectiva a qual me proponho estudar a relação entre música e palavra. O método será o da análise formalizante, uma vez que, com essa pesquisa, tento dar condições de acesso ao estudo da relação entre música e palavra no Brasil e ao mesmo tempo tento evitar que tal pesquisa resulte numa espécie de história comparada do pensamento sobre esse tema no Brasil.

Dessa forma, o presente texto é organizado da seguinte maneira:

Começo localizando os estudos da relação entre música e palavra. O objetivo aí é o de observar como tal questão é pensada dentro e fora do país. Busco nessa parte da investigação reparar na presença ou ausência de sistematização. Havendo essa, quais seriam as suas características, o que isso acrescenta aos estudos, no que isso limita os estudos e, na sua falta, quais as características que surgem, os potenciais e as limitações. Por fim, intento uma reflexão crítica ao que nos aparecer, de modo a introduzir a próxima discussão.

Dando continuidade, apresentarei uma maneira de se selecionar bibliografia que relacione música e palavra. Apesar de tratarmos o tema de maneira transversal, o primeiro passo, nessa etapa, será o de escolher alguma perspectiva de estudo já existente, no nosso caso a musicologia - uma vez que preciso partir de algum lugar. Dessa maneira, o próximo passo será o de justificar o seu uso. Feito isso, laçarei mão dos conceitos musicológicos de *Text-Setting* e *Text Underlay*, no intuito de apresentá-los, exemplificá-los e traduzi-los, a fim de compreendê-los para então usá-los como método para a seleção de fontes. Ainda nessa parte da dissertação e por entender que o referencial que irei usar, como ferramenta de recorte epistemológico, é apenas um entre outros referenciais possíveis, farei a apresentação de outros

estudos que no seu bojo relacionam música e palavra e, dessa maneira, contribuem para o que aqui proponho. Por fim, farei uma reflexão crítica quanto ao que será visto.

Na terceira parte, começarei a apresentar fontes brasileiras. O processo terá início pela contextualização dos estudos selecionados, seguindo com a apresentação da discussão a que tais fontes se propõem, partindo depois para o reconhecimento de características que serão pontuadas no capítulo anterior. Finalizada essa parte, será observado se os textos mantêm algum tipo de relação entre si e se é possível caracterizar essa produção brasileira.

Na parte final, daremos aplicação para as fontes selecionadas de modo a confirmar o potencial da bibliografia selecionada para estudos que relacionem de forma pragmática música e palavra.



## CAPITULO 1 - O ESTADO DA ARTE

O presente capítulo pretende apresentar, de forma sucinta, o processo de desenvolvimento dos estudos da relação entre música e palavra no contexto internacional e nacional. Espera-se com isso observar como tais estudos se organizaram e as características específicas deles em seus respectivos contextos.

### 1.1 - O contexto internacional: melopoética

O contexto internacional do nosso estudo é apresentado de forma detalhada e sintética por John Williamson na introdução que escreve para o *Words and Music: Liverpool Music Symposium 3*, onde lemos no primeiro parágrafo:

Hoje, os estudos de palavra e música possuem uma nova valorização nas Humanidades. Eles possuem uma casa (a *International Association for Word and Music Studies*), com um sítio eletrônico (<http://www.goshen.edu/wma/index.html>), uma nova série de publicações especializadas das quais os três primeiros volumes já foram publicados, conferências regulares e, desde 1989, um termo novo, Melopoética, cunhado originalmente por Lawrence Kramer.<sup>12</sup> (WILLIANSO, 2005, p. 1)

Por se tratar de um texto de 2005, algumas dessas informações estão desatualizadas, outras, por sua vez, apresentam pequenas imprecisões que não possuem relação com a questão do ano de publicação. Por isso, iremos esmiuçar as afirmações dessa citação de modo a termos um quadro mais preciso desses estudos hoje.

Tomando esse fragmento por partes, temos no primeiro período que: *Hoje, os estudos de palavra e música possuem uma nova valorização nas Humanidades.*

À primeira vista, podemos depreender do excerto que as Ciências Humanas mostraram interesse por esse tema e o que resultou disso foi que a própria Humanidades mudou o seu olhar quanto a esse tópico. A partir dessa primeira inferência, algumas possíveis perguntas podem

---

<sup>1</sup> Todas as traduções presentes nessa dissertação foram feitas pelo seu autor.

<sup>2</sup> Word and Music' studies today have a new stature in the Humanities. They have a home (the International Association for Word and Music Studies), with a web site (<http://www.goshen.edu/wma/index.html>), a new series of dedicated publications of which the first three volumes have already appeared, regular conferences, and, since 1989, a shiny new term, melopoetics, coined originally by Lawrence Kramer.

surgir, como: O autor se refere a qual ou quais áreas da Humanidades? Qual era o olhar que a Humanidades tinha e qual é esse novo olhar?

Seguindo por partes, a área não mencionada explicitamente na citação é a da Literatura. Podemos fazer tal afirmação se consideramos que a *International Association for Word and Music Studies* (WMA) organiza-se, inclusive epistemologicamente, a partir dos trabalhos de pesquisadores que demonstram interesse nesse tema a ponto de, além de estudá-lo, sistematizá-lo. No nosso caso, lidamos especificamente com os professores de Literatura Comparada: Calvin Smith Brown (Jr.) com o livro *Music and Literature: A Comparison of the Arts* de 1948; e Steven Paul Scher com produção de artigos que se deu entre as décadas de 1960 e 2000, além dos seus trabalhos de mestrado e doutorado.

Quanto ao olhar que se tinha dentro da Literatura e o olhar trazido pelos dois professores, discorreremos sobre isso agora.

Para entendermos o olhar literário que se tinha, iremos partir do livro *Teoria da Literatura*, de autoria dos professores Austin Warren e René Wellek. Trata-se de uma publicação de 1948, que se tornou referência para os estudos literários e por isso será apresentado aqui como forma de se responder à segunda indagação que acabamos de fazer. Entre os motivos, para escolha de tal manual podemos elencar o fato de popularizar o termo “Teoria da Literatura”, que passa a ser a rubrica para os estudos de Literatura Geral e Comparada (COMPAGNON, 1999), o teor das reflexões que apresenta e os próprios temas que se presta a discutir, dos quais chamamos a atenção para a discussão da relação existente entre a Literatura e as outras manifestações artísticas.

Pontualmente, trabalharemos com o Capítulo XI que se intitula *Literatura e outras Artes*. Nele, iremos inferir o que se pensou entre fins do século XIX e início do XX acerca da relação entre Música e Literatura, a partir das posições dos autores quanto ao que eles analisam.

O capítulo começa com as seguintes constatações:

As relações da literatura com as belas-artes e com a música são extremamente variadas e complexas. Por vezes, a poesia colheu inspiração na pintura, na escultura ou na música. As outras obras de arte podem, tal como os objetos naturais ou as pessoas, constituir temas para a poesia.

[...]

Por sua vez, evidentemente, a literatura pode servir de tema à pintura ou à música, especialmente à música vocal e de concerto, tal como a literatura,

especialmente nas formas lírica e dramática, tem colaborado intimamente com a música.

[...]

Para além destas questões óbvias de fontes e influências, inspiração e cooperação, levanta-se um problema mais importante: por vezes a literatura tem tentado, por forma definida, alcançar os efeitos da pintura - tornar-se pintura com palavras -, ou atingir os efeitos da música - transforma-se em música. (WELLEK e WARREN, 1962, pp. 157-158).

Observamos que as relações interartes que envolvem apenas questões temáticas não são um complicador - mesmo porque chegam a ser previsíveis. Contudo, os autores chamam atenção para a relação que pressupõe o contato estrutural ou formal entre as artes. Podemos supor que, pela primeira preocupação apresentada, fosse comum a afirmação, sem muito posicionamento crítico, de que a reprodução de efeitos duma arte noutra seria possível. Por sua vez, parece que para os autores isso implicaria numa mudança de ontologia e, logo, não poderia ser simplesmente afirmada como um axioma ou algo comum. Como até aqui temos poucas informações sobre o contexto, as quais nos permitam analisar melhor o posicionamento tomado no capítulo, continuaremos com as observações dos autores para ver aonde elas chegam:

Mais duvidosa é, porém, a questão de indagar se a poesia pode produzir os efeitos da música, embora a resposta afirmativa seja largamente defendida. Examinada de perto, a “musicalidade” em verso prova ser algo muito diferente da “melodia” em música: significa uma disposição de estruturas fonéticas, o evitar das acumulações de consoantes, ou simplesmente a presença de certos efeitos rítmicos. Em certos poetas românticos como Tieck, e, mais tarde, em Verlaine, as tentativas de alcançar efeitos musicais são, em grande parte, tentativas de supressão da estrutura significativa do verso, de evitar construções lógicas, de acentuar mais as conotações do que as denotações. Todavia, os contornos esfumados, a imprecisão do significado e a ilogicidade não são, de modo algum, num sentido literal, “musicais”. (Ibid., pp. 159-160) [sic.]

Como podemos ver, o primeiro período do fragmento confirma a nossa suposição presente no parágrafo anterior. Observamos que os autores atribuem ao senso comum na Literatura o entendimento de que é viável reconhecer musicalidade no texto seja pelo uso de rimas, métrica ou outros. Pela menção que se faz a Verlaine e a descrição de estrutura poética que se segue, observamos que a atribuição de musicalidade se liga ao Simbolismo na Literatura ou à poesia que possuía usos de linguagem semelhantes. Ou seja, Warren e Wellek se posicionam contra a afirmação de que a poesia simbolista, além de outras, não só tinha entre as suas intenções a de sugerir e reproduzir música, como lograva êxito nisso. Parece que os autores distinguem entre recursos musicais e literários entendendo que o segundo não são suficientes

para se criar música ou que sejam musicais mesmo se tratando de recursos sonoros dos quais dispõem.

Assim, cabe-nos ver, então, o que é considerado algo musical e o que pode ser reproduzível em poemas, bem como os autores sustentam o seu ponto:

Parecem ser mais correctas as imitações de estruturas musicais tais como o *leitmotiv*, a sonata ou a forma sinfônica; custa porém a perceber por que é que os motivos repetitivos, ou um certo contraste e equilíbrio de tons, embora realizados com a declarada intenção de imitar a composição musical, não hão de ser essencialmente encarados como as técnicas literárias tão conhecidas da recorrência, do contraste, etc., que, aliás, são comuns a todas as artes. Nos casos, relativamente raros, em que a poesia sugere sons musicais definidos - como em “Les sanglots longs des violons”, de Verlaine, ou “Bells”, de Poe -, o efeito do timbre de um instrumento ou das tão correntes badaladas dos sinos é alcançado por meios que não vão muito além da vulgar onomatopeia. (Idem.) [sic.]

Os autores entendem como mais palpável a tentativa de reprodução de efeitos musicais via o uso de estruturas musicais, mas chamam a atenção para o fato de determinadas estruturas serem comuns entre Música, Literatura e outras manifestações artísticas. Há um reforço da negativa quanto aos efeitos sonoros do texto, mesmo quando esses aparecem explicados pelo próprio texto, como podemos depreender da menção feita à onomatopeia. Tal posicionamento sugere, até aqui, que os autores rejeitam a atribuição de musicalidade pelo seu aspecto sonoro, mas a aprovam em seu aspecto conceitual.

Dessa forma, até aqui, a sugestão dos autores é que se busque a musicalidade de um texto, não na apreciação que pode ser feita a respeito de características estéticas de determinada escola literária, mas na tentativa de uso de estruturas musicais, com a ressalva de se reconhecer que algumas delas possuem correlatos não só na Literatura como nas outras Artes. É sinalizado que se a relação possuir caráter estrutural pode ser que o estudo não seja algo próprio do senso comum ou forçado.

Observamos que a visão de Música empregada no livro é restrita e restritiva, uma vez que ela desconsidera o potencial que os aspectos fonéticos do texto, as rimas, a métrica, as onomatopeias e outros possuem naquilo que diz respeito à musicalidade de um texto. Recordamos que, filologicamente, a noção de musicalidade pressupõe musical enquanto predicado de algo e não como condição ontológica.

Podemos inferir que o pensamento ao qual os autores se opõem pressupõem música, na literatura, partindo da questão do som, ou seja, seria um requisito mínimo a leitura em voz alta

de poemas tendo cuidado com aspectos declamatórios, como o ritmo pensando pelo autor, ou o que pode surgir na leitura, a entonação das pontuações, a timbragem da voz pensando num etos *etc.* A saída que a crítica aqui oferece é da imitação de estruturas musicais, em outros termos, o uso de conceitos pertinentes à Teoria Musical como mote estrutural de poemas.

Seguindo, Warren e Welles fazemos apontamentos quanto ao processo de composição e a relação entre “alta poesia” e “maior música”:

Têm-se escrito poemas, é claro, de propósito para serem musicados, por exemplo muitas árias isabelinas e todos os libretos das óperas. Em casos raros, poeta e compositor foram uma e única pessoa: mas parece difícil provar que a composição da música e dos versos tenha alguma vez sido um processo simultâneo. Até Wagner, por vezes, escrevia seus “dramas” anos antes de serem postos em música; e não se ignora que muitos versos têm sido escritos para adaptar melodias já existentes. A relação entre a música e uma poesia genuinamente maior parece, porém, bastante tênue quando pensamos no testemunho proporcionado pelas adaptações da poesia à música, até pelas mais bem sucedidas. Os poemas de estrutura muito cerrada e altamente integrada não se prestam a serem postos em música, ao passo que a poesia medíocre ou inferior, como muitas das primeiras produções de Heine ou de Wilhelm Müller, tem servido de texto às mais belas canções de Schubert e de Schumann. Se a poesia tem alto valor literário, muitas vezes o põ-la em música distorce ou obscurece completamente a sua tessitura, ainda que a música em si também tenha valor. Desnecessário se torna citar exemplos como o da triste sorte do *Othello* de Shakespeare na ópera de Verdi, porque quase todas as músicas compostas sobre os salmos ou sobre os poemas de Goethe oferecem adequadas provas da nossa afirmação. A colaboração entre poesia e música existe, não há dúvidas; mas a mais alta poesia não tende para a música, e a maior música não precisa de palavras. (Idem.) [sic.]

Nota-se que a visão de Literatura também é restrita e restritiva. Dessa forma temos que Música e Literatura podem colaborar entre si, mas que não é viável uma relação, já que as suas identidades (canônicas) afastam uma da outra. É interessante constatar que esse ponto de vista, juntamente com o pensamento sobre o processo de composição, resulta na exclusão, seja no estudo de Literatura ou de Música, de toda uma tradição de Cancioneiro, pois temos um processo de composição que não deveria existir, já que é simultâneo, além de não termos nem grande poesia (pois se trata de medida velha) e nem grande música (já que essa não é de concerto).

Os processos composicionais citados parecem reconhecer que é possível haver a relação entre as artes - podemos até inferir musicalidade (no caso da poesia feita para a música) e textualidade (no caso da música feita para texto). Como resposta, Warren e Welles propõem uma análise valorativa, desse modo, a possibilidade encontra-se marcada pelo signo da pouca qualidade de uma das linguagens envolvidas.

O texto seguirá com indagações quanto aos métodos que podem ser usados para se estabelecer paralelos entre Literatura e outras Artes. Basicamente, são apresentados e questionados os que giram em torno das sensações que as artes despertam (se são as mesmas então haverá relação); das intenções e das teorias dos artistas; das comparações de contexto sociais. Após se discutir cada um desses e reconhecer que não são bons, é apresentado o que parece ser um método mais aceitável, mas que ainda não foi aplicado:

A mais discreta forma de abordamos a comparação das várias artes consiste, obviamente, naquela que se alicerce sobre uma análise dos próprios objectos de arte e, assim, das suas relações estruturais. [...] Infelizmente, até agora, de poucos auxiliares temos podido dispor para formular semelhante comparação entre as artes. E aqui surge uma difícil pergunta: quais são os elementos comuns e comparáveis das artes? (Ibid., p. 163) [sic.]

São trazidos alguns exemplos, em especial se analisa as ideias contidas no livro *Princípios de História da Arte* de Heirich Wölfflin. Nele, Wölfflin consegue entender a passagem do Renascimento para o Barroco como uma evolução que só poderia acontecer daquela forma. Ele fundamenta tal entendimento a partir de análise estrutural das artes que estão presentes nas várias manifestações artísticas dos períodos respectivos. Warren e Wellek fazem muitas indagações ao pensamento apresentado e terminam o capítulo concluindo que:

Sòmente quando tivermos organizado um eficiente sistema terminológico para a análise de obras de arte literária é que poderemos delimitar os períodos literários, mas não como entidades metafísicas dominadas por um “espírito da época”. Uma vez estabelecido tais contornos à evolução estritamente literária, poderemos então formular a questão de saber se esta evolução é, de qualquer maneira, semelhante à evolução - similarmente estabelecida - das outras artes. A resposta não poderá ser, como se compreende, um seco “sim” ou “não”. Revestirá mais a forma de uma intrincada textura de coincidências e divergências do que a de linhas paralelas. (Ibid., p. 170) [sic.]

O capítulo se encerra demonstrando uma preocupação de cunho metodológico. Parece existir a necessidade de refinamento dos métodos e das abordagens interartes para que se chegue à percepção de coincidências e divergências ao invés das linhas paralelas. A nosso ver, os autores não conseguem responder à pergunta que eles fazem na citação anterior e por isso indicam a forma mais apropriada de respondê-la na citação que se segue.

O pensamento de Warren e Wellek apresenta-se como mais propositivo do que um reforço do que está vigente, apesar de alguns pontos parecerem não ir muito contra o cânone e outros parecerem uma reação exagerada. Pontualmente, quando pensamos a relação entre Literatura e Música, podemos observar que tal pensamento considera:

1. A relação entre as artes é possível quando pensamos numa servindo de tema para outra;
2. A tentativa de reprodução de efeito como algo inviável, sendo aconselhável o uso de aspectos estruturais, considerando preliminarmente os que já são comuns entre elas;
3. O estabelecimento do *corpus* vinculado ao cânone das duas artes e por isso quase que uma relação de incompatibilidade entre elas;
4. Por fim, não haver elementos comuns e nem comparáveis, já que o caminho é se pensar em coincidências e divergências.

Podemos entender esse estudo como uma transição entre o pensamento que se tinha na Humanidades acerca da relação entre palavra e música e o que se terá. Como se tratou de um estudo generalista, passaremos agora para o ponto de vista que pode ser observado no trabalho de Calvin S. Brown (Jr.).

O livro de Brown é publicado no mesmo ano que o de Warren e Wellek, em 1948. Como ele não se pretende um estudo que envolva quase toda a Literatura, mas pontualmente a sua comparação com a Música, podemos esperar encontrar um ou outro ponto já levantado pelos outros dois autores além de novos pontos e novas perspectivas, já que se trata de um estudo especializado.

Tratando objetivamente do livro, ele é constituído de vinte e dois capítulos. Quanto à organização da discussão, ou melhor, da comparação entre Música e Literatura, podemos fazer isso em cinco partes, apesar de o autor fazê-la em três. Nossa divisão dá-se da seguinte forma:

1. Apresentação de premissa que justifica a abordagem do livro (Capítulos 1 e 2);
2. Reconhecimento de elementos básicos e comuns para a criação de literatura e de música, bem como comparação dos seus usos nos respectivos campos (Capítulos 3 e 4);
3. Música vocal como manifestação das artes combinadas: reflexões e procedimentos (Capítulo 5 ao 8);
4. Observação da influência duma arte noutra e observação dos usos de características formais duma arte noutra sem necessariamente haver influência (Capítulo 9 ao 21);
5. Conclusão (Capítulo 22).

Nos dois primeiros capítulos (*Science and Art; The Fine Arts*) o estudo é justificado a partir da premissa de que é possível haver dois pontos de vista distintos sobre um mesmo objeto. Após fundamentá-la, chegando-se à conclusão de que artes e ciências se enquadram nessa situação, segue-se, por analogia, com a proposição que, nas Belas Artes, tanto Música quanto Literatura se direcionam ao sentido da audição, ou seja, são “dois pontos de vista” sobre um mesmo objeto:

Música e Literatura, então, são semelhantes nisso: elas são apresentadas à audição, possuindo o seu desenvolvimento no tempo e, por isso, demandando uma boa memória para a sua compreensão.<sup>3</sup> (BROWN, 1948, p. 11)

Completando-se com a distinção dos usos do som: “De um modo geral, a Música é a arte do som em si e por si, do som pelo som [...] A Literatura, por outro lado, é uma arte que emprega sons para os quais significação externa tem sido arbitrariamente atribuída<sup>4</sup>” (BROWN, 1948).

Essa forma de se pensar a relação entre Literatura e Música, no momento em que Brown a faz, não é algo tão novo. Tanto Sidney Lanier com *The Science of English Verse* de 1880, quanto J. P. Dabney com *The Musical Basis of Verse: A Scientific Study of the Principles of Poetic Composition* de 1901, ambos citados por Brown, começam seus respectivos livros com uma proposição parecida<sup>5</sup>.

Se compararmos esse primeiro passo dado por Brown com as ideias de Wellek e Warren, podemos concluir que a abordagem de Brown resulta num alargamento do tópico, já que ele extrapola a reflexão mais comum a qual apenas pressupõe uma relação entre Música e Poesia, partindo para, de fato, uma relação entre Música e Literatura. Devemos constatar que para isso ele relativiza as artes pensando-as como pontos de vista que se direcionam a uma base comum, justificando astutamente o seu estudo. Dessa forma, ele resolve a problemática levantada pelos outros dois autores ao estabelecer o som como elemento comum e comparável entre Música e Literatura.

---

<sup>3</sup> Music and Literature, then, are alike in that they are presented through the sense of hearing, having their development in time, and hence requiring a good memory for their comprehension.

<sup>4</sup> Broadly speaking, music is an art of sound in and itself, of sound *qua* sound. [...] Literature, on the other hand, is an art employing *sounds to which external significance has been arbitrarily attached.* (p. 11)

<sup>5</sup> Lanier intitula o seu primeiro capítulo de *Investigation of Sound as Artistic Material* e Dabney intitula seu primeiro capítulo de *The Inherent Relation between Music and Verse* e o segundo de *The Arts of Sound*. Ambos os livros discutem a relação entre verso e música partindo da ideia de que os dois possuem o som como matéria prima. Essa proposição leva os autores a estudarem essa relação a partir do som e de suas propriedades físicas, daí os títulos de ambos os livros apresentarem o termo “ciência”.



Outro ponto para o qual chamamos a atenção foi quanto à forma de se conceituar Literatura. Isso se deu de uma maneira relativamente moderna, a fim de se dar ensejo ao estudo - apesar de haver fortes indícios de uso da noção saussureana de Signo Linguístico, já que aparecem elementos com a questão do som evocar sentidos e atribuição de arbitrariedade ao processo, não podemos afirmar categoricamente o uso, já que Brown não cita Saussure expressamente. Notamos que para se conceituar Música a mesma postura foi assumida, já que observamos uma proximidade com o pensamento formalista de Hanslick. Um ponto a se destacar foi que houve a restrição do espaço de comparação ao campo das Belas Artes (algo que não foi feito explicitamente por Warren e Wellek). Concluímos, a partir desse cenário, que o *corpus* permanece canônico (talvez para dar respaldo ou “universalidade” ao estudo, já que nesse ponto não se diferencia do pensamento manifestado pelos dois teóricos há pouco estudados) e que a abordagem não se pretende ortodoxa, já que demandou refinamento do conceito de uma das artes. Podemos vislumbrar, igualmente, a partir da forma como o livro de Brown se inicia, que começa a surgir uma forma nova de ser pensar a relação entre Literatura e Música.

Antes de avançar com a próxima parte do estudo, vale trazer a seguinte observação feita por Brown ao encerrar essa parte da discussão:

Como veremos mais tarde, o compositor dispõe de uma variedade de sons maior que o poeta, além de muito mais liberdade na sua forma de arranjá-los e combiná-los, porém, como regra, o seu som não transmite algo que vá além do mundo audível. O poeta, invariavelmente, lida com sons que transmitem algo além de si mesmo e, esse fato, limita consideravelmente suas realizações no domínio do som puro, mas revela a ele outras possibilidades que são fechadas ao compositor.<sup>6</sup> (Ibid., p. 14)

A questão da significação que pode ser atribuída ao som será o fio condutor do livro, uma vez que ela vai diferenciar e unir as duas artes em comparação aqui. Dessa forma podemos cogitar que Brown não quer, necessariamente, estudar a relação entre Música e Literatura tal qual Warren e Wellek, já que os autores do manual se prestaram a discutir a questão da reprodução do efeito duma arte noutra. Parece-nos que, aqui, há a preocupação, ou o interesse, de se averiguar semelhanças e dessemelhanças que ocorrem nos usos literário e musical do som

---

<sup>6</sup> As we shall see later, the composer has at his command a far greater variety of sounds than the poet, and far greater freedom in his arrangement and combination of them, but as a rule his sound convey nothing which is not a part of the audible world. The poet invariably deals with sounds which do convey something beyond themselves, and this fact, while greatly limiting his achievements in the realm of pure sound, opens up to him other possibilities which are closed to the composer.

quando consideramos a presença ou a falta de significação nesse. Assim, parece que se desenvolve aquilo que os outros dois autores assinalam metodologicamente.

Os próximos dois capítulos (*Rhythm and Pitch; Timbre, Harmony, and Counterpoint*) apresentam as características da organização do som partindo de trabalhos artísticos relativos às duas artes, a fim de compará-las. Quanto ao método, o autor estabelece que: “para esse propósito nós devemos manter ambas as artes em mente, a fim de observar até que ponto elas concordam em seu tratamento dos sons os quais as compõem”.<sup>7</sup> (BROWN, 1948). Desse modo, são usadas as noções de Ritmo, Altura, Timbre, Harmonia e Contraponto.

A discussão do Ritmo começa pensando na sua repetição regular o que leva à noção de metro da qual decorre uma tentativa de aproximação das duas artes:

O metro tanto poético quanto musical é baseado na mesma regra geral: a escolha de um padrão de tempo e acentuação, como unidade básica, que seja curto, facilmente reconhecível, constantemente repetido, com variações suficientes para se prevenir da monotonia, mas com uniformidade suficiente para ser facilmente percebido.<sup>8</sup> (Ibid., pp. 16-17)

Apesar de haver isso em comum, numa investigação mais profunda o autor vai ponderar que os pés-métricos do verso (tróquio, jambó, dátilo, anapesto) são mais “duros” e constatar que: “Passando para a métrica da música, nós imediatamente notamos que os ritmos musicais são infinitamente mais variados e flexíveis do que os do verso”<sup>9</sup> (BROWN, 1948).

A discussão da Altura é reconhecida como mais importante para a criação musical, que para a literária. Brown considera que os autores não podem controlar esse efeito, já que eles são frutos de uma *performance* do texto por parte do leitor, ou seja, isso é extratextual. Ele chega a considerar o efeito que a pontuação do texto pode dar, mas ao comparar isso como o que pode ser feito por compositores conclui que não há paralelo entre as duas artes:

A altura, embora seja um elemento essencial da música, é comparativamente de menor importância na literatura. O escritor não possui controle sobre as

---

<sup>7</sup> For this purpose we must keep both arts in mind in order to see to what extent they agree in their treatment of the sounds of which they are composed. (p. 15)

<sup>8</sup> Both musical and poetic meters are based on the same general principle: a short, easily recognized pattern of time and accent is chosen for the basic unit and is then constantly repeated with sufficient variation to prevent monotony, but with sufficient uniformity to be easily perceived.

<sup>9</sup> Passing on the metrics of music, we immediately note that musical rhythms are infinitely more varied and flexible than are those of verse. (p. 27)

relações de alturas empregadas por seus leitores e o único controle que pode haver é exercido pelas inflexões gerais da língua falada<sup>10</sup>. (Ibid., p. 29)

A discussão do Timbre leva à afirmação de que esse é mais importante na Literatura que na Música, uma vez que se entende que cada vogal e cada consoante possui uma timbragem. Deste modo cada palavra, frase, período ou texto é uma forma de se trabalhar timbre. Os usos de figuras sonoras, como aliterações, onomatopeias, assonâncias entre outras, também contribuem, além da própria voz humana. A discussão desse tópico apresenta alguns exemplos dos quais destacamos um que é bem curioso: o poema *Chanson d'automne* de Paul Verlaine que havia sido citado por Warren e Wellek e analisado como um caso onde o efeito musical não ia muito além da “onomatopeia vulgar”. Aqui, a percepção do mesmo poema, levando em conta o aspecto estrutural do timbre, resultou na seguinte análise:

[...] a primeira estrofe de *Chanson d'automne* de Paul Verlaine é mais um exemplo, dessa vez imitando um violino:

Les sanglots longs  
Des violons  
De l'automne  
Blessent mon coeur  
D'une langueur  
Monotone.

[...]

Mesmo aqui, entretanto, o efeito de um timbre verbal é fortemente reforçado pela sugestão: cada uma dessas passagens nomeiam o instrumento o qual estão imitando e, com o instrumento em mente, o leitor percebe a imitação como convincente<sup>11</sup>. (Ibid., p. 35)

Notamos que Brown, mantendo-se fiel a questão do sentido, presente na sua definição de Literatura, suscita o papel da significação na sugestão de efeitos musicais, o que vem aliado de figuras sonoras. A distinção em relação a Warren e Wellek é o fato de se entender esse

---

<sup>10</sup> PITCH, though an essential element of music, is of comparatively little importance in literature. The writer has no control over the pitch-relationships employed by his readers, and the only control of any sort is exercised by the general inflections of the spoken language.

<sup>11</sup> [...] the first stanza of Paul Verlaine's *Chanson d'automne* is a more extended example, this time imitating the violin:

Les sanglots longs  
Des violons  
De l'automne  
Blessent mon coeur  
D'une langueur  
Monotone.

[...]

Even here, however, the effect of verbal timbre is strongly reinforced by the verbal suggestion: each of these passages names the instrument which it is imitating, and, with the instrument in mind, a reader finds the imitation convincing.

procedimento como algo próprio da literatura, já que faz parte da estrutura básica do trabalho com a sua matéria prima: o som.

A discussão de Harmonia é feita juntamente com a de Contraponto. O autor justifica a escolha por tal procedimento da seguinte forma:

Para o nosso propósito atual eles não precisam ser distinguidos, uma vez que ambos são o resultado de sons produzidos simultaneamente. Eles têm fascinado muitos poetas e várias aplicações têm sido experimentadas na tentativa de encontrar algum equivalente literário, mas invariavelmente o problema da simultaneidade tem se mostrado uma barreira insuperável. Nós não encontraremos o necessário para considerar harmonia e contraponto separadamente a menos que descubramos que a literatura possui alguma forma de produzir duas coisas ao mesmo tempo, para isso é claramente desnecessário olhar para os tipos literários se o próprio gênero não existe.<sup>12</sup> (Ibid., p. 39)

Podemos observar que o estudo conjunto de Harmonia e Contraponto, acaba se justificando por uma limitação literária, que é própria da linearidade da escrita. Ainda nesse capítulo há uma discussão sobre harmonia que chama a atenção para o uso do termo, pois esse num poema ou numa música possui acepções bem distintas. Avança-se para a discussão do Contraponto, a qual parece reconhecer o desenvolvimento de uma tentativa desse uso na Literatura:

A tentativa mais comum para uma solução tem envolvido a ideia de mudanças rápidas de atenção de uma coisa para outra. Conrad Aiken, que tem se preocupado de forma longa e frutuosa com o problema da adaptação de efeitos e dispositivos musicais para uso literário, uma vez escreveu uma discussão bastante detalhada do seu “anseio” pelo contraponto e pelos métodos através quais ele tentou assegurá-lo na poesia. Omitindo tais dispositivos como o equilíbrio e o contraste, que são, obviamente, diferentes do contraponto, sua principal solução reside nessa alternância de figuras, humores, *etc.* Um dos poemas de Aiken, originalmente publicado com o título *Um Contraponto*, é uma boa ilustração do método na sua forma mais simples. Trata-se de duas pessoas, um homem velho e uma jovem mulher, vivendo em apartamentos separados, um acima outro, e embora estruturalmente haja simplesmente uma rápida alternância entre eles como “perseguir seus próprios sonhos”, uma constante inter-relação é mantida entre os dois conjuntos de pensamentos independentes.<sup>13</sup> (Ibid., p. 40)

---

<sup>12</sup> For our present purposes they need not be distinguished, since both are the results of simultaneously produced tones. They have fascinated many poets, and numerous devices have been tried in attempts to find some literary equivalent, but invariably the problem of simultaneity has proved an insuperable barrier. We shall not find it necessary to consider harmony and counterpoint separately unless we find that literature has some way of producing two things at the same time, for it is clearly unnecessary to look for the species in literature if the genus itself does not exist.

<sup>13</sup> The commonest attempt at a solution has involved the idea of rapid shifts of attention from one thing to another. Conrad Aiken, who has concerned himself long and fruitful with the problem of adapting musical effects and devices for literary use, once wrote a rather detailed discussion of his "hankering" for counterpoint and the methods by which he sought to secure it in poetry. Omitting such devices as balance and contrast, which are obviously

Apesar de o autor considerar a tentativa como boa, ele não considera que a Literatura permite a execução do conceito de contraponto. Recordamos, em tempo, que o que Aiken faz não é nenhuma novidade na Literatura e que o próprio Brown reconhece que alguns romances podem ser escritos com enredos que se alternam entre capítulos e que isso não será necessariamente um uso de contraponto.

Brown ao discutir os elementos estruturais demonstra a mesma preocupação metodológica que Warren e Wellek, já que começa estabelecendo uma terminologia, que no caso diz respeito aos conceitos musicais. São reconhecidas coincidências e divergências tendo por base a característica específica de cada arte e se chega até a reconhecer aplicações já existentes na literatura da terminologia que foi proposta. O diferencial aqui é que Brown ao considerar que as artes possuem um ponto de partida comum consegue evitar a discussão quanto à evolução das artes que Warren e Wellek entendem como determinante.

Na sequência do texto os próximos quatro capítulos (*Vocal Music: General Considerations; The Literal Setting of Vocal Music; The Dramatic Setting of Vocal Music; The Dilemma of Opera*) passam dos elementos estruturais para a combinação das artes na música vocal.

Esse bloco começa com considerações gerais. Primeiramente, elas vão girar em torno da possibilidade de se separar os trabalhos literário e musical na análise de música vocal. Temos uma reflexão bem distinta daquela feita por Warren e Wellek:

Esses dois trabalhos podem sempre ser separados à vontade e examinados separadamente pela mera leitura do texto ou substituindo os instrumentos pelas vozes - ou, se quisermos, modificar até mesmo o timbre, o mínimo possível, deixando o cantor simplesmente solfejar algumas vogais. Se tanto a música quanto o texto perderem com tal divórcio está claro que uma combinação genuinamente artística foi alcançada, pois na obra de arte o todo é sempre paradoxalmente maior que a soma das partes. Se ambas ganham na separação, sua união era obviamente uma combinação ruim em primeiro lugar. Se a separação não faz diferença, as chances são de que nenhum elemento por si só importa. E, finalmente, se uma ganha, ou não é afetado pelo divórcio, e a outra perde, torna-se evidente que o perdedor nunca foi mais do que um parasita. Qualquer um que tente o experimento de tal separação - sendo isso

---

different from counterpoint, his chief solution lies in this alternation of figures, moods, etc. One of Aiken's poems, originally published with the title *A Counterpoint*, is a good illustration of the method in its simplest form. It deals with two persons, an old man and a young woman, living in separate apartments, one above other, and though structurally there is simply a rapid alternation between them as they "pursue their separate dreams," a constant interrelation between the two sets of independent thoughts is kept up.

uma experiência muito interessante e profícua - em breve se convencerá de que todas essas possibilidades realmente ocorrem<sup>14</sup>. (Ibid., p. 44)

Depois, seguem reflexões quanto ao processo de composição e novamente observamos diferenças em relação ao pensamento de Warren e Wellek, já que Brown reconhece que:

Com a ascensão da balada, do poema épico e da música eclesial na Idade Média, a tendência foi da união se tornar ainda mais próxima. O trovador, *trouvère*, bardo, ou menestrel foram por definição tanto poetas quanto compositores e presumidamente boa parte dessa composição de poema e música foi feita simultaneamente. É apenas na Renascença que a moderna separação começa e a insistência de [Pierre de] Ronsard em que música e poesia deveriam andar juntas é uma indicação de que a necessidade dessa união não era mais uma proposição autoevidente<sup>15</sup>. (Ibid., p. 45)

Analisando por partes, temos o entendimento de Brown de que só há junção das linguagens, bem como a sua manutenção, se ambas possuírem qualidade artística (contrariando Warren e Wellek); que a falta de qualidade de uma das linguagens ou de ambas não vai resultar em boa música vocal, podendo resultar ou em boa poesia, ou música ou nenhum dos dois (novamente contrariando Warren e Wellek); que a composição simultânea existe e que inclusive possui estudo literário e musical (Idem.); e que, contingências históricas fizeram surgir a composição em separado e que talvez isso de ensejo para o estranhamento em relação à forma antiga de se compor (o que talvez justifique a visão de Warren e Wellek).

O texto seguirá com averiguações de alguns problemas pertinentes ao processo (contemporâneo) de composição de música vocal: O primeiro será o fato de a poesia servir apenas para preenchimento de uma melodia (pensando em texto feito para música). O autor vai atribuir isso a especialização que ocorrerá a partir da Renascença, já que agora o poeta só estudará questões como metrficação e versificação, deixando a música de lado, o que resultará, quando pensarmos em música vocal, num trabalho de preenchimento de música com texto, já

---

<sup>14</sup> These two works can always be separated at will and examined separately by merely reading the text or by substituting instruments for voices - or, if we wish to disturb even the timbre as little as possible, by letting the singer simply sing some pure vowel. If both the music and the text lose by such divorce it is clear that a genuinely artistic combination has been effected, for in the work of art the whole is always paradoxically greater than the sum of the parts. If both gain in the separation, their union was obviously a misalliance in first place. If the separation makes no difference, the chances are that neither element by itself matters. And, finally, if one gains or remains unaffected by the divorce and the other loses, it becomes evident that the loser was never more than a parasite. Anyone who tries the experiment such separation - and it is a highly interesting and profitable experiment - will soon become convinced that all these possibilities do actually occur.

<sup>15</sup> With the rise of the ballad, the folk-epic, and ecclesiastical music in the Middle Ages, the tendency was for the union to become even closer. The troubador, *trouvère*, scop, or Minnesinger was by definition both poet and composer, and presumably a good deal of this composition of poem and music was simultaneously carried on. It is really only during the Renaissance that the modern separation began, and the insistence of Ronsard that poetry and music should go together is an indication that the necessity of this union was no longer a self-evidence proposition.

que o poeta não se presta mais, originariamente, a escrever canções. O segundo é a distinção entre a musicalidade do texto e a musicalidade da música levando em conta a questão da presença ou ausência de sentido de tal forma que, se pensarmos em questões como a da quantidade de repetições que cada um tolera (seja de palavras ou de motivos melódicos), veremos que isso é problemático para o som ao qual se atribui significação externa já que a repetição pode retirar a qualidade de um texto sem muita dificuldade e que, para música, a repetição se apresenta como alternativa para se fixar ideias.

Avançando para a composição de música vocal, são apresentados estudos os quais discutem duas formas de se conjugar texto e música às quais o autor atribui os seguintes nomes: Composição Literal de Música Vocal; Composição Dramática de Música Vocal<sup>16</sup>.

Na Composição Literal, as palavras ou as sentenças são reproduzidas pela música de forma literal ou denotativa. Não se tem aí, uma música que dá condições de acesso ao texto ajudando a significá-lo.

A discussão desse método é retirada de um fragmento do livro *An Essay on Musical Expression* de Charles Avison a partir do qual Brown faz a seguinte análise:

Seu *Ensaio sobre a Expressão Musical*, [...], faz uma clara distinção entre a expressão das ideias de um poema e imitação de suas palavras. Expressão é considerada como o verdadeiro objetivo do compositor, enquanto a imitação só pode ser tolerada na medida em que pode contribuir para este fim.<sup>17</sup> (Ibid., p. 53)

Durante o capítulo, a Composição Literal é discutida e bastante criticada. No conjunto, a discussão não foge ao que foi apresentado na citação e o método é entendido como bom caso não haja qualquer tipo de excesso. O exemplo utilizado nessa parte foi o *The Messiah* de Händel. Avison entende essa composição como um caso em que o uso da “Composição Literal” se apresenta como uma referência estética. Destacamos, então, algumas passagens:



<sup>16</sup> Literal Setting of Vocal Music; Dramatic Setting of Vocal Music.

<sup>17</sup> His *Essay on Musical Expression*, published a century and a half later, makes a clear distinction between expression of the ideas of a poem and imitation of its words. Expression is regarded as the real aim of the composer, and imitation may be tolerated only in so far as it can contribute to this end.



Figuras 01 e 02: trechos de *The Messiah* de Händel (BROWN, 1948, pp. 58, 60)

Na primeira, o salto intervalar de oitava feito entre as duas primeiras notas, sob as quais é cantado o termo “montanha”, e o salto seguinte, que é de sétima ao qual se segue uma pequena variação intervalar, sob as quais se canta “e colina”, imitam a ideia de altura ou grandeza relacionada a essas formações geológicas. Na sequência, teremos um movimento descendente que voltará para a nota mais grave apresentada - um Fá sustenido que propositadamente representa “o pé” da montanha e da colina -, para concluir com a afirmação “far-se-ão baixas”.

Na segunda, temos a frase: “Por agora Cristo ascende, por agora Cristo ascende”. Ela será representada a partir da execução de uma escala de Fá sustenido em modo dórico, ou seja, a passagem de uma oitava até outra, completando um ciclo. A ideia de ascensão será representada pela nota Mi ao final que ultrapassa o intervalo de oitava, bem como a duração comum às notas em todo o trecho.

A composição dramática trabalha com contextos. Não se considera a palavra ou a sentença em si, mas sua conotação e *performance*. Aqui a música fornece condições de acesso ao texto. O exemplo utilizado foi a versão de Schubert feita para do poema *Der Erlkönig* de Goethe, do qual destacamos o seguinte fragmento:

A pausa entre a terceira e a quarta estrofe é de semínima, mas isso é suficiente, para o retorno do acompanhamento a sua primeira forma e volume o que é uma indicação suficiente da mudança. A estrofe inicia imediatamente com o choro da criança - quase um grito - alarmante. Esse choro:



É uma obra prima de efetividade dramática. Será usado por mais duas vezes, cada vez com as mesmas palavras e sua crescente angustia é mostrada pela gradação definida, tanto de altura quanto de volume: a cada recorrência ele começa um grau acima na escala e o volume muda de *mf*, na sua primeira ocorrência, para *f*, na próxima vez, e para *ff* no último grito da criança. A palavra pai [vater] é sustentada na primeira ocorrência, mas na segunda (cada vez que o choro como um todo ocorre) há uma quebra na voz. Tudo isso é



eficaz, mas o grande elemento de efeito é a harmonia: o choque dissonante entre C, D e Eb, o qual sugere a ideia de um grito com maior eficácia que qualquer mero grito que pudesse haver na parte do cantor. Essa frase é um bom exemplo de uma união perfeita entre poesia e música na qual ambas saem ganhando.<sup>18</sup> (Ibid., pp. 76-77)

Discute-se, ainda, se é possível que a música possa expressar estados de consciência ou sensações. Dentro dessa discussão é apresentado o seguinte exemplo:



Figura 03: Figura de retórica musical para expressar um lamento (Ibid., p. 68)

Nele temos uma convenção para se expressar uma lamentação. Caso alguém queira sugerir tal ideia a uma passagem textual como forma de lhe atribuir sentido deverá usar a ideia musical acima, ou seja: a execução de uma oitava de escala, em um andamento entre 85 e 90 bpm, com uma nota por tempo, seguida da repetição da última nota que deverá durar dois tempos e ser executada com mais intensidade, para finalizar num salto de segunda menor descendente, com ritmo tróquio. Quanto à expressividade, o trecho deve ser executado em crescendo até a nota que se repete e então ser executado em diminuendo. A harmonia deve ser menor (BROWN, 1948).

Conclui-se, desta discussão que é possível se expressar estados de consciência ou sensações, mas se adverte quanto ao fato de que tal procedimento não se torne um fim em si mesmo.

Esse bloco se encerra refletindo a respeito da ópera. Parte-se de uma citação de Schopenhauer sobre essa ser uma invenção não musical para o prazer de pessoas não musicais,

<sup>18</sup> The pause between the third and fourth stanzas is only a quarter-note in length, but that is sufficient, for the return of the accompaniment to its first form and volume is a sufficient indication of the shift. The stanza opens immediately with the child's cry - almost scream - of alarm. This cry is a masterpiece of dramatic effectiveness. It is used twice again, each time with the same words, and its growing anguish is shown by a definite gradation both in pitch and in loudness: at each recurrence it begins one degree of the scale higher, and the volume changes from *mf* in this first occurrence to *f* the next time, and on to *ff* in the child's last scream. The word *father* is a sustained cry in its first occurrence, but the second one (each time that the cry as a whole occurs) has a break in the voice. All this is effective, but the greatest single element in the effect is the harmony, the clashing dissonance of C, D, and Eb, which suggests the idea of a scream far more effectively than any mere physical screaming on the singer's part could. This phrase is a good example of a perfect union between poetry and music by which both are gainers.

Brown pontua que o dilema da ópera é o fato de se ter uma grande quantidade de linguagens conjugadas e conclui que:

A principal dificuldade é uma complicação. Em qualquer tipo de música vocal a luta entre o texto e música é passível de acontecer e, como já vimos, uma combinação perfeita das duas artes é uma raridade. A ópera possui essa dificuldade além de muitas outras. A interpretação e a dança devem ser incluídas também, juntamente com a arte da cenografia, da pintura das telas cenográficas e do figurino. Cada uma dessas possui seus próprios princípios e seus próprios efeitos e o que uma precisa em um determinado momento é provável que seja ruinoso para os outros<sup>19</sup>. (Ibid., p. 88)

As ponderações de Brown pressupõem um ponto de vista sobre música vocal que não a considera como uma linguagem - nem poderia já que a sua visão, bem como a de Warren e Wellek é disciplinar -, mas sim como uma junção ou justaposição de linguagens. Dessa forma, a recomendação inicial de tentar se separar as linguagens, para efeito de estudo, ganha mais uma justificativa: a de se isolar elementos. Como a separação de linguagens é tida como algo possível, a ópera acaba se manifestando como algo praticamente impossível, dada a quantidade de linguagens que se enfrentam. Essa apropriação disciplinar da música vocal acaba empurrando nessa, conceitos literários, musicais ou cênicos sem perceber que ela não é um produto dessas artes em separado, mas antes uma manifestação artística que as engloba. Observamos que, mesmo Brown abrindo esse bloco, partilhando da última observação que acabamos de fazer, a sua perspectiva disciplinar institucionalizada o faz caminhar em outro sentido ao longo de sua discussão.

Quanto aos métodos de composição da música vocal, a nomenclatura criada parece se referir especificamente, tanto pela descrição quanto pelos exemplos utilizados, ao conceito de *Word-painting*, no primeiro caso, e de Retórica em Música, no segundo caso. Não fica claro qual foi o intuito do autor ao renomear os conceitos, ou se o que houve foi de fato uma renomeação de conceitos. Cabe ressaltar que não vimos aqui técnicas para se escrever texto para música, mas somente música para texto, e que essas técnicas partem da consideração do aspecto semântico dos sons das palavras nos contextos de uso.

A parte seguinte do livro vai englobar treze capítulos. Ela é iniciada com o seguinte resumo e anúncio:

---

<sup>19</sup> The primary difficulty is one of complication. In any sort of vocal music a struggle between the text and the music is likely to ensue and, as we have already seen, a perfect combination of the two arts is a rarity. Opera has this difficulty plus a great many others. Acting and the dance must be included also, along with the art of the set-designer, scene-painter, and costumer. Each of these has its own principle and its own proper effects, and what one needs at any given time is likely to be ruinous to some other.

Até aqui nós levamos em conta a matéria-prima a partir da qual tanto música quanto literatura são construídas, além das combinações das duas artes na música vocal. O resto da nossa investigação dirá respeito à influência de cada uma dessas artes na outra, bem como ao uso ocasional numa arte de características que são padrão na outra, mesmo quando não há nenhuma razão para supor influência direta.<sup>20</sup> (Ibid., p. 100)

Após tal anúncio a metodologia é apresentada: “A metodologia mais conveniente será a de observar certas formas e princípios onde e quando eles ocorram em vez de tentar um apanhando histórico da inter-relação entre as duas artes<sup>21</sup>” (BROWN, 1948).

É observável que em relação ao pensamento de Warren e Wellek, naquilo que diz respeito à discussão que os autores propõem quanto aos usos de estruturas que podem ser comuns entre as artes, ou de fato configurarem empréstimos teóricos, Brown também julga isso como uma discussão necessária e parte inclusive dos mesmos pressupostos, fazendo apenas o acréscimo da questão da influência (rejeitada pelos os outros dois autores). Contudo, metodologicamente ele não considera o estudo histórico como uma boa saída nesse momento.

Ao iniciar a investigação, Brown se concentrará primeiramente na influência da Música na Literatura. Esse passo será desenvolvido em seis capítulos (*Repetition and Variation; Balance and Contrast; Theme and Variation; ABA Form and the Rondo; The Fugue; Sonata Form*) e depois fará uso de mais dois para apresentar exemplos (*The Development of Symbols: Whitman; The Poetry of Conrad Aiken*).

O autor inicia partindo de uma teoria que propõe que em cada período histórico uma manifestação artística se destacou. O resultado disso é que as outras formas de artes acabaram por tomar de empréstimos elementos dessa que estava em destaque. Ele entende que entre o século XIX e XX a arte que ficou na posição de destaque foi a Música e por isso a Literatura e outras manifestações artísticas começaram a fazer uso dela. Desse modo, Brown nos diz como vai trabalhar nos próximos seis capítulos:

Uma vez que a imitação literária da música é o produto específico de nossa época, será melhor considerá-la primeiro. E já que é impossível distinguir forma de conteúdo na música, inevitavelmente observaremos que essa imitação tem frequentemente se prestando ao empréstimo ou adaptação das formas musicais para fins literários. A fim de ver como e em que medida os escritores têm sido capazes de fazer isso, precisamos examinar as

<sup>20</sup> Thus far we have been considering the raw material out of which both music and literature are constructed, and the combinations of the two arts in vocal music. The rest of our investigation will concern the influence of each of these arts on the other, and the occasional use in one art of features which are standard in the other, even where there is no reason to assume direct influence.

<sup>21</sup> The most convenient method of approach will be to note certain forms and principles wherever and whenever they occur rather than to attempt a historical survey of the interrelationships between the two arts. (p. 100)

características estruturais que estão na base das formas musicais e ver que correspondência ou equivalência existe entre elas e os dispositivos estruturais da literatura.<sup>22</sup> (Ibid., p. 101)

As formas musicais que serão analisadas são: a forma ABA; o Rondó; a Fuga; e a Sonata. Os elementos estruturais que estão na base dessas formas e que serão apreciados serão: a Repetição e a Variação; o Equilíbrio e o Contraste; o Tema e a Variação.

Começando pela Repetição e Variação, as seguintes observações aparecem:

1. O ritmo tanto na música quanto na poesia é estruturado pela repetição de posição de acentos ou de pés métricos e pela variação quanto ao resto (por exemplo, alturas ou conteúdo do texto);
2. Ainda na poesia, o autor considera dentro dessa discussão a rima, a aliteração e assonância, mas pontua que em tais casos a questão do significado ainda não está presente;
3. Algumas formas, em que Brown percebe repetição e variação em textos, as quais possuem carga semântica, são: o uso de epítetos e de passagens em que um mesmo tópico é discutido com outras palavras (cenas com mensageiros, por exemplo);
4. Avançando, ele começa a considerar repetições em maior proporção acompanhadas de estruturas bem definidas como nas formas poéticas: Balada, Rondó, Vilancete, Triolé, *etc*;
5. Por fim, pensando numa proporção ainda maior, são consideradas nessas observações casos com o do poema *Beowulf* em que temos uma história separada em duas partes praticamente com o mesmo tipo de enredo, apenas com alguns personagens em lugares trocados.

As reflexões quanto à Música consideram que uma frase musical estabelecida passará por todo esse processo ao ser repetida por instrumentos diferentes, em escalas diferentes, em registros diferentes, sob harmonizações diferentes, *etc*. É considerado ainda que formas como a Fuga, o Rondó e a Sonata se organizam a partir de padrões de repetição.

---

<sup>22</sup> Since the literary aping of music is the particular product of our own age, it will be better to consider it first. And since it is impossible to distinguish form from content in music, we shall naturally find that this imitation has frequently taken the course of borrowing or adapting music forms for literary purposes. In order to see how and to what extent writers have been able to do this, we must examine the structural features on which musical forms are based and see what correspondence or equivalence exists between them and the structural devices of literature.

Finalmente, o autor conclui que:

A repetição sem variação é rigorosamente limitada na poesia pelo fato de nos lembrarmos de uma ideia mesmo quando nos esquecemos das palavras usadas. Por isso, uma ideia é suficiente para avançar com o trabalho não havendo a necessidade de repetir uma formulação literal até que isso se estabeleça na mente.

[...]

Na música não há tal dificuldade. Um discurso ou ideia repetida com palavras diferentes dão a impressão de prolixidade, mas um tema musical “dividido”, aumentado, diminuído, transposto, re-harmonizado, reorquestrado, ou sofrendo variação em qualquer das infinitas possibilidades, parece ser mais algo novo que uma repetição.<sup>23</sup> (Ibid., p. 111)

A discussão desse elemento estrutural, feita pelo autor, caminhou de forma interessante, já que observar repetição e variação tanto em texto quanto em material musical não é algo forçoso. A comparação aqui parece correr bem, já que se inicia com um elemento comum que é a posição dos acentos (tanto no texto quanto numa melodia) e o padrão métrico que pode surgir daí. Seguiu com uma boa interpretação, que foi a de se entender rima como uma forma de se fazer ao mesmo tempo repetição e variação. Quando o aspecto semântico apareceu, a discussão acabou caminhando para algo que nos pareceu ser mais comum entre as artes do que de fato um empréstimo. Isso vai se repetir na discussão que é empreendida quanto ao tópico referente ao Equilíbrio e Contraste. Apesar de esse ser um elemento estruturante de algumas formas musicais como a sonata, o seu uso na Literatura existe vinculado à forma de se interpretar o texto, como podemos depreender da análise proposta por Brown:

Existem, naturalmente, muitos tipos de contraste na Literatura, para além do uso, numa obra, de passagens ou sessões que equilibram e contratam. Frequentemente, um personagem é uma “folha” para outro - um oposto que por sua própria diferença intensifica as características de ambos. A virgem sábia e as insensatas servirão como exemplo, ou Ariel e Calibam, ou, para voltar no já apresentado, Scarlett e Melanie. Similarmente, situações, configurações, eventos - qualquer elemento que entre na literatura - pode ser intensificado pelo uso de equilíbrio e contraste<sup>24</sup>. (Ibid., p. 122)

---

<sup>23</sup> Repetition without variation is strictly limited in poetry by the fact that one remembers an idea even though the words in which it was embodied may have escaped the memory; hence the idea alone is usually sufficient for the further purpose of the work, and there is no need to repeat the exact wording until that has become establish in the mind.

[...]

In music there is no such difficulty. A speech or idea repeated in different word gives an impression of prolixity, but a musical theme “divided,” augmented, diminished, transposed, reharmonized, reorchestrated, or varied in any of the almost infinite possible ways seems to be more of a new thing than a repetition.

<sup>24</sup> There are, of course, many kinds of contrast in literature besides the use of balance and contrasting passages or sections of a work. Frequently one character is a “foil” for another - an opposite who by his very difference intensifies the traits of both. The wise and the foolish virgins will serve as examples, or Ariel and Caliban, or, to

Pensar em Equilíbrio e Contraste no contexto literário é algo viável, contudo tal tipo de estudo na Literatura possui uma nomenclatura própria: Duplo ou Manifestação do Duplo. Não queremos com isso afirmar que a única forma de se estudar o que o autor pontua acima é via a rubrica literária mencionada, mas, uma vez que existe uma forma estabelecida de se discutir isso, seria interessante se partir dela e se fazer a coteja entre Duplo e Equilíbrio e Contraste, dessa forma o conceito ou de Duplo ou a noção de Equilíbrio e Contraste poderiam ser ampliados. Observamos que a preocupação de Warren e Welles se justifica, pois Brown acaba contrariando a sobriedade que vem marcando a sua discussão, para supor influência duma arte noutra, no que diz respeito a uma noção que parece ser pertencente não só à relação entre Música e Literatura.

O Tema e a Variação são discutidos partindo da afirmação que: “estamos agora em posição de investigar aquelas formas poéticas as quais estão relacionados com as formas padrão de música<sup>25</sup>”. Ou seja, os dois pontos anteriores não se enquadraram na “influência direta”, e sim representavam casos em que um princípio se aplicava às duas artes.

Antes de começarem os exemplos, é dada a seguinte definição quanto ao Tema e à Variação:

[...] ele é baseado inteiramente em repetições com variação e consiste de um tema, primeiramente, apresentado em sua versão simples (como regra geral) e então repetido em tantos tipos de tratamentos quanto à ingenuidade, paciência, ou interesse do compositor possa sugerir. Cada variação, é claro, parte do tema original de forma específica e consistente, de modo a se constituir numa unidade inteligível.<sup>26</sup> (Ibid., p. 128)

Os exemplos começam com *Paraíso Perdido* de Milton e seguem-se com *O mundo às avessas* de Tieck. O autor reconhece que pode estar exagerando na análise deles (já que se concentra em frases e parágrafos) e pontua, dessa forma, como um bom exemplo o poema *Navios a vapor*, de Jonh Gould Fletcher. Esse, após o título apresenta a indicação de caráter *Maestoso* e é constituído de três estrofes que começam com a mesma frase: “Como golfinhos negros de barrigas vermelhas mergulhando”. Além desse exemplo o autor cita outros poemas que possuem a expressão “tema e variação” nos seus títulos, ou outras indicações musicais.

---

descend to the recent, Scarlett and Melanie. Similarly situations, settings, events - any element that enter into literature - can be intensified by the use of balance and contrast.

<sup>25</sup> We are now in a position to investigate those forms which are related to the standard forms of music. (p. 127)

<sup>26</sup> [...] it is based entirely on repetition with variation, and consists of a theme given out first in its simplest version (as a general rule) and then repeated with as many different treatments as the ingenuity, patience, or interest of the composer may suggest. Each variation, of course, departs from the original theme in some specific and consistent way, so that it forms an intelligible unit in itself.

Brown ainda sugere que o tratamento de uma temática em obras distintas de um mesmo autor pode ser entendido dentro desse estudo. Novamente, o dispositivo é mais bem empregado na Música por conta da questão do sentido que torna o tema e a variação um pouco mais problemática no texto.

A discussão da forma ABA começa com a sua definição: “grande parte dos trabalhos musicais apresentam uma primeira seção, uma seção do meio contrastante, e retorna para a primeira para concluir - estrutura usualmente conhecida como forma ABA”<sup>27</sup>. Segue-se ponderando que será estudado o uso dessa forma feito com e sem influência de música.

Brown reconhece que poetas como Goethe, Théodore de Banville, Keats, Poe, Alfred Noyes e outros fizeram uso da forma ABA, sem pensar musicalmente, em alguns de seus poemas que possuíam a mesma frase no início e no fim. Ele reconhece também que:

A parte repetida do poema tende a ser tornar um pouco mais que um mote ou um refrão usado para o início e a conclusão enquanto a seção do meio contém o corpo do poema. Essa diferença é claramente um resultado da limitação da repetição na poesia. Os escritores sob a influência de analogias musicais têm ficado dentro dos limites da repetição poética efetiva.<sup>28</sup> (Ibid., p. 137)

É apontado que autores que tinham declarada influência musical contornaram o problema citado fazendo o contraste da segunda seção a partir da métrica, dessa forma a questão semântica não seria um problema.

A forma Rondó é definida como uma forma ABA que possui variações na parte do meio podendo ser executada, então, da seguinte forma: ABACADA...A. A questão do refrão, aqui, aparece melhor justificada, já que ela não parte de uma interpretação (como no caso anterior), mas é necessariamente algo que está lá. É observado também que em alguns poemas o aspecto formal é dado pelo autor, mas que as formas literárias como o Triolé, o próprio Rondó e o Vilancete se mostram como usos estruturais da forma musical Rondó.

O próximo capítulo apresenta a Fuga, que é, resumidamente, uma forma de composição que usa contraponto para gerar camadas sobre um tema que é repetido em tessituras e alturas diversas. Apesar de reconhecer anteriormente, bem como nesse capítulo, que o contraponto não

---

<sup>27</sup> A great many musical works have the general plan of a first section, a contrasting middle section, and a return to the first section for the conclusion - a structure usually know as the ABA form. (p. 135)

<sup>28</sup> The repeated part of the poem tends to become little more than a motto or refrain used for a beginning and conclusion, and the middle section contains the body of the poem. This difference is a clear result of the limitation on repetition in poetry, and writers uninfluenced by musical analogies have stayed within the limits of effective poetic repetition.

é possível na literatura. Brown cita a obra *The English Mail-Coach*, de Thomas de Quincey, como uma onde a fuga é aplicada. Na verdade, o autor passa todo o capítulo usando a estrutura da Fuga para analisar o romance, o que parece um pouco forçado.

Por fim, a forma Sonata. Ela, basicamente, aparece no primeiro movimento de peças musicais tais como concertos, quartetos, sinfonias, sonatas, duos, *etc.* Quanto a sua estrutura, nos faz lembrar de uma forma ABA, contudo é caracterizada por: exposição, desenvolvimento, recapitulação. Quanto ao seu uso literário, o autor examina exemplos de poetas e romancista que tentaram sem êxito usar tal forma, após muitas especulações quanto aos motivos, Brown conclui que, apesar da dificuldade, é possível ter a esperança que um dia alguém consiga fazer isso.

Nos próximos dois capítulos, São analisadas as produções de Walt Whitman e de Conrad Aiken.

No primeiro caso, Brown afirma que Whitman mesmo tendo pouco conhecimento musical consegue escrever de modo mais “musical que literário”, já que na estrutura de alguns de seus poemas como *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* há uma estrutura circular que é considerada como típica da composição musical ao invés do desenvolvimento linear que é a marca do trabalho literário (BROWN, 1948).

O efeito é conseguido, segundo Brown, pelo fato de a linguagem de Whitman fazer mais usos de símbolos, o que não a prenderia às regras textuais permitindo, dessa forma, um trabalho mais próximo do uso que a música faz dos temas musicais. Vemos aqui, que novamente há uma forma de pensar a relação entre Música e Literatura que vai de encontro ao pensamento de Warren e Wellek, pois para Brown o uso de linguagem que seja mais abstrato favorece o uso de estruturas musicais.

No caso de Conrad Aiken, o seu estilo musical se caracteriza da seguinte forma:

Seu desenvolvimento, então, passa entre linhas musicais com modificações e combinações sem fim. Um tema já estabelecido pode ser meramente sugerido em uma ou duas palavras; uma frase casual pode retornar e ser expandida até que se torne um tema propriamente dito; dois ou mais temas podem ser fundidos para formar uma mesma unidade indivisível. O antologista tem isolado, para o seu propósito, certas seções de música de salão para servirem



de tema para uma sinfonia: o processo é o mesmo e a natureza e a extensão das perdas são as mesmas.<sup>29</sup> (Ibid., p. 198)

Basicamente, o conhecimento musical de Aiken, aliado ao uso de linguagem simbólica, além de inúmeras tentativas de reproduzir estruturas musicais conferem a ele, na visão de Brown o posto de pai de quem venha a tentar produzir literatura que possua características musicais.

Desse bloco de discussão, podemos observar que os esforços que Brown empreende para relacionar estruturalmente as duas artes parte quase que totalmente das interpretações que ele faz das obras dos romancistas e poetas os quais toma como exemplos. Nessa esteira, podemos postular aqui que tal esforço acaba dando ensejo para uma espécie de (ou na criação de uma) crítica literária formalista de base musicológica, já que para analisar os autores que se prestaram (ou não) à reproduzir tais efeitos ou estruturas ele se utilizou de conceitos musicais. Assim, podemos entender a razão de ser de alguns equívocos e exageros que observamos em toda essa discussão, já que são comuns à crítica literária que se presta a ter por base outras áreas do saber: o de ser um fim em si mesmo. Contudo, se recordamos da relativização feita por Brown, no início, as suas análises parecem menos forçadas, já que a Literatura ao se prestar a práticas mais formalistas se aproximaria da Música, uma vez que nesta temos como característica de uso do som o uso formal (porém tal hipótese só pode ser confirmada ao final dessa seção).

Passando agora para a influência da Literatura na Música, o livro segue com mais cinco capítulos (*Fiction and the Leitmotiv*; *Literary Types in Music*; *Program Music: a Short Guide to a Battlefield*; *Descriptive Music*; e *Narrative Music*).

Começando essa parte, há uma discussão sobre ficção e *leitmotiv*. Novamente são analisadas as obras de alguns romancistas (Thomas Mann, D'Annunzio, Huxley e outros) para tentar se identificar o uso do *leitmotiv* que ocorrerá na literatura por influência das composições de Wagner. Após a análise, Brown chega às seguintes conclusões:

O desenvolvimento recente do Leitmotiv como um artifício literário é um exemplo de interação recíproca entre a Literatura e a Música. [...] Como já vimos, os músicos o criaram imitando a linguagem - dando um significado

---

<sup>29</sup> Their development, then, proceeds among musical lines, with endless modification and combination. A theme already established may be merely suggested in a word or two; a casual phrase may be returned to and expanded until it becomes a full-fledged theme in its own right; two or more themes may be fused to form a single indivisible unit. The anthologist have isolated, for their own purpose, certain section of parlor music often print merely the statement of a theme from a symphony: the processes are the same, and the nature and extend of the loss are the same.

externo para um grupo de sons que eram, na maioria dos casos, maiores e mais impressionante do que uma única palavra. [...] E, uma vez que isso chamou a atenção e demandou por reconhecimento, se prestou a uma variedade de usos na manipulação do enredo, caracterização e ideias demandadas pela música programática, onde é usado. Vendo a sua utilidade, os escritores o tomaram, de empréstimo, de volta, através da criação, na imitação do *Leitmotiv*: uma frase que seria facilmente reconhecível e poderia ser empregada de forma semelhante. Eles ainda estão explorando suas possibilidades e encontrando novos usos para isso. Desse modo, a música não poderia ter desenvolvido o *Leitmotiv* sem certas sugestões da literatura e a literatura não o teria desenvolvido, ou a qualquer coisa parecida com o seu presente uso, sem o exemplo da música.”<sup>30</sup> (Ibid., pp. 217-218)

A discussão prossegue reconhecendo que a Música contribui para a escrita de literatura, mas que isso se deu de forma pontual e esporádica. No caso contrário, porém, a observação é de que a Literatura contribuiu enormemente para a produção musical. O autor afirma isso partindo de dois tipos musicais de influência literária. O primeiro tipo musical é chamado de “pequeno poema em música”. Seriam poemas curtos ou aforismos que serviram de base para composição de peças. Na sequência temos o Poema Sinfônico. Essa prática de se compor sinfonias partindo de poemas se inicia com Liszt e serve para, entre outras coisas, dar liberdade formal ao compositor. Ainda é mencionada a Música de Programa, mas essa é trabalhada no capítulo que se segue.

A Música de Programa acaba apresentando caráter literário, pois muda a perspectiva musical do “som pelo som”, já que esse passa a se referir a algo externo, se aproximando dessa forma do conceito de Literatura estabelecido no início do livro. O texto segue apresentando o livro *Do Belo Musical* (1854) de Eduard Hanslick, com a finalidade de mostrar um ponto de vista fundamentado e que poderíamos interpretar como contrário à Música Programática, por questionar aquilo que estaria na sua base: a significação externa. O ponto de vista que serviria para a defesa é apresentado a partir do o ensaio *Suggestion in Music* de Edward MacDowell, que em certa medida deriva do trabalho de Hanslick. Basicamente, o capítulo todo apresenta a discussão que existe na Música quanto ao fato de seu sentido ser imanente ou não. O resultado é a associação da não imanência à influência da Literatura. A discussão do próximo capítulo

---

<sup>30</sup> The recent development of the *Leitmotiv* as a literary device is an example of reciprocal interaction between literature and music. [...] As we have already seen, the musicians created it by imitating language - by giving an external significance to a group of sounds was in most cases, longer and more impressive than a single ordinary word. [...] And since it thus attracted attention and called for recognition it lent itself to a variety of uses in the handling plot, characterization, and idea demanded by the programmatic music in which it was used. Seeing its usefulness, the writers then borrowed it back by creating, in imitation of it, a *phrase* which would be easily recognizable and could be employed in a similar way. They are still exploring its possibilities and finding new uses for it. Thus music would not have developed the *Leitmotiv* without certain antecedent suggestions from literature, and literature would not have developed it to anything resembling its present use without the example of music.

não se afasta muito dessa, o diferencial é que a Música Descritiva acaba sendo relacionada com que o autor nomeia como Poesia Descritiva ou Poesia da Natureza. Seu principal representante seria o alemão Barthold Heinrich Brockes que em seus poemas tratava da natureza, religião e os fenômenos de ambas. Com esse mote, Brown postula que trabalhos como a Sinfonia Pastoral de Beethoven ou *William Tell Overture* de Rossini revelam, novamente pela atribuição externa de sentido, caráter literário, que nesse caso seria descritivo. O último capítulo dessa parte, o qual trata de Música Narrativa, apresenta o compositor Johann Kuhnau como sendo quem estabeleceu os princípios dessa, a partir do seu *Musical Representations of Some Bible-Stories in Six Sonatas to be Palyed on the Clavier*.

Nesse bloco de discussão, notamos que a forma de se conceituar as artes acabou tornando a influência da Literatura na Música mais natural, já que as tentativas musicais de transcender o som em sua manifestação absoluta resultaram na atribuição de sentido a esse mesmo som, o que, dentro das definições das artes propostas por Brown, o aproxima da Literatura, ou do uso literário. Apesar de não haver comentários expressos, a escrita dos capítulos finais nos deu a entender que Música Descritiva e Narrativa, são formas de Música de Programa, ou decorrem dessa.

Na última parte da nossa organização do livro, a conclusão, observamos que de forma semelhante à proposta de Warren e Wellek, de se estudar a evolução das artes, Brown comenta sobre aspectos evolutivos. Ele inicia apresentando observações de Deems Taylor quanto à forma como a Pintura evoluiu: da ilustração para a abstração. E conclui que a na Música o caminho foi inverso, da abstração formal para a ilustração. A Literatura também caminha rumo à abstração, mas nesse caminho ainda mantém a sua relação com a atribuição de sentido. Nesse ponto o autor conclui que: “Tanto quanto concretude e abstração estão relacionadas, as duas artes começaram em extremos opostos e têm, em última análise, estabelecido um meio termo de compromisso<sup>31</sup>”. Conclui-se também que a Literatura e a Música respeitam, na medida do possível, tal compromisso. Brown asseverar que a pouca história da música absoluta deve ser levada em consideração ao se pensar a evolução das artes e ao se compará-las.

Fechada a exposição do pensamento de Brown, que metodologicamente não se afasta muito do de Warren e Wellek, passaremos agora para a contribuição de Steven Paul Scher.

---

<sup>31</sup> As far as concreteness and abstraction are concerned, the two arts have started from opposite extremes and have both ultimately taken a middle ground of compromise. (BROWN, 1948, p. 270)

Cabe ao trabalho de Steven P. Scher a sistematização dos estudos de palavra e música. Pontualmente, encontramos isso em dois alguns artigos de sua autoria. No primeiro, *Notes Toward a Theory of Verbal Music*, de 1970, o autor cria e discute o conceito de Música Verbal. E, assim, organiza um esquema para localizar esse estudo:

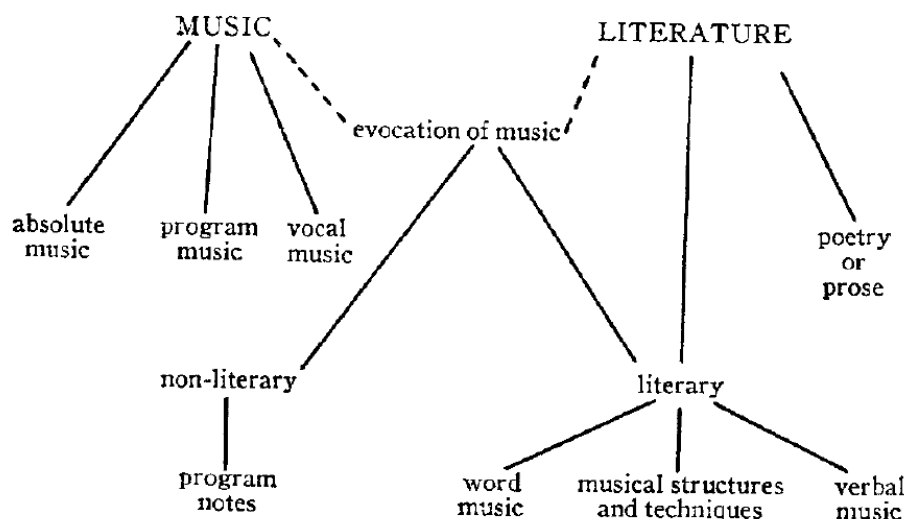


Figura 04: Esquema que localiza o estudo da Música Verbal (SCHER, 1970, p. 28)

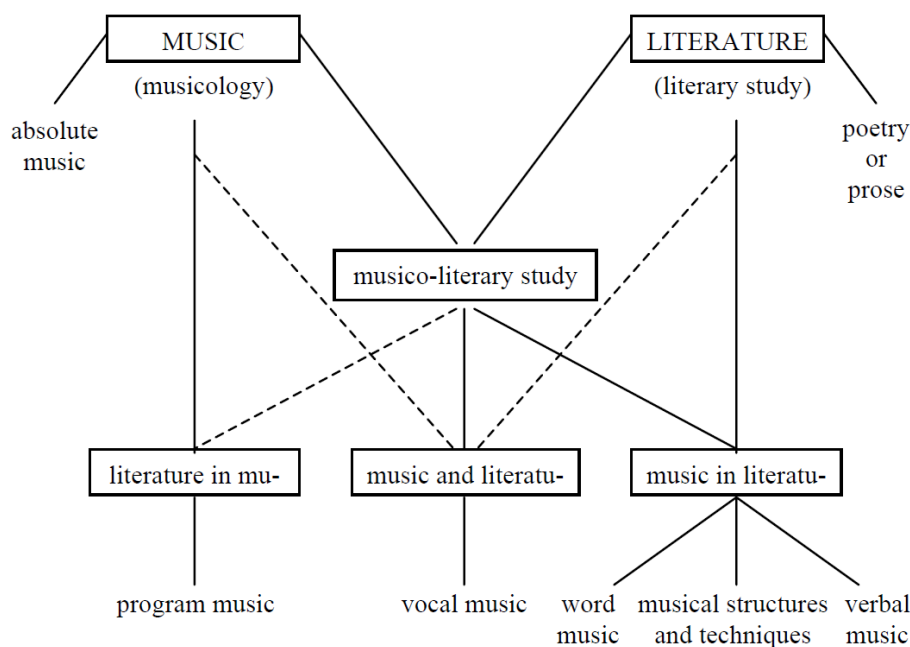
Nesse momento, o autor apresenta o esquema da seguinte maneira: primeiro, temos as manifestações “puras” de Música (música absoluta) e Literatura (prosa e poesia) nas pontas. No caso da música de programa e da música vocal, essas são eminentemente musicais, mas apresentam relações com a Literatura, ora de forma mais contida (primeiro caso), ora mais equilibrada (segundo caso). A evocação da música encontra-se entre as artes e pode ser “literária” ou “não literária”. As notas feitas para os programas, por músicos especializados, são consideradas “não literárias” por representarem uma análise musical, ou seja, o uso de linguagem que não é artístico. A palavra musical (nome dado pelo autor ao uso de figuras sonoras como paranomásia, onomatopeia e outras), as estruturas e técnicas musicais (neste caso, aplicada por poetas e romancistas em suas obras) e a música verbal (descrição, em obras literárias, da execução de uma peça musical, por exemplo, em *Point Counter Point* de Aldo Huxley, há a descrição de uma execução da suíte em Si menor de Bach.), se apresentam como “literárias” pelo uso artístico da linguagem verbal (SCHER, 1970).

Como o passar dos anos, a discussão adentra de forma mais incisiva no caminho da interdisciplinaridade, como pode ser observado na temática de alguns dos congressos realizados

pela *International Comparative Literature Association* (ICLA), principalmente o nono que aconteceu em 1979 e em 1981. Scher, seguindo nesse caminho, refina a sua forma de pensar. No ano 1982, ele publica o artigo *Literature and Music*, no qual:

A explanação sistemática e histórica da inter-relação será incluída bem como considerações quanto a questões mais gerais relativas às fronteiras entre as duas artes: Onde e como elas superam ou transgridem seus limites individuais? Quais são as manifestações típicas e concretas de interação baseadas em afinidades específicas? Quais são as grandes áreas e os tipos mais comuns de investigação comparativa? Em que medida que as comparações legítimas podem contribuir para o estudo da Literatura? Para facilitar a orientação, os paralelos entre as duas artes serão divididos em três categorias: Música e Literatura, a Literatura na Música, e a Música na Literatura.<sup>32</sup> (SCHER, 1982, p. 175)

O artigo segue, então, apresentando as categorias, para isso é visitado o trabalho de Brown, aqui estudado, alguns artigos do próprio Scher, bem como outros trabalhos. O foco principal acaba sendo a localização da relação “Música e Literatura”, já que essa alarga a fronteira do estudo interdisciplinar. Disso resulta o seguinte esquema:



<sup>32</sup> A systematic and a historical overview of the interrelation will be included as well as consideration of more general questions concerning the boundaries between the two arts: where and how do they overlap or transgress their individual confines; what are the typical, concrete manifestations of the interaction, based on specific affinities; which are the major areas and commonly practiced types of comparative investigation; and to what extent can legitimate comparisons succeed and be fruitful for the literary scholar? To facilitate orientation, the parallels between the two arts will be divided into three categories: music and literature, literature in music, and music in literature.

Figura 05: Esquema que apresenta a sistematização tipológica do estudo entre Literatura e Música, além da interconexão dos fenômenos músico-literários. (SCHER, 1982, p. 192)

A apresentação que Scher faz dessa configuração, não muda muito em relação à da anterior. Com a exceção de a Música de Programa ser, agora, entendida como uma manifestação interdisciplinar da “Literatura na Música” e a Música Vocal aparecer como um estudo da “Música e Literatura”, já que em tal manifestação as linguagens apresentam reciprocidade. A rubrica para tal estudo, como um todo, passa a ser a de “Músico-Literário”.

O trabalho de Scher como podemos notar deriva em certa medida do trabalho iniciado por Brown. Pontualmente, acrescentamos que no caso daquele autor a preocupação é mais marcada pela busca de um estudo interdisciplinar o que o leva a criar a sistematização apresentada.

Encerrada a análise do primeiro fragmento da citação inicial e seguindo com o resto dela, temos ainda que: *Eles possuem uma casa (a International Association for Word and Music Studies), com um sítio eletrônico (<http://www.goshen.edu/wma/index.html>)*. Não existe mais o sítio eletrônico da WMA, mas a associação sim. Há um sítio eletrônico, mas esse diz respeito a uma ramificação que é o Fórum da WMA (WMAF), que agrupa pesquisadores e professores mais jovens, alunos de graduação, mestrado e doutorado. O link é <http://wmaforum.org/>.

Continuando: *uma nova série de publicações especializadas das quais os três primeiros volumes já foram publicados*. O selo que publica os livros da WMA é o Rodopi (Amsterdã/Nova Iorque), atualmente existem 13 volumes publicados dos quais destacamos o volume 2, feito em memória de Calvin S. Brown (Jr.), e volume 5, feito em memória de Steven Paul Scher.

Seguindo: *conferências regulares*. A cada dois anos a WMA realiza conferências internacionais sendo que a última a ser realizada foi a de nona e aconteceu em Londres no ano de 2013.

Por fim: *e, desde 1989, um termo novo, Melopoética, cunhado originalmente por Lawrence Kramer*.

Quanto ao termo “Melopoética”, esse vai aparecer originalmente no artigo *Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism*, de 1989. Lawrence Kramer começa o artigo afirmando o campo do estudo comparativo entre Literatura e Música, não se encontra

consolidado, que há uma escassez de estudos nessa área e que os que existem, em regra, não são bons. Dado esse cenário, Kramer chega a seguinte constatação: “Essas incertezas oferecem uma excelente oportunidade para pensar as perspectivas de uma crítica musico-literária - algo que poderíamos chamar de melopoética.”<sup>33</sup>

O trecho citado acima apresenta ao seu final a seguinte nota de rodapé:

Para uma visão geral da melopoética, ver Steven Paul Scher, ‘*Literature and Music*’, em *Interrelations of Literature*, ed. Jean-Pierre Baricelli e Joseph Gibaldi (New York, 1982), pp. 225-50. Calvin S. Brown: *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (1948; rpt. Hanover, N.H., 1988), o estudo é útil em alguns aspectos, mas é antigo.<sup>34</sup> (KRAMER, 1989, p. 159)

Como podemos observar da citação, Kramer acaba criando léxico para esse campo de estudo ao sintetizar no termo Melopoética, aquilo que vimos até agora neste capítulo. As categorias em que o conceito se organiza, conforme Willianson (2005), são aquelas definidas por Scher, e apresentadas a pouco, no *Literature and Music*: “Literatura na Música”; “Música na Literatura”; e “Literatura e Música”.

No ano 1999, Scher fez uma nova discussão da Melopoética, que buscou uma atualização tendo em vista os paradigmas, então atuais, da crítica literária, bem como da crítica musicológica. Ele sugeriu também alguns parâmetros que serviram mais tarde para a organização da WMA. Isso acabou sendo publicado no artigo: *Melopoetics Revisited: Reflections on Theorizing Word and Music Studies*.

## 1.2 - O contexto brasileiro: palavra cantada

Dentro do contexto brasileiro, podemos observar, como sendo a tentativa mais organizada de se empreender um estudo da relação entre música e palavra, o Encontro de Estudos da Palavra Cantada.

O evento vem ocorrendo desde o ano 2000 e já foram realizados, ao todo, três encontros, respectivamente em 2000, 2006 e 2011. O primeiro evento foi organizado pelo departamento

---

<sup>33</sup> These uncertainties offer a prime opportunity to weigh the prospects of a musical/literary criticism - something we might call melopoetics. (KRAMER, 1989, p. 159).

<sup>34</sup> For an overview of melopoetics, see Steven Paul Scher, "Literature and Music," in *Interrelations of Literature*, ed. Jean-Pierre Baricelli and Joseph Gibaldi (New York, 1982), pp. 225-50. Calvin S. Brown's *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (1948; rpt. Hanover, N.H., 1988), is useful in some respects but badly dated

de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF) e pelo departamento de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); estiveram à frente as professoras Cláudia Neiva de Matos (UFF) e Elizabeth Travassos (UNIRIO). O segundo encontro foi organizado pelas mesmas professoras e se deu durante o Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, no Rio de Janeiro. Houve, ainda, a parceria com o Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PACC/UFRJ) e com o Departamento de Letras da Universidade estadual do Rio de Janeiro (UERJ). O terceiro encontro contou na organização com a professora de Comunicação da UFRJ, Liv Sovik, além das outras duas professoras já referidas. Essa edição foi promovida novamente pela Pós-Graduação em Música da UNIRIO e pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ.

Os dois primeiros eventos possuem publicação das comunicações apresentadas, em livro. Ambas tiveram como organizadoras as Professoras Elizabeth Travassos, Cláudia Neiva de Matos e Fernanda Teixeira Medeiros. A primeira foi lançada em 2001 e se intitulou *Ao Encontro da Palavra Cantada: poesia, música e voz*. A segunda, em 2008, se intitulou *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. O terceiro evento ainda não conta com publicação.

A fim de termos uma visão mais geral da perspectiva Brasileira, iremos apresentar de forma resumida o conteúdo das publicações que existem. Apesar de ser possível encontrar os resumos dos artigos pertinentes ao terceiro encontro, no sítio eletrônico desse, não os discutiremos, já que as ideias originais presentes nos resumos podem sofrer alterações antes de sua publicação.

A primeira publicação será apresentada a partir de uma *review* feita por Marcos Napolitano e presente no número 1 do 24º volume da *Revista de Música Latinoamericana/Latin American Music Review*. Adotaremos tal texto por aquela publicação encontrar-se esgotada<sup>35</sup> e por não termos conseguido acesso ao livro, até o momento da escrita dessa parte da dissertação - mesmo em sebos virtuais.

---

<sup>35</sup> Na introdução feita para o livro referente ao segundo encontro, é salientada a lacuna que existe quanto a esse tipo de estudo no país. A ratificação que é dada para essa afirmação é o fato de a publicação referente ao primeiro encontro, já se encontrar esgotada em 2006: “A dispersão disciplinar articula-se, porém, com a tentativa de ajuste de foco na questão específica da constituição dos objetos de palavra cantada. Nesse sentido, o II Encontro apostou na convergência produtiva de reflexões geradas em diferentes terrenos e perseverou no objetivo de preencher uma lacuna investigativa e bibliográfica ainda patente na produção contemporânea (como ficou evidente no interesse despertado pela publicação oriunda do I Encontro, *Ao encontro da palavra cantada: poesia música e voz*, há muito esgotada.” (MATOS, TRAVASSOS e MEDEIROS, 2008, p. 8) [grifo nosso]. Indo na contramão da tentativa de se preencher a “lacuna investigativa e bibliográfica”, ainda hoje, não há uma segunda edição do primeiro volume.



A revisão de Napolitano começa apresentando dados gerais quanto ao I Encontro:

A perspectiva do encontro, marcadamente multidisciplinar, procurava sintetizar a gama de abordagens e disciplinas que tem procurado refletir sobre o objeto canção no meio acadêmico brasileiro. Assim, o livro traz vinte-sete textos elaborados por pesquisadores de áreas diversas, com predomínio da área de letras e musicologia/etnomusicologia (cerca de vinte-dois textos vêm destas áreas). Semiótica, Antropologia e História contribuem com os outros pesquisadores que completam o livro. (NAPOLITANO, 2003, p. 156) [sic]

Apesar de o autor entender que a iniciativa brasileira se caracteriza nesse momento como multidisciplinar, mesmo havendo no I Encontro, expressivamente, mais trabalhos das áreas de Letras e Música; preferimos cogitar que nesse evento se buscou a multidisciplinaridade a qual será, de fato, encontrada nos próximos eventos. Acreditamos que ainda pesa nos anos 2000 o histórico desse tipo de estudo no Brasil que surge na Literatura, como o autor bem observa:

A presença de Afonso Romano de Sant'anna entre os autores, analisando as relações entre música e poesia, não deixa de ser uma homenagem àquele que de forma pioneira, trouxe uma perspectiva mais acadêmica, emprestada da crítica literária, aos estudos de música popular brasileira. Seu livro *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, publicado em 1978, abriu muitas perspectivas para os jovens pesquisadores acadêmicos, fãs de música popular, mas que não tinham espaço acadêmico para se debruçar sobre este tipo de tema. Ao lado de “Balanço da Bossa”, de Augusto de Campos (publicado na sua forma atual em 1973) e de “Tropicália, alegoria, alegria”, de Celso Favaretto (1979), o livro de Sant'anna constituiu a tríade bibliográfica fundamental que influenciou muitos jovens e adolescentes a mergulhar nos estudos sobre música popular brasileira, dentro de uma perspectiva crítica renovada. O artigo de Sant'anna na coletânea “Ao Encontro da Palavra Cantada” funciona como uma espécie de liga entre os vários temas e problemas discutidos ao longo de mais de 300 páginas (Ibid., p. 156)

Ressaltamos, em tempo, que as contribuições desses autores iniciais não estão isentas de reproduzir e induzir a problemas que são comuns à visão que se diz interdisciplinar, por exemplo, como o fato de se considerar canção uma manifestação literária e a partir disso se pensar concionistas inseridos em movimentos literários, daí Noel Rosa ser um Modernista e Cartola um Romântico tardio. Apesar desses equívocos, a produção brasileira atual, já apresenta autores que possuem um posicionamento mais acertado e menos disciplinar, como no caso de Lauro Meller em sua tese de doutorado *Poetas ou Cancionistas? uma discussão sobre a canção popular brasileira e interface com a poesia da série literária*, de 2010.

Seguindo com a revisão, o autor organiza tematicamente a produção em cinco grandes grupos: Ensaio Temático; Análises de Obras Específicas; Análise sobre Compositores e Gêneros Musicais; Ensaio sobre Técnica Vocal; e Ensaio de Síntese (histórica ou sociológica).

Nos Ensaaios Temáticos, teremos oito artigos. Quanto aos temas, esses foram mais heterogêneos, tratado de relação entre texto e música na poesia, na musicalização de poemas, ou nos trabalhos de compositores como Monteverdi. Cabe destacar a presença de três textos etnomusicológico que trabalharam com cantos indígenas e com evocação de memória na cultura afro-brasileira.

Quanto às análises de obras específicas citamos as observações de Napolitano, já que elas coincidem com a ponderação que fizemos há pouco:

Nos artigos que compõem o segundo conjunto - análises de obras específicas - três canções e uma peça erudita são dissecadas. Felipe Trotta analisa as categorias “Dinheiro e solidão” na canção de Paulinho da Viola “Pecado Capital”; Fernanda Medeiros vê na performance vocal de Caetano Veloso, articulando *legatos e staccatos*, um processo de recriação do significado poético da música “Pipoca Moderna”, gravada por ele em 1975; Marília Gomes focaliza a canção “Ha Tempos” do grupo de rock brasileiro Legião Urbana, enfatizando a relação entre memória e utopia. Rafael Grimaldi analisa o sentido do repouso, na articulação canto-música da *Missa de Réquiem* do compositor carioca David Korenchender. Apesar de reunir objetos de reflexão muito específicos, os autores tentam colocar alguns problemas gerais, relativos à relação entre letra e performance vocal. Ainda assim, as abordagens deste bloco de textos demonstra a persistência de uma metodologia de análise da canção oriunda dos anos 70, cujo foco era a análise poética e semântica das letras, tomadas como poesia cantada. (NAPOLITANO, 2003, p. 157) [grifo nosso] [sic].

Podemos aventar que no caso Rafael Grimaldi, por se tratar de um maestro, a sua análise não tenha seguido exclusivamente o tipo de análise de cunho literário comum à década de 70, mas ao tipo de análise formalista ou musicográfica comum ao campo musicológico brasileiro à época da produção do seu texto (IKEDA, 1997).

Quanto à Análise sobre Compositores e Gêneros musicais, é pontuado que aí o samba acabou sendo o principal tema, a começar pelo trabalho que foi apresentado por Carlos Sandroni e que serviu de síntese para o seu livro *Feitiço descende*, seguindo-se com o estudo de Cláudia Neiva Matos sobre dicção do samba e finalizando com Maurício do Carmo estudando Adoniran Barbosa. Elizabeth Travassos apresentou um trabalho sobre embolada e Augusto de Campos sobre o cantor italiano Roberto Murolo.

Nos Ensaaios sobre Técnica Vocal, os autores foram Felipe Abreu, preparador de cantores, que discutiu sobre canto popular. Fernando Duarte que discutiu a notação prosódica na música brasileira. E Samuel Araújo e Leonardo Fux que discutiram um efeito vocal

específico conhecido como *growl*, no samba. A respeito desses artigos, o autor faz o seguinte comentário:

Este conjunto de artigos, em que pese sua linguagem excessivamente técnica, traz uma contribuição importante para um tema pouco estudado no Brasil: a natureza e as tipologias analíticas dos padrões e técnicas vocais que seriam específicos da música popular. Dos três artigos, o mais acessível para os leitores leigos e pesquisadores principiantes é o de Felipe Abreu, aspecto reforçado pelo seu caráter abrangente e provocador. (NAPOLITANO, 2003. p. 158)

O último bloco, Ensaio de Síntese (histórica ou sociológica), é constituído de seis ensaios. Os trabalhos aqui se mostram também heterogêneos discutindo a relação ópera, palavra e musicologia; notação e composição; canção no contexto da indústria fonográfica; o poder da palavra nas canções; a Bossa Nova e a relação entre Literatura e Música no Brasil; e apresentando uma história da canção no século XX. Foram agrupados nesse bloco os autores: Jorge Coli; Lorenzo Mammi; Santuza Naves; José Ramos Tinhorão; José M. Wisnik; e Luiz Tatit. O revisor avalia que: o último bloco de artigos pode servir como uma boa entrada para o livro como um todo, fornecendo ao leitor uma ponte para as questões e abordagens mais técnicas e específicas.

O I Encontro, de fato, possui o mérito de propor uma nova perspectiva para esse tipo de estudo no Brasil. É interessante observar que figuras que começavam a se afirmar (ou que se afirmariam) como centrais dividiram o mesmo espaço com figuras históricas e precursoras. Indiretamente, tal troca de experiências representa a passagem natural da tradição para a inovação.

O II Encontro conta com publicação ainda não esgotada. Partiremos diretamente do livro para apresentar as transformações que ocorreram no período de seis anos entre os dois eventos.

Nessa edição o aspecto disciplinar, de fato, se revela mais amplo e a alcunha de multidisciplinar agora é mais merecida. Conta-se com autores da área da “Música e Etnomusicologia, Literatura, Linguística, Semiótica, Antropologia, História, Comunicação, Teatro e Artes Cênicas” (MATOS, TRAVASSOS e MEDEIROS, 2008), além da cantora Adriana Calcanhotto, do cavaquinista Henrique Cazes e do preparador vocal Felipe Abreu.

O ensaio que abre o livro, *Quem vem primeiro: o texto, a música ou a performance?*, é da Antropóloga Ruth Finnegan. Sua discussão gira em torno da resposta a uma pergunta que vai resultar na proposição de um desafio:

Como podemos então abordar esse fenômeno tão complexo da canção? Quero focalizar algumas questões que surgem quando levamos a sério a indagação sobre como dar conta das três dimensões da canção: texto, música e performance. Essas três dimensões são frequentemente consideradas em separado. Neste Encontro, encontramos-as corretamente interligadas. O desafio que se nos coloca é não atribuir automaticamente prioridade a uma ou outra, mas refletir sobre como operam em conjunto. (FINNEGAN, 2008, p. 16)

Ao longo do seu texto, a *performance* é entendida como ponto de união dessas dimensões, além de ser o lugar onde a canção se materializa, o que leva a conclusão de que cada *performance* é única e que a análise que considerasse esse todo acabaria trabalhando com um objeto pontual. Isso não excluiria a possibilidade de análises segmentas, mas demandaria dessas o reconhecimento de que não se concentram no objeto canção, mas em uma parte isolada de algo que está ali.

A visão de Finnegan se revela provocadora, além de uma indicação de uma nova forma (mais “séria”) de se fazer esse estudo. Ressaltamos o caráter mais propositivo desse encontro ao observamos que o texto que abria o outro livro era a síntese do nosso pensamento fundador feito por Sant’anna. Ou seja, o prenúncio por inovação, que se infere no I Encontro, começa a se concretizar aqui a partir de alguns trabalhos como veremos a seguir.

Começando pelos convidados que não se inserem no meio acadêmico, ora as suas discussões irão avançar dentro da temática proposta (caso de Abreu e Calcanhotto), ora irão regredir (no caso de Cazes).

Calcanhotto, na *Fábrica da canção*, responde a perguntas sobre canto (junto com Abreu), sobre o seu processo composicional e quanto à forma como relaciona texto e música, que no caso se dá de maneira prática, já que ela não especula sobre isso antes de fazê-lo. Tal situação parece gerar nela, entre outras coisas, uma espécie de dissabor autoimposto que se origina em mitos acadêmicos relacionados a esse estudo:

*Pergunta do público:* Queria perguntar como é a sua relação com a palavra quando você está compondo, o caminho que vai seguindo da música em direção à palavra pra compor: se é um processo intuitivo, se tem alguns fundamentos em relação a como trabalhar a musicalidade das palavras e das frases musicais. Eu já tentei compor através de poemas e acho bem difícil, então eu queria saber como você trabalha essa questão da musicalidade da palavra.

*Adriana:* É totalmente intuitivo, por que eu não sei música; e mesmo isso que eu percebo num texto, mesmo que eu não esteja com o instrumento ainda, o que eu percebo das possibilidades de música que aquele texto contém, isso sempre estará limitado pela minha limitação musical. E é disso que a gente

está falando, isso é feito de escolhas. Houve uma época em que eu achava tudo musicável. Acho que também se trata de estar aberto para isso, de se por um pouco nessa sintonia, e acho que tudo, praticamente tudo, é musicável. Agora, há coisas bem mais difíceis. João Cabral é muito difícil, muito difícil mesmo, é uma escolha dele não ser musical, de não ser musicável. (CALCANHOTTO, 2008, pp. 48-49) [grifo nosso]

Felipe Abreu, com *O papel do preparador vocal no estúdio de ensaio e de gravação*, apresenta aspectos práticos da vida de um cantor popular no que diz respeito à saúde e ao trabalho. Por exemplo, são levantadas questões como aquecimento vocal, os tipos de cuidados que são necessários dependendo do tipo de uso que se faz da voz e como as questões comerciais das agendas de show, do mercado e outras interferem nisso, entre outros. Questões gerais ligadas ao mercado da música como as das tecnologias envolvidas, *downloads*, *etc.* também são levantadas.

Casez, com *O choro cantado: um século de muitas tentativas e poucos acertos*, faz uma reflexão, um tanto passional e quase revanchista, quanto à escrita de letras sobre as melodias de choros, como nos casos de *Lamento*, *Doce de coco*, *1 x 0*, *etc.* É provável que tal postura se dê pelo fato dele ser um músico ligado ao jazz brasileiro e ao choro, ou seja, alguém da música instrumental.

Ele começa introduzindo a figura de Catulo da Paixão Cearense, para apresentar o apelidado, dado a este, por Radamés Gnattali: “Chatulo”. A alcunha devia-se ao fato dele haver colocado letra em várias melodias de compositores como Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga (algo que Gnattali reprovava, além de não querer para a sua música). O texto segue com outros letristas que deram continuidade a essa prática. O texto deixa escapar certo descontentamento com o fato de o acréscimo de letra “limitar” um pouco a expressão instrumental e só considera que isso não foi um problema na década de 30, pois a musicalidade do choro era respeitada.

Quanto aos demais artigos, no campo da Música e Etnomusicologia, temos: Carlos Alberto Figueiredo estudando um método para a edição de partituras conhecido como *Text Underlay* o qual consiste em se reconhecer marcas de estilo do compositor e aplicá-las a trecho de partitura que estejam deteriorados, no caso do artigo, se trabalha com *Ofício dos Defuntos a 8 vozes* de José Maurício Nunes Garcia; Elizabeth Travassos estuda a voz e para isso apresenta autores, como Alan Lomax e Paul Zumthor, que discutiram essa questão. Ela reconhece a necessidade do desenvolvimento de um tipo de estudo o qual nomeia como uma “Musicologia da Voz”, que reconheceria registros vocais além dos convencionais baixo, barítono, tenor,

contralto, meio-soprano e soprano; Gisele P. de Oliveira e Lúcia Barrenechea estudam *Cantiga* de Francisco Mignone que possui letra de Manuel Bandeira, nesse trabalho elas discutiram da relação entre texto e música partindo de uma análise musical de cunho semiótico que considerou tanto a significação do texto quanto o que o acompanhamento musical faz com isso. Ao final elas deram sugestões de interpretação da peça de modo que tanto música quanto texto fossem valorizados; Martha Tupinambá de Ulhôa apresenta estudo que pretende reconhecer aspectos da oralidade presentes em registros de áudio. Para isso ela discute a fidelidade da escrita musical, bem como mecanismos orais que podem ser percebidos nas gravações de discos, o exemplo usado é a canção *Perdão Emília* e as paródias que dela foram feitas; Tran Quang Hai apresenta aspecto do vietnamita, sua língua materna, a fim de problematizar mais ainda a questão da voz cantada, já que lidamos nesse caso com uma língua tonal.

Na Antropologia temos: Carlos Sandroni observando semelhanças e diferenças nos cantos executados no Xangô do Recife atualmente (2006) e em gravações feitas em 1938 e 1976, a partir das gravações ele indaga a questão da palavra que é cantada e o seu valor para os pertencentes dessa manifestação religiosa, já que surgem algumas questões como: se o que é cantado hoje são palavras ou vocalizes, já que os praticantes, não são falantes de Ioruba, *etc.*; Fernando José Carvalhaes Duarte faz uma descrição da prática do aboio apresentado conjuntamente os predicados do jogo e do júbilo. Nesse caminho ele passa por vários autores que trataram da temática como, Mário de Andrade, Câmara Cascudo, José de Alencar, Haroldo de Campos, James Joyce, e outros. O suporte teórico é dado pela noção antropológica de Gesto cunhada por Marcel Jousse e pelos estudos de oralidade de Zumthor; Maria Ignez Cruz Mello apresenta estudo (com índios do alto Xingu) que relaciona os cantos do ritual feminino do *Iamurikuma* com a música das flautas *Kawoká* (interditada às mulheres), nele a autora mescla um pouco análise musical, que considera relação entre as melodias dos cantos e das flautas, com aspectos pertinentes à cosmovisão, organização social, interações e outros, desses índios.

Na Linguística, Literatura e Semiótica, temos: Cláudia Neiva de Matos tenta apresentar um histórico dos estudos que relacionaram poesia e música a partir do século XVIII, para isso ele cria as categorias de *parentesco* e *parceria* para organizar tais estudos; José Geraldo Vinci de Moraes apresenta um registro cancional paulista dos anos 20/30 que hoje é conhecido como *Modinhas Paulistanas*, mas que à época receberam o nome de *Modinhas para se cantar chorando*, se tratavam de textos para se cantar feitos na nascente metrópole e que se apropriavam, em alguns casos de melodias existentes, para acrescentar canções de apelo emocional tido por exagerado; Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes apresentam uma análise semiótica

- feita nos moldes de outras análises elaboradas por Tatit e que podem ser encontradas no livro *Semiótica da Canção* - da canção *Eu sei que vou te amar*; Pedro Marques faz uma reflexão rápida (e nada filológica) sobre o uso de termos musicais para se discutir poesia em Malarmmé e Mário de Andrade; Tereza Virginia de Almeida faz quase que um resumo de vários pontos que foram discutidos ao longo do II Encontro e os problematiza para o analista literário que pretenda trabalhar com a canção.

Na Comunicação temos: Marcus V. C. Garcia e Elen Döppenschmitt discutindo a palavra cantada a partir da reprodução das letras de Adão Xalebaradã através de duas formas midiáticas: o cinema e o CD. Eles pontuam como esses meios possibilitam a significação das composições de Adão.

No Teatro temos: Paula Cristina Vilas que discute a produção de performances teatrais que tenham por objeto o registro etnográfico. Ela partiu da noção de vocalidade em Paul Zumthor, além de outras reflexões, para fundamentar que tal produção teatral, considere o seu objeto escapando assim da homogeneização.

Temos nas Artes Cênicas: Silvia Adriana Davini, com texto que merece destaque, estudando a relação entre voz, palavra e *performance* para a cena. O seu pressuposto é que a terminologia usada para definir a voz em autores como Sundberg (mecânica/morfológica), Linklater (dicotômica/maniqueísta) e Berry (fenômeno social/físico/psicológico), não consideram o corpo (lugar da *performance*). Dessa forma ela propõe formas de se definir voz que caminham e direção ao corpo.

Heloisa de Araújo Duarte Valente apresenta um texto que não discute diretamente a temática do encontro, já que se presta a apresentar uma história do tango na Argentina e no mundo (poderíamos enquadrar o texto na História). Liv Sovik assina um texto sobre Ângela Maria que também não entra diretamente na temática do evento (poderíamos enquadrar o texto entre História e Comunicação).

O texto apresentado por Monclar Valverde, a nosso ver, se revela como a melhor reflexão do livro, juntamente com os trabalhos de Finnegan e Davini, desse modo não conseguimos enquadrá-lo didaticamente em uma das áreas proposta pelas organizadoras.

O artigo se organiza em quatro subtítulos: *Introdução*; *Contraponto*; *Desenvolvimento* e *Conclusão*.

No primeiro, *Introdução*, o ponto de vista do autor é apresentado a partir da relação entre língua e música. Isso resulta na seguinte afirmação: “a sonoridade de uma língua, enquanto fenômeno acústico culturalmente orientado, constitui uma forma de musicalidade que é condição da própria linguisticidade” (VALVERDE, 2008). Com essa afirmação, o autor procura reconhecer musicalidade nas línguas por características que lhes são inerentes, principalmente pelos seus aspectos fonológicos. Ou seja, elas são musicais independentemente das canções que as usem como suporte.

Com isso em mente, no próximo tópico, *Contraponto*, é apresentada e discutida “a explicação do êxito da canção por sua subordinação aos critérios da fala”. Para isso são apresentados os pensamentos de Tatit e Tinhorão sobre o tema do fim da canção. O primeiro entende que ela não vai morrer enquanto o segundo entende que sim, ela irá. Partindo das justificativas que são dadas é feita a seguinte análise:

A canção é, pois, para ambos os estudiosos, um formato musical que, bem ou mal, simplesmente espelha a dinâmica e a estrutura da palavra falada. Isso a retira do mundo icônico dos puros sons e a instala no âmbito simbólico dos códigos e das significações, impedindo que os dois autores vejam a saturação do formato canção como propriamente musical. Não é por acaso, portanto, que, em ambos os casos, a força da canção seja associada à sua condição de veículo de mensagens, independente do fato de que elas sejam abordadas por um viés sociológico ou semiótico. E mais uma vez, vemos repetir-se o dilema de boa parte dos estudos em que a música acaba servindo de pretexto para um discurso sobre outra coisa. (VALVERDE, 2008, p. 270-271)

Valverde reconhece o resultado de uma postura que discutimos desde o início desse capítulo (a que se prende às disciplinas acadêmicas e por isso é institucionalizada). No geral, não consideramos isso como algo tão problemático, já que dele resulta conhecimento sobre música - que acreditamos ter tanto valor quanto a música como conhecimento -, contudo, quando tratamos de temas mais abrangentes e menos institucionalizados, como a canção, o dilema apresentado se torna um problema, já que se começa a empurrar sob o objeto canção, os problemas oriundos de outras fontes.

A saída que Valverde dá é a seguinte:

Alternativamente, sugerimos que a importância adquirida pela canção, bem como sua situação atual no panorama musical, pode ser interpretada como um acontecimento da história da música e não apenas como um desvio da história das línguas. Analisada dessa forma, tal situação pode indicar, para a canção, a possibilidade de uma abertura criativa, talvez mais essencial que o declínio de sua hegemonia. (Ibid. p. 271)



O seu ponto de vista diferente, mas não contrastante em relação ao mais usual, possui seu mérito, já que irá escapar do dilema do pretexto e gerar música como conhecimento, mas a nosso ver, dada as incertezas e possibilidades do último período da citação, não escapa ao problema do estudo institucionalizado, que cedo ou tarde se pegaria discutindo o fim da canção pelo olhar da História da Música.

Na parte seguinte do artigo, *Desenvolvimento*, a relação do canto com as línguas, que se manifestam na voz é mais bem explicitada. Nesse ponto, podemos observar como o pensamento de Valverde se contrapõe ao de Tatit que entende a canção como uma potencialização do discurso:

É na canção que a voz realiza a sua musicalidade, mas esta musicalidade desenvolve e acentua a musicalidade da língua em que se canta. Escutar a voz que canta, portanto, implica ultrapassar a mera compreensão das palavras de uma canção e ser capaz de ouvir a voz que soa na voz que diz; ser atento ao dizer sem reduzi-lo ao que é dito. Daí por que é mais comum associar uma canção à sua melodia (que se pode facilmente assoviar, por exemplo) que à sua letra. Além disso, a palavra cantada freqüentemente ultrapassa o enquadramento gramatical em que foi gerada, uma vez que logo se dessemantiza em ouvidos estrangeiros, especialmente nestes tempos de globalização. O que dificulta a percepção desse fato é exatamente a dimensão simbólica envolvida pela língua em questão, especialmente quando ela nos é familiar, pois a relação que se estabelece entre som e significado tende a reduzir o som à mera condição de veículo de algo que deve ultrapassá-lo. (Ibid. p. 273-274)

Apesar de sutil, podemos observar que a diferença em relação ao pensamento de Tatit é o fato de o discurso não ter tanto peso. É claro que a assertiva de Tatit, de que quem canta está dizendo alguma coisa e que esse cantar está dando força ao seu discurso, procede. Contudo, a canção que se destina ao consumo - ou seja, que não pretende discutir ou apresentar questões universais em pequenas peças - e mesmo aquela que por questões de falta de domínio de determinado idioma não possuem o seu discurso decodificado pelo seu apreciador, continuam a ser entendidas como tal e funcionarem como tal.

Dessa forma podemos concluir com Valverde (na quarta parte de seu artigo: *Conclusão*) que:

Em síntese, o canto é o palco em que a voz exerce plenamente sua condição de instrumento musical natural e originário. E a canção, por desenvolver o canto numa forma narrativa, em que projeção e retrospecção se complementam e se confundem, traduz, de maneira exemplar, a estrutura hermenêutica da experiência (o círculo entre a compreensão e a pré-compreensão), potencializando o canto e a própria voz, como vias de abertura existencial.

Antes de ser um simples formato musical e muito antes de ser um discurso, a canção é, pois, um acontecimento exemplar, capaz de acolher a narração de inúmeros acontecimentos ou simplesmente mimetizá-los. E quando ela se atualiza em cada escuta, promove no ouvinte uma experiência em segundo grau, uma experiência da experiência, que não aparece só como um fato, mas como uma matriz de fatos, uma estrutura temporal capaz de assimilar todo acontecimento possível, remetendo-o, assim, à condição fundamental de existir. (Ibid., p. 276)

Antes de encerramos o presente subitem, acrescentamos, em tempo, que a organização que aqui foi feita não possui caráter imperativo, mas apenas didático. Reconhecemos que alguns trabalhos, não se encaixam nas áreas estabelecidas, outros, em mais de uma e alguns estão bem acomodados.

Quanto ao II Encontro, observamos que a perspectiva realmente foi multidisciplinar, dada a sua heterogeneidade, bem como das áreas de formação dos autores, e que se fez presente com contundência os estudos da voz. Atribuímos esse último dado, principalmente, aos trabalhos de Paul Zumthor que haviam sido traduzidos para o português, alguns anos antes.

### **1.3 - Considerações**

Temos em Austin Warren e René Wellek dois pensadores de Literatura e por isso conseguimos encontrar em seu livro uma visão que, apesar dos exageros, conseguiu problematizar de forma pontual a nossa questão de interesse, além de propor um método para resolvê-la. Podemos, ainda, localizar tal obra ao final do período literário da Crítica Moderna, acreditamos ser viável entendê-la como uma síntese e reflexão das discussões que surgiram nesse período - no nosso caso, principalmente a discussão quanto à relação entre Literatura e outras Artes.

Calvin Brown além de um pensador de literatura é também um erudito. Não é de se estranhar que, mesmo com as obras deste e daqueles autores sendo publicadas no mesmo ano, possamos encontrar uma semelhança de pensamento metodológico. Talvez, por isso, Brown parta de uma relativização engenhosa que soluciona a problemática lançada por Warren e Wellek; e segue, de forma igualmente engenhosa, com passos metodológicos semelhantes aos propostos pelos dois autores. Cabe àquele autor o início dessa discussão e praticamente o seu esgotamento, já que a produção que se segue, acaba não avançando muito, nos temas e nos exemplos.

Steven Scher pode ser enquadrado como a cabeça de uma segunda geração de pesquisadores. O foco desta acaba sendo duas questões: a interdisciplinaridade; e a sistematização. A primeira parece proceder do trabalho de Warren e Wellek, pelas citações que se pode observar na produção inicial de Scher. Ainda nessa esteira, a ideia dessa discussão vai ser a de forçar as fronteiras disciplinares (algo que fatalmente aconteceria dado o tema de estudo). A segunda discussão, dentro desse contexto, parece quase um contrassenso ou uma ironia, já que ela cria limites para o tema, ou seja, ao mesmo tempo em que se quer alargar as margens das disciplinas envolvidas (Literatura e Música) há um esforço para delimitar o escopo do estudo que pretende forçar as margens, desse modo, se realiza tal abertura disciplinar dentro de uma medida exclusiva.

Isso chega a tal ponto que, a terceira geração de pesquisadores (alguns deles alunos de Scher), já no contexto da WMA se presta a discutir repetidas vezes a questão da definição e levantamento do campo, como podemos inferir das vezes em que *Define the Field* e *Surveying the Field*, foram temas das conferências da WMA, bem como das respectivas publicações. Em tempo, acrescentamos que a justificativa para isso é a busca por atualização com paradigmas modernos.

Desse modo, é possível dizer que o contexto internacional do nosso estudo apresenta uma epistemologia já que nele encontramos algo organizado em um campo de estudo, com objeto de investigação definido, problemática, léxico, metodologias de estudo, grupo de pesquisadores com interesses comuns, entre outros.

No caso brasileiro, apesar de haver iniciativas como a do I Congresso de Língua Nacional Cantada, organizado por Mário de Andrade em 1937, do I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro realizado em 1956 e do IV Encontro Brasileiro de Canto - O português brasileiro cantado, de 2005, optamos pelo(s) Encontro(s) de Estudos da Palavra Cantada. Tal escolha se deu pelo fato de os outros eventos, primeiramente, se direcionarem ao canto e à fala performática; em segundo lugar, por apresentarem linguisticamente uma proposta nacionalista, ou seja, de rejeição de regionalismos (variação linguística diatópica) no intuito de se estabelecer “normas de boa pronúncia”, isto é, a valorização da variante de prestígio numa língua, com intuito de homogeneização.

Assim, o Encontro de Estudos da Palavra Cantada, com uma proposta multidisciplinar e se esforçando para considerar a relação entre “poesia, música e voz”, acaba se apresentado como uma iniciativa que se aproxima do estudo aqui pretendido.

Notamos que o estudo no Brasil se organiza mais a partir de uma confluência de interesses acadêmicos sobre um tema, que do desenvolvimento histórico de uma questão acadêmica. Isso tem como resultado uma perspectiva multidisciplinar, que não se origina da tentativa de formalização e sistematização de um campo de estudos, mas da troca de experiências e pensamentos distintos, e até contrários, entre pesquisadores independentes que em seus trabalhos geram epistemes sobre a relação entre Poesia, Música e Voz. Notamos, ainda, uma característica chamativa: tais estudos apesar de discutirem e pensarem a relação entre as três áreas, o fazem para chegar a resultados diversos, em outras palavras, parece ser próprio do pensamento brasileiro não se pensar a relação entre música e palavra em si, mas usá-la enquanto método para se chegar a outros resultados, por exemplos se discutir sociologia, história, semiótica *etc.*

Assim, podemos concluir que o nosso estudo em âmbito internacional possui um caráter mais conceitual, ou seja, a relação que queremos estudar se dá numa esfera abstrata que pensa em estruturas. No âmbito nacional, a característica acaba sendo a de caminho ou método para se alcançar interesses específicos da área de origem de determinado pesquisador que pode estar pensando, ou não, na relação entre música e palavra.

Esta pesquisa visa estudar como música e palavra interagem em esfera pragmática. Entendemos por pragmatismo nesse contexto, por exemplo, a relação que pudemos observar nos capítulos do livro de Brown que trataram de Música Vocal, ou seja, uma que não excluía da análise textual o som. Acrescentamos, ainda, a preocupação quanto à criação de textos a partir de melodias, ou seja, acrescentamos à análise musical a possibilidade textual. Basicamente, a relação que propomos tem como objeto a música vocal ou a canção pensando-as como um todo indivisível, ou que pode ser dividido da forma que Finnegan estabelece.

Dessa forma, após reconhecer o estado da arte e considerar as características desta pesquisa, optamos por entender o objeto que estamos analisando como um tema transversal. Assim, conseguimos nos desvencilhar da problemática que Warren e Wellek propõem, já que não se pensa aqui em fusão de artes, mas em uma manifestação artística específica. Escapamos também do perigo de se exagerar possíveis relações entre Literatura, Música, Linguística e Oralidade, uma vez que nos desviamos da necessidade de manter uma coerência disciplinar em nosso discurso, pois, agora perpassaremos por tais áreas investigando e utilizando aquilo que elas possuem e que contribui para a nossa relação pragmática entre música e palavra.

## **CAPÍTULO 2 - A PERSPECTIVA MUSICOLÓGICA**

O presente capítulo abordará a relação entre música e palavra partindo de um referencial musicológico, sem desconsiderar, contudo, a contribuição proveniente de outros campos do conhecimento.

Iniciaremos com uma breve reflexão quanto a escolha de estudos da Musicologia para guiar o trabalho aqui proposto. Faremos isso, por, em primeiro lugar, precisarmos de um ponto de partida para a nossa abordagem e, em segundo lugar, por entendermos como necessária a justificativa, já que poderíamos usar outros campos, além do fato de termos nos proposto a proceder de forma transdisciplinar.

Continuaremos apresentando e exemplificando os conceitos musicológicos de Text-setting e Text Underlay, por esses relacionarem música e palavra de uma maneira que vem ao encontro da problemática desta pesquisa.

Daremos sequência apresentando a contribuição que outros estudos podem trazer para essa discussão, finalizando com algumas considerações quanto ao que será apresentado.

### **2.1 - Uma eleição justa?**

O uso da perspectiva teórica adotada neste trabalho é justificado por entendermos que a relação entre música e palavra tende a aproximar-se dos campos da Literatura, da Linguística, da Oralidade e da Música.

Poderíamos ter escolhido o campo literário, pois nele os estudos de versificação e metrificação seriam úteis como ferramenta, bem como o Cancioneiro seria útil como *corpus*. o problema que encontraríamos seria o fato de os estudos citados como ferramenta, não considerarem uma performance oral e, daí, por exemplo, as últimas sílabas dos versos serem excluídas para efeito de contagem chegando-se ao ponto de se perder até duas sílabas na construção com proparoxítonas. Haveria também o problema da questão rítmica, apresenta no capítulo anterior. A solução seria nos apropriarmos da teoria por outra perspectiva, ou conjugá-la a outros estudos para se conseguir trabalhar fora da especialização literária.

O campo linguístico nos ofereceria uma boa gama de estudos em fonética, fosse ela do português e até mesmo histórica, bem como em prosódia. O problema aqui é que a abordagem se direciona apenas a língua em sua expressão falada, ou seja, apesar de começar a se considerar som, esse, não envolveria, por exemplo, o aspecto do canto e o que tal tipo de dicção provoca, por exemplo, na posição dos acentos, no uso de tonemas que aí surgiriam *etc.* Novamente, precisaríamos do auxílio de outras áreas, duma apropriação distinta e do afastamento da especialização.

Se considerássemos o campo da oralidade o estudo seria viável, já que ele se dedica aos aspectos de memorização, criatividade, estética, transmissão, significação e outros que dizem respeito à criação de discursos em uma tradição oral. Como estes não envolvem a escrita, todo o processo de criação tem ascendência em relação aos processos usados, por exemplos, por cancionistas, já que esses criam discursos que, se não partem de uma oralidade, fatalmente se prestam a ela. Os estudos de tradição oral, geralmente não consideram a escrita, e quando o fazem se focam no letramento. Assim, apesar de toda a contribuição, também teríamos que nos apropriar do campo.

Nos sobra, então, o campo musicológico. Escolhemos esse por encontrarmos nele estudos que se esforçam para considerar a interação entre as linguagens textual e musical. Observamos que tal tentativa é recente, já que os autores listados como sendo aqueles que possuem estudos pertinentes, possuem sua produção concentrada na segunda metade do século XX, com uma ou outra exceção, e boa parte das publicações nos anos 80, são eles: Don Harran, E. E. Lowisky, Steven P. Scher, Lawrence Kramer, L. L. Perkins, Leo Treitler e outros. O interesse dos autores pelo nosso tema resultou na inclusão, em 2001, de dois conceitos no Grove, que tratam diretamente da relação entre música e palavra.

No *The New Grove: dictionary of music and musicians* (2001), volume 25, páginas 319-323, encontramos os conceitos de *Text-setting* e *Text underlay*. Os verbetes dos referidos conceitos apresentam uma apropriação da escrita de textos a partir de uma perspectiva que parte das características que são comuns aos textos para se reconhecer aspectos musicais os quais são inerentes aos mesmos textos. Como na bibliografia pertinente aos conceitos encontramos aplicações desses em culturas diversas (caso do *Text-setting*) ou na sua prescrição como teoria (caso do *Text underlay*), julgamos apropriado, antes de usá-los para organizar a produção brasileira de conhecimento acerca da relação entre música e palavra, exemplificá-los.

## 2.2 - Text-setting

Conforme o *The New Grove: dictionary of music and musicians*, o *Text-setting* é a “composição de música vocal para um determinado texto<sup>36</sup>” (KING, 2001). É acrescentado que o uso em música vocal de uma nota por sílaba chama-se *Text-setting* “silábico”; de mais de uma nota por sílaba, “melismático”; e o uso de sílabas em intervalos regulares é chamado de “isocrônico”.

Figura 06: Trecho de *Ai que saudade da Amélia* de Ataulfo Alves e Mário Lago

Na letra de Ataulfo Alves e Mário Lago temos o exemplo de um *Text-setting* silábico, melismático e isocrônico: Com exceção das sílabas “da” de “ vaidade” e de “verdade”, em todas as outras temos uma nota por sílaba, se consideramos as notas ligadas, bem como a aglutinação de algumas sílabas e o erro de separação em outra; nas sílabas referidas, temos um pequeno melisma, já que no primeiro caso se canta sob a nota Dó seguida de Si e no segundo se canta sob a nota Si seguida de Lá; por fim, as sílabas aparecem em intervalos rítmicos regulares, apesar da variação de notas.

Quanto às características do estudo, temos o seguinte:

O estudo do *Text-setting* pode convenientemente ser dividido em duas grandes áreas: a sintática e a semântica. Questões sintáticas envolvem estruturas musicais e verbais e incluem relações entre a totalidade do objeto de estudo e o texto, entre frases textuais e musicais específicas e entre padrões de acentuação verbal e musical. Questões semânticas envolvem a relação do objeto de estudo com o sentido do texto e são, portanto, fundamentais nas discussões do sentido musical (ver Filosofia da Música). Acrescentamos um ponto de discordância contestado em ambos os casos, tanto sintáticos quanto semânticos, que é o da questão da predominância literária ou musical: comentaristas e praticantes em vários momentos argumentaram por um lado,

<sup>36</sup> (Ger. Vertonung). The composition of vocal music to a given text. (p. 319)

que a música vocal deveria “servir” as exigências do texto verbal (especialmente quando tratamos de um texto literário consagrado), ou por outro que as preocupações literárias devem ter uma importância subsidiária às demandas da música.<sup>37</sup> (KING, 2001, p. 319)

Notamos que o *Text-setting* considera, primeiramente, o objeto (música vocal) e depois reconhece elementos musicais que são inerentes ao texto e só então relaciona música e palavra como partes de um todo, evitando, desse modo, se pensar que arte subjuga que arte. As áreas sintática e semântica, aqui estabelecidas, conseguem uma relação mais densa, por considerarem o texto e a música com elementos estruturais na música vocal, ou seja, não são, nesse contexto, linguagens dispostas de modo a funcionarem juntas.

O verbete acrescenta, ainda, o espaço de aplicação do estudo, o qual transcende o que foi apresentado na apresentação do *Text-setting* que fizemos há pouco:

Estritamente falando, o termo *Text-setting* aplica-se apenas naqueles casos onde a música é escrita para um texto verbal pré-existente, como na composição de Beethoven, feita para o poema de Schiller, no seu *An die Freude* [Ode à Alegria]. Entretanto, questões interpretativas análogas são levantadas nos cenários onde as palavras e as músicas são concebidas ao mesmo tempo como parte do mesmo ato criativo (como em trabalhos de Wagner, e algumas obras de Schoenberg e Stravinsky), ou onde as palavras e a música são originadas da colaboração entre o compositor e poeta (ou “letrista”, como nas canções de George e Ira Gershwin), ou onde as palavras são fornecidas para a música pré-existente (como em toda *contrafacta*, por exemplo, *Agnus Dei* de Samuel Barber, feito para música de seu próprio Quarteto de Cordas, ou na canção de Michael Flanders, *Ill Wind*, em que o texto é escrito para a música por Mozart), ou onde é impossível dizer (como em repertórios antigos). Neste sentido mais amplo, de fato, o *Text-setting* é uma preocupação central de praticamente toda a música vocal<sup>38</sup>. (idem.)

---

<sup>37</sup> The study of text-setting may conveniently be divided into two broad areas: the syntactic and the semantic. Syntactic questions involve musical and verbal structures, and include relations between the overall form of a setting to that of the text, between individual textual and musical phrases, and between verbal and musical accentuation patterns. Semantic questions involve the relation of the setting to the meaning of the text, and are thus of central significance in discussions of musical meaning (see Philosophy of music). An additional bone of contention, contested in both the syntactic and semantic realms, is the matter of literary or musical predominance: commentators and practitioners at various times have argued on the one hand that vocal music should ‘serve’ the demands of the verbal text (especially when this has previously led a purely literary life of its own), or on the other that literary concerns must be of subsidiary importance to the demands of music.

<sup>38</sup> Strictly speaking, the term ‘text-setting’ applies only to those cases where music is supplied for a pre-existing verbal text, as in Beethoven’s setting of Schiller’s *An die Freude*. Closely analogous interpretative issues are raised, however, in scenarios where words and music are conceived simultaneously as part of the same creative act (as in the works of Wagner, and some works by Schoenberg and Stravinsky), where words and music originate from a collaboration between composer and poet (or ‘lyricist’, as in the songs of George and Ira Gershwin), where words are supplied for pre-existing music (as in all *contrafacta*, for example, Samuel Barber’s *Agnus Dei*, set to music from his own String Quartet, or in Michael Flanders’s song ‘*Ill Wind*’, in which the text is set to music by Mozart), or where it is impossible to tell (as in early repertories). In this broader sense, indeed, text-setting is a central concern of virtually all vocal music.



Como pudemos ver, há uma espécie de choque entre a extensão que a conceituação do termo no início do verbete dá e aquela que a aplicação deste considera. A nosso ver, a primeira definição, parecer ser o resultado de uma tradução literal feita por Jonathan King (que é quem assina o texto) do termo em alemão: *Vertonung*.

Conforme o *Dicionário de Alemão-Português* (1999) da Porto Editora, o vocábulo é um substantivo feminino de aceção musical e que quer dizer “Composição”. O termo provem do verbo *Vertonen* que quer dizer “musicar; escrever em música; compor”. Noutro dicionário de alemão-português, também da Porto Editora, mas agora em parceria com a Martins Fontes, *Dicionário Acadêmico Alemão-Português* (19??), *Vertonen* possui a seguinte aceção: “compor, por em música” (a definição do outro verbete permanece inalterada).

Por fim, na versão online do dicionário etimológico alemão, *Duden Etymologisches Wörterbuch*, *Vertonen* se refere à escrita de música para um texto, ou ao texto musicado. O exemplo de uso é “Poemas musicados num libreto” (*Gedichte, ein Libretto vertonen*). *Vertonung*, no mesmo dicionário, é definido como “o musicar” ou “a escrita em música” (*Das vertonen; Das vertontWerden*) e tem como exemplo: “O por música num libreto” (*Die vertonung eines Librettos*). Possui também a seguinte aceção: “A realização musical de um texto” (*Musikalische umsetzung eines textes*) que tem como exemplo: “A realização musical de *Erlkönig* de Goethe” (*Die vertonungen von Goethes Erlkönig*).

Podemos cogitar que a tradução literal de King é feita de maneira proposital, justamente para contrapô-la às situações de composição que estariam excluídas por um pensamento em Música que se origina de uma educação musical formal, europeia, etnocêntrica, canônica, restrita às Belas Artes, ou seja, um pensamento acadêmico institucionalizado - o que justificaria o pensamento de Warren e Wellek sobre a ordem dos fatores na composição (escrever música para um texto), a discussão que Brown faz sobre Música Vocal, já que essa apresentou somente métodos de composição que partiam do texto e o posicionamento de Cazes e Gnattali quanto ao ato de se colocar texto em música. Dessa forma o autor do verbete atribui novo significado ao *Text-setting*.

Como o intuito dessa pesquisa é desenvolver método para investigar fontes brasileiras, a adequação do vocabulário ao português se impõe, desse modo, propomos as seguintes traduções para o verbete: Configuração Texto-Musical; e Configuração Músico-Textual.

A escolha do termo Configuração se dá por conta de uma das acepções que contém: “arranjo estrutural das partes de um corpo ou de um conjunto<sup>39</sup>”, já que essa respeita a citação que fizemos das características. Texto-Musical e Músico-Textual dizem respeito à procedência quanto à criação: se a música é feita para um texto, teremos a Configuração Texto-Musical, uma vez que é o texto que dita o arranjo estrutural das partes; se a situação for contrária, e o caso for de escrever texto para música, a Configuração Músico-Textual se aplica, já que é a música quem vai ditar o arranjo estrutural.

A composição simultânea torna necessário alguns acréscimos aos conceitos. Como ela é típica de um procedimento oral, será comum que a encontremos sem texto (principalmente se tratamos de composições de domínio público) e é possível, também, encontrá-las registradas, dependendo do grau de autonomia da lectoescrita textual e musical, aliado à vontade do compositor, já que as tecnologias de gravação de áudio redimensionam essa necessidade. Dos dois casos, a problemática encontra-se mais presente no primeiro, uma vez que a definição de texto aqui adotada pode acabar por excluí-lo.

Assim, para a nossa conceituação, iremos usar a forma de pensar da Linguística Textual. Nela, podemos entender texto, como “unidade de comunicação” (COSTA VAL, 2004; KOCK, 2006; MARCUSCHI, 2008). De forma mais pontual, “como ocorrência linguística falada ou escrita, de qualquer extensão, dotada de unidade sócio comunicativa, semântica e formal” (COSTA VAL, 2006). O texto nessa acepção dirá respeito aos atos de comunicação, independentemente do tipo de mídia em que sejam executados, localizados histórica e socialmente e respeitando aspectos da língua (não da gramática normativa) em que ocorrem.

Com essa definição de texto conseguimos abarcar as produções orais, que se enquadraram como Configuração Texto-Musical, por primarem pelo aspecto comunicativo. Quanto à composição em que não é possível dizer o processo, fica a escolha de quem faz a análise escolher a perspectiva, uma vez que elas são complementares.

Apresentado o conceito de *Text-setting*, a suas características quanto a sua abordagem, a sua extensão e a sua tradução, passaremos agora para alguns exemplos de sua aplicação.

O etnomusicólogo Bruno Nettl, em artigo de 1968, intitulado *Studies in Blackfoot Indian Musical Culture, Part IV: Notes on Composition, Text Settings, and Performance*, analisa a relação entre música e palavra no pensamento da nação *Blackfoot*. O seu texto é dividido em três

---

<sup>39</sup> Conforme *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0*.

tópicos: *Tune Relationships*; *Text Settings*; e *Performance Practices*. Apresentaremos mais detalhadamente apenas o segundo tópico por este tratar de tema do nosso interesse. Os outros dois seguem em caráter explanatório: o primeiro tópico discute se o conceito de *Tune Families*, criado por Samuel P. Bayard, e largamente aplicado na música folclórica europeia, poderia ser aplicado à música folclórica do novo mundo (conclui-se que o conceito é por demais especulativo o que invalidaria o seu uso como fundamento de alguma discussão desse tipo); e o terceiro tópico trata das práticas performativas dos *Blackfoots* e de povos nativos norte-americanos as quais são relacionadas como fatos sociais.

Como o *corpus* é proveniente da tradição oral, o tipo de composição será o simultâneo o que leva a discussão para a Configuração Texto-Musical<sup>40</sup>.

A problemática apresentada diz respeito às gravações dos cantos dos *Blackfoots*. Num primeiro momento, isso se concentra na falta de registro escrito dos textos das canções gravadas por pesquisadores; num segundo momento, o problema se torna a relação entre música e palavra, pois, ao se tomar nota dos textos, Nettl observou que houve diferenças entre a palavra que é cantada e a que é falada. Observamos, em tempo, que o procedimento de notação adotado por Nettl desconsiderava que houvesse diferenças entre palavra falada e cantada e por isso ele tomou nota do texto da canção como se este fosse originalmente um texto escrito, ou seja, desconsiderando o que poderia ocorrer com a palavra quando fosse juntada à melodia:

A técnica usada para coletar o texto das canções foi gravar a canção e então pedir ao informante que ditasse o texto como ele o falaria. As diferenças entre as versões cantada e falada do texto imediatamente tornaram-se aparentes, contudo o informante não era capaz de explicar isso, exceto por uma indicação embaraçada de que o texto da canção não poderia ser tão inteligível cantado quanto falado. Os textos foram ditados, transcritos foneticamente e depois retranscritos de forma semi-fonêmica. <sup>41</sup> (NETTL, 1968, p. 197) [grifo nosso]

O artigo segue analisando alguns exemplos musicais. Basicamente, em todos eles, foi notado que a repetição da letra se deu de forma incompleta, isto é, o informante forneceu um texto que às vezes, ao ser cantado repetidas vezes não se mantinha idêntico e, em certos casos, certos blocos textuais sequer apareciam na canção. Isso mostra que há uma grande distinção

---

<sup>40</sup> A partir desse ponto adotaremos essa terminologia para o estudo desenvolvido nesta dissertação.

<sup>41</sup> The technique used for collecting song texts was to record a song and then to ask the informant to dictate the text as he would speak it. Differences between the sung and the spoken versions of the text immediately became apparent, but the informant was unable to explicate it, except by an indication of embarrassment that the song text might not be as intelligible when sung as when spoken. The texts were dictated, transcribed phonetically, and then retranscribed quasi-phonemically

entre a formulação de discursos numa tradição oral e numa tradição escrita (essa discussão será mais bem abordada mais a frente, nessa dissertação).

Por fim, os exemplos serviram de mote para se observar o que acontece com a relação, entre as características musicais e linguísticas, da duração da pronúncia e dos acentos silábicos (não só nos registros dos *Blackfoots*), assim, tentou-se fazer a relação com notas musicais. A tentativa não foi bem-sucedida, o que levou a concluir-se que a Linguística e a Música possuem formas distintas de entenderem esses dados e que, isoladamente, nem uma nem outra conseguem explicar o que acontece. Nalguns momentos, foi observada correlação entre texto e música, porém Nettl conclui que isso não é uma regra, mas, antes, uma “coincidência”:

A tendência geral, então, é de os compositores ignorarem o acento e a duração das sílabas do texto. Ocasionalmente, uma correlação adequada desses com características musicalmente análogas são provavelmente coincidências, embora isso seja possível, já que alguns compositores podem sentir mais que outros a necessidade de que esses elementos coincidam. Entretanto, o fato de os textos de canções serem alterados com maior frequência que as melodias e a sensação de que as palavras de uma canção são apenas razoavelmente importantes comparadas à música (pois alguém pode cantar uma canção com sílabas sem sentido ou com texto pleno desse, bem como alguém pode não ter uma canção com muitas palavras), reforçam a crença de que a situação descrita é realmente causada pela falta de uma intenção definitiva de se ter os dois elementos relacionados quando pensamos em suas características suprasegmentais.<sup>42</sup> (Ibid., p. 203)

Quanto à aplicação do conceito, trabalhou-se apenas com o aspecto sintático da Configuração Texto-Musical. Esse pode ser observado pela tentativa de entender como a acentuação e a duração silábica pode ser relacionada com as notas. A forma de se discutir a correspondência de durações remete, claramente, aos aspectos silábicos, melismáticos e isocrônicos do estudo (que podem ser observados no anexo 1). A acentuação poderia dar ensejo ao estudo de métrica, ou até de prosódia, mas como não é desenvolvido pelo autor, não iremos especular mais do que isso. É interessante notar que na última citação caminha-se para a superação da barreira disciplinar, pois são consideradas as características “suprasegmentais”.

---

<sup>42</sup> The general tendency, then, is for composers to ignore stress and length in textual syllables. Occasional bits of positive correlation of these with musically analogous features are probably coincidences, although it is possible, of course, that individual composers may have felt more of a need than others to have these elements coincide. However, the fact that song texts are evidently changed with more frequency than melodies and the feeling that the words of songs are only moderately important compared to the music (one can sing a song with meaningless syllables or with the meaningful text, and one should not have too many words in a song), strengthen the belief that the situation, as described, is really caused by lack of definite intention to have the two elements correlate in terms of suprasegmental features.

O próximo exemplo vem de William P. Malm, em artigo publicado em 1978, *Four Seasons of the Old Mountain Woman: An Example of Japanese Nagauta Text Setting*, onde é reconhecida que a Configuração Texto-Musical é uma prática comum à música ocidental, na qual compositores de música vocal conseguem responder musicalmente aos sentimentos e sentidos de um texto. Partindo deste mote, ele tenta mostrar que compositores não ocidentais também conseguem em música e língua não ocidental expressar musicalmente os sentidos e os sentimentos de um texto de forma lógica e artística.

O artigo dividiu-se em sete partes as quais apresentaremos de forma resumida:

1. Introdução: onde o estudo é justificado<sup>43</sup>;
2. *The Nagauta Genre*: apresenta-se a tradução de *Nagauta* que quer dizer “canção longa”; conta-se a história do gênero, que no início servia de acompanhamento para a dança no teatro kabuki e depois, no século XIX, se prestou ao concerto; comenta-se sobre o desenvolvimento do repertório e a instrumentação do gênero;
3. “*Shiki no Yamamba*”: *History*: nesta seção são apresentados alguns dados da peça, como o fato dela ter sido escrita para concerto por Kineya Kangorō (1829-1877); de não se saber a autoria do texto; e da temática que trata de espírito feminino, bruxas ou mulheres em montanhas (*Yamamba*) ser comum no Japão;
4. “*Shiki no Yamamba*”: *Text*: nesta seção as características textuais são apresentadas. A primeira delas é a semelhança estrutural ao haikai, onde, por termos frases curtas e a ausência de conectores lógicos, os sentidos do texto são construídos na sua recepção sem depender de aspectos coesivos. A segunda diz respeito à métrica do texto, onde o autor constata que há uma regularidade de versos com 12 sílabas (organizados a partir da soma de versos de sete sílabas mais versos de cinco) e que nos poucos casos em que não foram usadas as doze sílabas (09 versos de um total de 49) os versos o faziam para se adequarem à música ou ao drama. Por fim, o autor chama a atenção para o fato de estudiosos estrangeiros de literatura japonesa não prestarem a atenção na estrutura citada (a qual ele conceitua como clichê);
5. *Performance Practice, Form, and Notation*: são apresentados esses três aspectos, com algumas comparações com formas musicais ocidentais. O ponto

---

<sup>43</sup> A introdução é um acréscimo nosso, já que no texto esta parte aparece sem um subtítulo.

interessante dessa discussão é uma a associação da forma à temática das estações do ano;

6. *Music and Text* (seção dividida conforme as partes da obra: 8 no total): esta seção detalha o que é apresentado na seção anterior, analisando a função de cada parte para o todo da obra; em que clave essas partes são tocadas; quais elementos estéticos e de tradição estão envolvidos; quais instrumentos são usados e em quais momentos, dentre outros, no intuito de observar como esses elementos se relacionam e contribuem para os sentidos do texto;
7. *Summary*: conclui-se nessa parte que a inspiração que vem da palavra se configura como um elemento de implicação extramusical da composição;
8. *Glossary of Nagauta-related Japanese Terms*: glossário de termos japoneses usados no texto.

Quanto à Configuração estudada por Malm, o primeiro ponto a se notar é que o artigo não deixa claro o processo de composição, uma vez que apresenta o compositor e esclarece que autor do texto é desconhecido, sem se preocupar com datas. Dessa forma, optamos pela Configuração Texto-Musical por, nesse caso específico, o texto apresentar certas características que tornam a sua interpretação mais livre, demandando da música a função de estabelecer os sentidos. Aliás, a aplicação do conceito ocorre na esfera semântica, pois, como dissemos, o texto apresenta um caráter mais conotativo que denotativo e que isso, dentro do gênero, acaba sendo, em certa medida, uma característica.

No artigo, *Creative Process in Cantonese Opera II: the process of t'ien tz'u (text-setting)*, de Bell Yung (1983), nós temos a escrita de texto para música: “O processo de escrever um novo texto para preencher uma melodia é chamado *t'ien t'zu*, que quer dizer literalmente, ‘preencher com texto’”<sup>44</sup> (YUNG, 1983).

O *t'ien tz'u* é uma forma de se escrever poesia na qual o texto tem por base um padrão estabelecido por uma melodia que pode ser consagrada ou não. Esse tipo de poema não é feito para ser lido, mas cantado, e a estrutura melódica traz aos poemas estudados algumas características: “os textos dos diferentes poemas seguem a mesma estrutura no verso: padrões de batida [pé métrico], estrutura frasal e com alguma flexibilidade, a sequência de tons

---

<sup>44</sup> The process of writing a new text to fit a preexistent tune is called *t'ien tz'u*, meaning literally “to fill in with text.” (p. 297)

linguísticos”<sup>45</sup> (YUNG, 1983). O autor investiga, ainda, a intenção do compositor ao preencher a melodia com texto e a do cantor ao cantá-la, bem como o que acontece com a melodia quando um novo texto é escrito para ela:

O processo do *t'ien tz'u* é estudado aqui pela análise extraída de várias performances. A música e o texto são transcritos de gravações e a relação entre a estrutura do verso presente no texto e as características musicais da melodia transcrita, são investigados. Através desta relação, o processo de trabalho em que um letrista compõe seu poema para caber na melodia bem como a forma que um *performer* canta isso, pode ser entendido. Para colocar isso de outra maneira, esse artigo investiga o que os letristas e artistas querem dizer com “encaixar”, quando se trata de compor um poema e cantá-lo para uma melodia pré-existente. O texto também investiga a questão da identidade e da diversidade dessas melodias.<sup>46</sup> (YUNG, 1983, p. 300)

O autor organiza o seu artigo da seguinte maneira:

1. Introdução: explica-se que tipo de Configuração temos no *t'ien tz'u*; qual o atual estado desta prática; a sua aplicação na ópera cantonesa; o papel do cantor; e anuncia-se o próximo tópico que tratará de melodias de domínio público usadas na ópera cantonesa<sup>47</sup>;
2. *The Fixed Tunes*: apresentou-se o histórico dessas melodias, desde a sua criação até que elas se tornem populares e passem a ser usadas por poetas e compositores de operas, as suas características como o fato de serem conhecidas apenas pelo seu nome (não havendo qualquer tipo de notação). Anunciou-se o objetivo da pesquisa e o método que foi usado (comparações entre três textos cantados sobre uma mesma melodia), bem como o *corpus* (melodia conhecida pelo nome de *Lua de Outono sobre o Lago Sereno* extraída de três óperas: *História do Prendedor de Cabelo de Jade*; *Um Amigo Vem do Caminho das Ameixeiras*; *Acompanhando de Noite a Mulher Amada de Ching*);
3. *Verse Structure of the Text*: apresentou as características da poesia chinesa tradicional quanto à extensão dos versos; o tipo de rima; e o padrão de tom linguístico usado. Depois esses pontos foram analisados no *corpus* estudado.

<sup>45</sup> [...] the words of the different poems follow the same verse structure: patterns of beat, phrase structure, and, with some flexibility, the sequence of linguistic tone. (p. 297)

<sup>46</sup> The process of *t'ien tz'u* is studied here by analyzing excerpts from several performances. The music and text are transcribed from recordings, and the relationship between the verse structure of the text and the musical characteristics of the transcribed tune is investigated. Through this relationship, the working process whereby a scriptwriter composes his poem to fit the tune, and how a performer sings it, can be understood. To put it in another way, the paper investigates what the scriptwriters and performers mean by “fit” when it comes to composing a poem and singing it to a preexistent tune. The paper also investigates the question of identity and variability of these tunes.

<sup>47</sup> Novamente a introdução é um acréscimo nosso, já que também nesse texto esta parte aparece sem um subtítulo.

- Nos três poemas, o primeiro ponto apresentou resultados distintos, pois houve casos em que foram usadas mais sílabas numa frase e em outro menos; o segundo ponto, mostrou que as rimas seguiam um padrão, mas em cada poema; o terceiro mostrou que as últimas sílabas não eram entoadas da mesma forma nos poemas;
4. *Versions of the Melody*: notou-se que a melodia, em todos os casos, manteve-se com algumas similaridades na estrutura de frase, no contorno melódico e nas características rítmicas. As diferenças apresentadas podem ser observadas no exemplo a seguir onde temos um mesmo trecho da melodia usado nos três poemas: observamos no primeiro compasso, que o primeiro e o segundo poema possuem a mesma estrutura de ritmo, apenas no terceiro há uma pequena alteração; quanto às notas, o segundo e o terceiro apresentam as mesmas; e quanto a entonação, essa se manteve nos três casos como vemos pelo uso do símbolo [ ˩ ] que indica uma pronúncia mais grave (para outros símbolos olhar anexo 2).

Figura 07: trecho dos poemas *História do Prendedor de Cabelo de Jade*, *Um Amigo Vem do Caminho das Ameixeiras* e *Acompanhando de Noite a Mulher Amada de Ching* escritos para melodia *Lua de Outono sob o Lago Sereno* (YUNG, 1983, p. 312)

5. *Relationship between Verse Structure and Melody*: a análise investigou as características musicais da melodia e da estrutura e entonação dos versos do texto. O foco esteve na relação entre as frases musicais e textuais e entre os tons linguísticos e o contorno melódico. Foi constatado que as frases textuais eram organizadas conforme os padrões da melodia, havendo, desse modo coincidências, por exemplo, entre as pontuações do texto e as pausas musicais. Observou-se também que a melodia permitiu acomodar extensões distintas de



versos o que dá mais liberdade para o escritor, já que se pode reduzir o número de sílabas usando melismas ou aumentá-las usando, por exemplo, anacruses. O padrão tonal do texto e o padrão melódico da música também andaram junto: quando a melodia fazia movimentos de ascendentes ou descendentes os tonemas acompanhavam, essa parte do estudo fez o autor concluir que o cantor também deve ser considerado nesse tipo de composição;

6. *T'ien T'zu as Creative Process*: pontuaram-se algumas regras como a necessidade de que as frases textuais ao completarem as frases musicais começassem e terminassem juntas e que o padrão tonal da língua acompanhe o da melodia. A comparação entre os textos revelou diferentes extensões de frases, fato justificado no tópico anterior;

Como vimos, o estudo lida com texto escrito para uma melodia, logo, temos uma Configuração Músico-Textual. Quanto a sua aplicação, podemos inferir do estudo feito por Yung o aspecto semântico da Configuração, porém de forma bastante particular, já que o sentido do texto partiu do que o letrista sentia quanto à determinada melodia. O aspecto sintático apresentou preocupações de ordem fonética, mas conjugando estas diretamente aos aspectos musicais, no nosso caso a melodia; também tratou da extensão do texto considerando, novamente, a melodia; e prestou atenção à questão gramatical da pontuação e a correlacionou com as pausas e cadências da música.

Encerramos desta forma a apresentação, tradução e exemplificação do primeiro conceito. Ainda nesse capítulo refletiremos a respeito da forma que ele pode ser usado, a fim de se selecionar bibliografia brasileira sobre a relação entre música e palavra. Ao longo das explanações sobre a produção brasileira o conteúdo apresentado será retomado e cotejado com o novo. Por hora, daremos prosseguimento com o conceito de *Text underlay*.

### 2.3 - Text Underlay

O *The New Grove: dictionary of music and musicians*, apresenta o *Text underlay* da seguinte forma: “Na notação de música vocal, o alinhamento de notas e sílabas; nas tradições

orais, a relação de notas e sílabas como foi executado”<sup>48</sup> (HÁRRAN, 2001). Quanto às características do estudo, temos o seguinte:

O *Text Underlay* se conecta com o tema das relações texto-música, em grande parte, por virtude da mais fundamental de suas prescrições, estabelecida em uma linha ininterrupta de textos da antiguidade, a saber: Deve haver uma aliança apropriada de enunciado e música (ver também *Text-setting*). O *Text Underlay* visa, assim, diferentes tipos de acomodação entre a música e as palavras, tanto em matéria de sintaxe quanto de semântica. As relações específicas entre notas e sílabas refletem as várias maneiras como música e linguagem resolvem as demandas uma da outra.<sup>49</sup> (HÁRRAN, 2001, pp. 321-322)

Até esse ponto, podemos notar que o *Text Underlay* se encontra depois do processo de composição, uma vez que há a preocupação com algo específico dentro da notação musical (o alinhamento com o texto) e com a fidelidade da execução (no caso das tradições orais). Se pensarmos em etapas: no outro conceito, o foco estaria na relação entre música e palavra, considerando o processo de criação (se da música para o texto, ou do texto para a música), neste conceito, o foco estaria na avaliação e observação crítica do modo como se “acomodou” texto com música, para fins de se chegar a “aliança apropriada de enunciado e música”.

Quanto a aplicação do conceito temos o seguinte:

Embora se refira à música vocal de todos os tempos e culturas, o *Text Underlay* é mais frequentemente discutido em relação à música europeia, com especial ênfase na polifonia dos séculos XV e XVI. Isso ocorre porque as prescrições mais detalhadas para ele, as quais formam a pedra angular da prática posterior, ocorrem nos escritos de teóricos do século XVI.

[...]

Estas incluem regras gerais para adaptar a música à voz e regras mais específicas para a acentuação, sintaxe, elisão, as notas mais adequadas às sílabas, como as sílabas devem ser posicionados dentro da frase, semínimas (isolada ou em uma série) e notas subsequentes, notas pontuadas e subsequentes, dissonâncias, sínopes, saltos, notas repetidas, repetição de motivos ou frases, replicação textual e, com respeito ao desempenho efetivo, respiração, articulação e pronúncia.<sup>50</sup> (Ibid., p.322)

<sup>48</sup> (Ger. Textunterlage). In the notation of vocal music, the alignment of notes and syllables; in oral traditions, the relationship of notes and syllables as performed. (p. 321)

<sup>49</sup> Text Underlay connects with the topic of text-music relations at large by virtue of the most fundamental of its prescriptions, stated in an uninterrupted line of writings from antiquity on, namely that there should be an appropriate alliance of speech and song (see also Text-setting). Text Underlay thus concerns different kinds of accommodation between music and words in matters of both syntax and semantics. Specific relationships between notes and syllables reflect the varying ways music and language settle one another's demands.

<sup>50</sup> Although it pertains to vocal music of all times and cultures, text underlay is most often discussed in connection with European art music, with special emphasis on 15th- and 16th-century polyphony. This is because the most detailed prescriptions for underlay, which form the cornerstone of later practice, occur in the writings of 16th-century theorists.

Podemos afirmar que na sua origem, o conceito era mais prescritivo. A observação do trabalho de compositores resultava no desenvolvimento de regras que auxiliariam no processo criativo de outros compositores, como uma retroalimentação.

Atualmente, o *Text Underlay* apresenta outro tipo de aplicação, que decorre da primeira ou original. O uso do conceito, hoje, diz respeito à edição de música do século XVI e de séculos anteriores, bem como à *performance* histórica desse repertório:

A aplicação dessas prescrições a períodos antigos, entre os quais os mais problemáticos parecem ser os séculos XIV e XV, tem sido questionada e o *Text Underlay* tem sido descrito como: “um dos maiores problemas enfrentados por editores e *performers* de música anterior ao século XVI.” (MECONI).<sup>51</sup> (Idem.)

O problema mencionado diz respeito não só à qualidade, pensando em conservação, de tais partituras, mas ao entendimento do estilo do copista que fez o registro e até dos registros autógrafos. As regras do século XVI ajudaram nessa questão, contudo apenas a partir desse século.

Encontramos um exemplo de tal aplicação em trabalho apresentado no segundo Encontro de Estudo da Palavra Cantada: poesia, música e voz. No *Problemas de prosódia no “Ofício dos Defuntos a 8 Vozes” de José Maurício Nunes Garcia*, o professor Carlos Alberto Figueiredo introduz tal discussão acerca do *Text underlay*. No caso em questão, boa parte da partitura original se perdeu e o uso do *Text underlay* auxiliou no reconhecimento das características da junção texto-música, feita por José Maurício, nos fragmentos existentes. Desta forma, - a partir das marcas de estilo - foi possível se aproximar da escrita do compositor, sugerir a reescrita dos trechos perdidos, para, enfim, proceder com a edição.

Vemos aqui que há uma disparidade na aplicação a qual o conceito se destina. Para a nossa pesquisa, trabalharemos como ele no seu uso original, ou seja, pensando-o como um olhar acurado do produto da relação entre música e palavra. Assim, passamos agora para a sua tradução e, posteriormente, exemplificação.

---

[...]

These include general ordinances for adapting music to speech and more specific rules for accentuation, syntax, elision, the notes best suited to carrying syllables, how syllables should be positioned within the phrase, semiminims (single or in a series) and subsequent notes, dots and subsequent notes, dissonances, syncopations, leaps, repeated notes, repeated motives or phrases, textual replication and, with respect to actual performance, breathing, articulation and pronunciation.

<sup>51</sup> The applicability of these prescriptions to earlier periods, of which the most problematic seem to be the 14th and 15th centuries, has been questioned, and Text Underlay has been described as ‘one of the biggest problems facing performers and editors of music before 1600.’ (Meconi)

Este conceito também vem do alemão. O termo *Textunterlage* é uma aglutinação de três palavras: texto (*text*); sob (*unter*); registro - em sua acepção musical - (*lage*). Daí, temos a ideia de um texto que está alinhado a um registro musical. A forma que Harrán define pode ser traduzida como “texto subjacente” (*text underlay*). Quanto a essa noção ele ainda acrescenta:

O termo “*Underlay*” tende a implicar um processo de notação de colocar sílabas abaixo das notas; o procedimento inverso, o de colocar as notas acima sílabas, é por vezes referido como “música sobreposta”, e em casos onde a ordem da cópia é em si o mérito da discussão, os termos neutros “a colocação do texto” e “*texting*” às vezes são preferidos.<sup>52</sup> (Ibid., p. 321)

Inferimos do fragmento que a forma de Harrán definir, se aproxima da discussão mais atual, que é a da edição. Logo, como iremos trabalhar pela outra via, manteremos o vocábulo alemão em mente, bem como o uso original. Assim, traduzimos o conceito como Acomodação Texto-Musical.

Usamos Acomodação na sua acepção de “adaptação conformada; adequação, apropriação”<sup>53</sup>, já que o que se busca aqui é ver como “as relações específicas entre notas e sílabas refletem as várias maneiras como música e linguagem resolvem as demandas uma da outra”.

A noção de texto mantém-se a mesma da aplicada a tradução anterior e o uso do predicado Texto-Musical justifica-se pela questão do sentido, pois independente do processo de criação o resultado final visa comunicar algo.

Como o objetivo desta seção é apresentar os conceitos e exemplificá-los, a fim de se chegar a uma compreensão mais ampla desses, os exemplos da Acomodação Texto-Musical<sup>54</sup>, em sua origem, contará com a comparação de dois autores quinhentista. São eles:

- Giovanni Maria Lanfranco: Modo de se adequar a palavra ao canto<sup>55</sup>, In: *Scintille di música* (1533);
- Gioseffo Zarlino: Procedimento, que se há de ter, para colocar figuras cantáveis sobre as palavras<sup>56</sup>, In: *Le Intitutioni Harmoniche, Parte IV, capítulo 33* (1558);

<sup>52</sup> The term ‘underlay’ tends to imply a notational procedure of placing syllables beneath notes; the reverse procedure, that of placing notes above syllables, is occasionally referred to as ‘music overlay’, and in cases where order of copying is itself under discussion the neutral terms ‘text placement’ and ‘texting’ are sometimes preferred.

<sup>53</sup> Conforme *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0*

<sup>54</sup> A partir desse ponto adotaremos essa terminologia para o estudo desenvolvido nesta dissertação.

<sup>55</sup> Modo di mettere le parole sotto ai canti.

<sup>56</sup> Il modo, che si hà da tenere, nel porre Le Figure cantabili sotto Le Parole.

Lanfranco, que era organista e teórico musical, foi chefe de capela da catedral de Bréscia entre 1540 e 1545 (ano de sua morte), A produção desse período foi em parte influenciada pelo trabalho do seu livro que se prestou a discutir aspectos variados da prática musical. Harrán especula que esse texto foi interpretado por Zarlino e que as suas regras de Acomodação Texto-Musical seriam adaptações das regras daquele. A afirmação se baseia no fato de Lanfranco ter se correspondido com Adrian Willaert (compositor) que foi professor de Zarlino.

Apesar de a pesquisa de Harrán ser mais abrangente e, por exemplo, englobar outros autores do século XVI, como Nicola Vicentino (*L'antica música ridotta Allá moderna prattica* - 1555), Gaspar Stocker (*De música verbali libro duo* - 1570) e Paolo Luchini (*Della música* - 1588), além de ter conseguido compilar 360 regras de Acomodação Texto-Musical entre a antiguidade e o século XVII, no livro *Word-Tone Relations in Musical Thought: From Antiquity to the Seventeenth Century* (1986), trabalharemos com os dois autores citados, por dois motivos: primeiro, por este ser apenas um aspecto dessa dissertação e assim não merecer tratamento exaustivo; e, segundo, por havermos conseguido acesso, apenas, aos textos dos autores citados.

Quando às regras de Lanfranco e Zarlino, podemos agrupá-las em três grupos: no primeiro, a Acomodação Texto-Musical apresentará um caráter silábico, com a acomodação entre texto e música acontecendo de forma sintática. Nesse grupo, as regras vão girar em torno da duração da nota que pode receber sílaba (maiores que semínima, com alguma exceção), do fato de ligaduras e pontos de extensão não poderem receber sílabas e da prescrição que notas no início da melodia e depois da pausa acomodem sílabas:

[Lanfranco] No canto mensural, portanto, cada nota em si (excetuando-se, quase sempre, a semínima) porta a sua sílaba, como se faz com as notas do cantochão. Mas nesse somente sob [notas] quadradas sem colocar sílabas exceto algumas vezes em que o uso obriga os blocos em dupla proporção: como no Credo e em outro canto em que veja isso.

[Zarlino] A primeira regra será a de pôr sempre sobre uma sílaba longa, ou breve, uma figura conveniente, de maneira que não se cometa barbarismos: por isso que no canto figurativo cada figura cantável, que seja distinta e não ligada (excetuando-se a semínima e todas as que são menores que esta) porta a sua sílaba como se observa no cantochão na medida em que cada nota quadrada tem a sua própria sílaba adaptada a ela, exceto, algumas vezes, notas medianas que são performatizadas como as mínimas e também semínimas, como pode ser visto em muitas peças, especialmente no *Credo in unum Deum* a qual chamamos de *Credo Cardinale*.

[Lanfranco] Toda ligadura, seja do cantochão ou do mensural, não guarda mais de uma sílaba, como já foi dito.

[Zarlino] A segunda regra é que para cada ligadura de figuras, ou notas, seja usada no canto figurado, seja usada no cantochão, a princípio, não se acomoda mais de uma sílaba.

[Lanfranco] Agora, o ponto do canto mensurado não leva sobre si sílaba alguma: porque isso é cantável, nem a sua força age sobre si mesmo: mas encontra-se nas notas.

[Zarlino] A terceira, que o ponto, o qual se põe vizinho à figura no canto figurado, por mais que seja cantável, não acomoda sílaba alguma.

[Lanfranco] E na semínima que segue a mínima pontuada, apenas em ocasiões raras usa-se colocar a sílaba à nota branca que vem após essa. (LANFRANCO, 1533, pp. 67-68)

[Zarlino] A quarta, que apenas em ocasiões raras se costuma colocar sílaba sob alguma semínima; sob as figuras que são menores que ela; sob aquela figura que a segue imediatamente.

[Zarlino] A quinta, que para as figuras que se seguem, imediatamente, ao ponto da semibreve e da mínima, as quais não sejam do mesmo valor de tal ponto; como a semínima depois do ponto da semibreve, e a chroma depois do ponto da mínima; não costuma ser acompanhada por sílaba; outrossim para aqueles que seguem imediatamente tais figuras.

[Zarlino] A sexta, quando se põe a sílaba sob a semínima, pode se colocar outra sílaba sob a nota seguinte.

[Zarlino] A sétima é que qualquer figura, qualquer uma, que seja posta no início do canto, ou no meio depois de alguma pausa, necessariamente resultar na pronúncia de uma sílaba.<sup>57</sup> (ZARLINO, 1558, p. 341)

No segundo grupo, a prescrição girará em torno da repetição de enunciados. Nesse caso presta-se atenção à questão sintática, já que o período deve ser considerado, e não as palavras. Presta-se também atenção à questão semântica, já que o conteúdo de tal período deve ser considerado na decisão de se repetir:

[Lanfranco] A repetição da palavra no cantochão não se faz jamais, mas no Figurado se faz, quando a nota o permite. (Ibid., 68)

[Zarlino] Oitava, no cantochão não se repete jamais a palavra [ou sílaba: apesar de algumas vezes as pessoas ouvirem para fazer isso, prática verdadeiramente reprovável], mas no figurado cabe tal repetição [não me refiro a uma sílaba ou palavra, mas a alguma parte da oração, quando o sentimento é perfeito;] e isso pode ser feito quando há notas suficientes, [pode-se repetir comodamente; mesmo repetindo várias vezes uma coisa (segundo o meu juízo) não saem tão bem se não é feito para dar uma expressão mais ampla as palavras que tem em significado mais profundo e digno de consideração]. (Idem.)

---

<sup>57</sup> Para evitar repetições, o texto original das regras estará presente nos anexos 03 e 04.

No terceiro, encontramos, novamente, a questão sintática mais pontual que agora dirá respeito ao fato de a última sílaba cair na última nota. A diferença aqui é que a acomodação apresentará o aspecto melismático, que estará presente na penúltima sílaba.

[Lanfranco] Mas quando não há notas suficientes para sustentar a repetição, então uma fica na penúltima sílaba até que uma alcance a cadência ou até a última nota ser cantável, dando na última sílaba do texto. E este é o caso referente ao Masses e motetos, para não se falar nas canções francesas ou dos madrigais.

[Lanfranco] A semínima que aparece primeiro necessariamente porta uma sílaba, mas nas do meio e nas últimas o bom costume não atribui sílaba: nem para a nota branca que segue depois da última semínima exceto para alguma imitação de canções francesas. (Idem.)

[Zarlino] A nona regra é esta: depois de haver acomodado em todas as sílabas [que são recitadas em um período isso é em uma parte da oração,] todas as notas cantáveis; e restam somente a penúltima e a última sílaba, então esta penúltima sílaba pode receber várias notas pequenas sobre si [como são duas, ou três ou outras quantidades contanto que a dita penúltima sílaba seja longa e não breve. Se ela for breve, pode-se cometer o barbarismo (descrito na regra I), para se cantar desse jeito se faz aquilo que chamamos de neuma, a qual é formada quando em uma única sílaba executamos várias notas, embora essas notas usadas dessa forma contradigam a primeira regra dada.

[Zarlino] A décima e última regra é que a última sílaba da oração findará, segundo a observância desta regra, com a última nota da melodia. (Idem.)

A Acomodação Texto-Musical de Lanfranco começa com uma preocupação de ordem semântica que, conforme Don Hárran, também poderá ser encontra em Zarlino, contudo em outro capítulo do *Le Institutione Harmoniche*, o de número 32 (*In qual maniera Le Harmonie fi accomodino alle foggette parole*). Nessa regra a preocupação é com a manutenção dos sentidos do texto que é feito pelo uso de estruturas melódicas, harmônicas e contrapontísticas que devem considerar aspectos coesivos, como a pontuação, de modo a manter a coerência do texto:

[Lanfranco] A saber, um uso particular das palavras é feito no canto mensural, mas não como é feito no cantochão, porque, neste o uso depende da sentença do texto, e naquele de regras de contraponto e da necessidade de ter pausas, embora o compositor deva cuidar de fazer suas cadências considerando as particularidades das sentenças e as distinções das palavras.

[Zarlino] Deve-se semelhantemente cuidar de não separar alguma parte do discurso, uma da outra, com pausa... de modo que não se encerre a frase e, assim, o sentimento da palavra seja perfeito; e não fazer a cadência, especialmente uma principal; ou de não por uma pausa maior do que a mínima

se não for encerrado o período, ou a sentença perfeita da oração.<sup>58</sup> (HÁRRAN, 1973, p. 32)

Encerramos, deste modo, a apresentação do segundo conceito que servirá de base para identificarmos o pensamento brasileiro sobre a relação entre música e palavra. As regras de Zarlino e Lanfranco não serão tomadas ao pé da letra e nem poderiam, pois se tratam de prescrições que se localizam em um cronotopo distinto do nosso objeto de análise. Entretanto, essa forma de se pensar a relação entre música e palavra servirá de parâmetro de investigação, pois a observação e descrição do estilo cancional se revela eficaz para o nosso estudo.

## 2.4 - Outras Áreas do Saber

Os conhecimentos apresentados até agora, além de nos direcionarem para o estudo pragmático aqui pretendido, não excluem outros. Apesar de lidarmos com uma discussão mais atual, outros tópicos que possuem até mais bibliografia, podem ser usados de forma bastante útil. Pontualmente, apresentaremos o *Word Panting*, a Retórica em Música e de forma conjunta os Estudos de Tradição Oral e de Linguística Textual.

### 2.4.1 - Word Panting

A “Pintura de Palavra” surge no século XVI, ou pelo menos se configura como uma preocupação da música ocidental e ganha estudo, além de formas padronizadas, apenas nesse século. Por ser comum aos madrigais é também conhecida por “Madrigalismo”. A sua demanda ocorre por uma necessidade que os compositores tiveram de se expressar e expressar o texto de suas canções de formas mais modernas, ou originais:

Dada a emergente sensibilidade das responsabilidades da música em relação ao conteúdo e à entrega do texto, formas cada vez mais sutis de pintura de palavra contribuíram para a expressão musical: Josquin, por exemplo, era capaz de dar a vida musical de seus textos por uma ampla gama de recursos

---

<sup>58</sup> Si debbe similmente avertire, di non separare alcuna parte della Oratione l'una dall'altra con Pause... fino a tanto, che non sia finita la sua Clausula, overo alcuna sua parte; di maniera che'l sentimento delle parole sia perfetto; & di non far la Cadenza; massimamente l'una delle principali; o di non porre le Pause maggiori di quelle della minima, se non è finito il Periodo, o la sentenza perfetta della Oratione;



melódico, harmônico ou de texturas de pintura de palavra que poderiam, em si, levar a música em novas direções.<sup>59</sup> (CARTER, 2011, p. 01)

Ao longo do Renascimento, muitos autores chegaram a discutir esse procedimento - alguns desses teóricos já foram citados na nossa discussão da Acomodação Texto-Musical. Houve casos em que a discussão chegou a se especializar como em Joachim Thuringus que agrupou as palavras nas categorias de “palavras de afeto”, de “movimento e lugares” e de “tempo e número”, a fim de ter um melhor direcionamento ao se fazer o Madrigalismo (CARTER, 2011).

Conforme o *Grove Music Online*, a pintura de palavra é:

O uso do gesto musical em um trabalho com um texto real ou implícito para refletir, muitas vezes pictoricamente, o sentido literal ou figurado de uma palavra ou frase. Um exemplo comum é uma linha que cai para “Descendit de Caelis” (“Ele desceu do céu”).<sup>60</sup> (Idem.)

O conceito acaba sendo útil para uma abordagem da relação entre música e palavra que se pretenda pragmática, pois apesar de não considerar o texto como um todo, pelo menos considera a palavra pelo seu aspecto semântico e tenta reproduzi-la musicalmente. Nas palavras de Carter: “A pintura de palavra presume a possibilidade de uma relação significativa entre palavra e música.”<sup>61</sup>

#### 2.4.2 - Retórica em Música

A Retórica em Música procede ou se remete, quando pensamos em origem, à Retórica Clássica. Basicamente, se pensa aqui em estruturar música como se estrutura um discurso retórico. Gallus Dressler, em 1593, com o livro *Praecepta Musicae Poeticae*, foi o primeiro a tentar uma sistematização disso. Com o passar dos anos e dos séculos, outros autores foram tornando mais detalhada tal definição de modo que pudemos fazer o seguinte resumo a partir do estudo feito por Assunção (2007):

---

<sup>59</sup> Given the emerging sensitivity to music's responsibilities towards the content and delivery of the text, increasingly subtle forms of word-painting contributed to musical expression: Josquin, for example, was able to give musical life to his texts by a wide range of melodic, harmonic or textural word-painting devices that could themselves take the music in new directions.

<sup>60</sup> (Ger. Wortmalerei). The use of musical gesture(s) in a work with an actual or implied text to reflect, often pictorially, the literal or figurative meaning of a word or phrase. A common example is a falling line for ‘descendit de caelis’ (‘He came down from heaven’).

<sup>61</sup> Word-painting presumes the possibility of a meaningful relationship between word and music.

A retórica e o processo criativo:

- a. *Inventio*: “Do ponto de vista musical. Significa a determinação de uma ideia central (melodias, temas) e da tonalidade mais adequada para exprimi-la; a definição geral do andamento e dos metros principais, bem como dos timbres preponderantes” (Ibid., p. 58-59);
- b. *Dispositio*: “equivale, ressaltamos, ao início do processo de escrita da partitura no processo composicional, são suas linhas gerais, esboços fundamentais” (Ibid., p. 60):
  - i. *Exordium*: “Musicalmente falando, equivale, no séc. XVIII, ao prelúdio que antecede as fugas ou outras composições do gênero.” (Idem.);
  - ii. *Narratio*: demonstra a natureza da composição musical. “Equivale à entrada da voz numa ária, ou à primeira frase do instrumento solista num concerto.” (Idem.);
  - iii. *Propositio*: Se confunde com a *narratio*. Porém, quando a música apresenta as duas “a *narratio* toma o aspecto de uma construção por etapas da ideia central, enquanto a *propositio* é a enunciação direta desta ideia.” (Ibid., p. 61);
  - iv. *Confutatio*: “Na música equivale aos momentos modulatórios e às visitas a outras regiões tonais, normalmente acompanhadas por variações do material temático.” (Idem.)
  - v. *Confirmatio*: “é caracterizada pelo retorno à estabilidade da tonalidade principal, pelo apaziguamento dos materiais temáticos proposto, ao mesmo tempo em que, por reiterar, sugere uma reexposição do que fora enunciado na *narratio* (ou *propositio*).” (Idem.);
  - vi. *Conclusio*: “Em música pode significar uma cadência final cuidadosamente preparada ou ainda conter uma repetição literal ou ligeiramente modificada do *exordium*.” (Ibid., p. 62);
- c. *Elocutio*: termino da escrita. “Podem ser acrescentadas ornamentações, junções entre partes e alterações de estilo.” As figuras de retórica aparecem aqui para que ocorra a correta expressão do afeto musical desejado. (Idem.);

- d. *Memoria e Pronuciatio*: são figuras de retórica e, por isso, importantes para a interpretação.

A apropriação feita pela Música dos passos utilizados pela Retórica Clássica para estruturar discursos, já daria a oportunidade de se fazer análises que relacionassem frases ou períodos musicais, com frases ou períodos textuais, já que temos uma proximidade de estruturas. Estranhamente, em todos os textos lidos durante o período que envolveu essa pesquisa, em nenhum foi encontrado tal discussão. Mesmo Brown, ao pensar a influência da Música na Literatura via aspectos formais, não cogitou a possibilidade de um padrão de retórica servir de ponte para isso.

Avançando em relação ao aspecto formal, encontramos na Retórica em Música, ainda, outra forma de se proceder com um estudo pragmático da relação entre música e palavra.

O Verbetes do *Grove Music Online*, assinado por George J. Buelow apresenta a Teoria das Figuras Musicais. Basicamente, elas são uma forma musical de se executar as figuras de retórica, que hoje são conhecidas como figuras de linguagem.

A teoria é constituída por: *Figuras de Repetição Melódica*; *Figuras Baseadas na Imitação de Fugas*; *Figuras Formadas por Estruturas Dissonantes*; *Figuras de Intervalo*; *Figuras de Hipotipose*; *Figuras de Som*; e *Figuras Formadas pelo Silêncio* (conceituadas no Anexo 5).

Nem todas essas figuras poderão ser usadas numa relação com textos, contudo, para dar um exemplo de uso possível, na *Figura de Repetição Melódica* encontramos, por exemplo, a anáfora, que textualmente é conseguida com a repetição de palavras ou sentenças no início de frases, a fim de se ter um realce ou uma ênfase. Na música teremos o mesmo princípio, mas com o uso de notas diferentes, como em:

B m A#dim7

A in - sen - sa - tez



Figura 08: Trechos de *Insensatez*, de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.

As *Figuras de Hipotipose* possuem estudo bem desenvolvido na Pintura de Palavra. Podemos observar que há uma relação entre essas duas formas de ser relacionar música e palavra que acabamos de apresentar. Ao que parece A Retórica, por ser mais desenvolvida em termos de sistematização acaba por conter a Pintura. Isso nos leva a cogitar que o uso conjunto de ambas tende a revelar um uso mais útil dos conceitos que lhes são pertinentes.

### 2.4.3 - Tradição Oral e Linguística Textual

Os Estudos de Tradição Oral e a Linguística Textual não possuem por finalidade pensar uma relação entre música e palavra. Contudo, esses dois tópicos organizados possibilitam tal estudo da forma que aqui propomos.

Numa tradição oral, os saberes criados se organizam de modo a resolver um grande problema: como se preservar tal conhecimento. Devemos lembrar que nestas tradições não existem mídias as quais preservam os conhecimentos criados, para que, em momentos oportunos, possam ser acessados e recordados. Logo, o saber construído precisa se fazer presente nas mentes desses indivíduos de forma constante. Walter J. Ong, no livro *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, discuti esta questão - entre outras -, além de enumerar, a partir de uma revisão de literatura, nove características que permeiam o pensamento e expressão de base oral. Tentaremos de forma breve apresentar o que está envolvido na preservação do saber oral, bem como as nove características.

Primeiramente, devemos levar em conta que numa tradição oral as palavras não se relacionam à visão, uma vez que não são escritas, ou seja, a palavra é eminentemente som e, por isso, é tão evanescente quanto este. Logo, uma palavra e o que ela evoca só existem quando ela é pronunciada.

Deste modo a preservação dos saberes se apresenta como um problema que é resolvido de forma interessante: já que o conhecimento criado por tal sociedade não é armazenado fora do indivíduo, mas dentro de si, em sua mente, o seu pensamento se organiza usando processos mnemônicos e formulares para que dessa forma o saber criado possa ser preservado.

O processo mnemônico resulta numa aide-mémoire que se caracteriza por utilizar ritmo, assonâncias, aliterações, repetições, antíteses, expressões formulares (como os provérbios), métrica, *etc.*, como ferramentas que auxiliam a preservação do saber (ONG, 2000). Trazendo para a nossa pesquisa, poderíamos entender isso como a cognição que está envolvida na relação entre música e palavra.

As fórmulas de pensamento, que resultam nas expressões formulares mencionadas acima, apesar de serem vistas em separado por Ong, nos parecem fazer parte da aide-mémoire expressando quase que uma síntese do que vem a ser essa numa tradição oral. O criador do conceito, Milman Parry (1930, p. 80), define fórmula como: “um grupo de palavras as quais são regularmente empregadas sob a mesma condição métrica para expressar uma determinada ideia.<sup>62</sup>” Tais expressões se manifestam nas línguas via os já mencionados provérbios, mas também por expressões idiomáticas. Daí ser observável a qualidade da relação entre música, palavra e *performance* de compositores populares, já que os recursos usados nas suas composições não extrapolam a língua em que se canta, uma vez que eles surgem, naturalmente, dela.

Quanto às nove características, iremos apresentá-la realizando a coteja com as características que são comuns aos textos numa tradição escrita:

1. *Aditivo ao invés de subordinativo*: o discurso oral produz sentido fazendo referência ao seu contexto. Numa tradição escrita, o texto precisa informar sem usar de dados externos. Por conta disso, o discurso escrito é mais elaborado em termos gramaticais. Uma forma de se observar isso é através do uso de conectores lógicos (conjunções) para expressar as minúcias de um pensamento. Na oralidade não se cria uma relação de dependência entre as afirmações, mas somam-se essas. Podemos observar isso na canção *Último Desejo* de Noel Rosa

---

<sup>62</sup> *A group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.* (p. 80)

que possui a primeira parte escrita com orações coordenadas, ora assindéticas, ora aditivas usando o “e”, seguindo com uma adversativa:

Nosso amor que eu não esqueço e que teve o seu começo numa festa de São João. Morre hoje sem foguete, sem retrato e sem bilhete, sem luar, sem violão. Perto de você me calo, tudo penso e nada falo: tenho medo de chorar. Nunca mais quero o seu beijo, mas meu último desejo você não pode negar (CHEDIAK, 2004, p. 162)

2. *Agregativo ao invés de analítico*: lembramos que gramaticalmente uma construção analítica se diferencia de uma sintética apenas por ser desenvolvida, quanto à carga semântica, mantém-se a mesma. Na tradição oral o que se faz é acrescentar às estruturas sintéticas, os predicados, como no seguinte trecho de *Samba em Prelúdio*: “Eu sem você não tenho porque, porque sem você não sei nem chorar, sou chama sem luz, jardim sem luar, luar sem amor, amor sem se dar.”<sup>63</sup> Observamos que não foi elaborado um enunciado longo (estrutura analítica), mas que foram agregados vários enunciados curtos (estrutura sintética);
3. Redundante ou copioso: num texto a redundância ou a copiosidade é tida como algo que lhe retira a qualidade, beirando a verbosidade. Numa situação oral é algo necessário para a compreensão. Por exemplo, temos os refrãos e as repetições de estrofes;
4. Conservador ou tradicionalista: Na tradição oral para reaver um conhecimento é necessário que ele se mantenha inalterado ou com poucas mudanças. Na tradição escrita, uma vez registrado, o saber permanece inalterado na forma de texto. Isso gera algo interessante que são as múltiplas interpretações que são feitas acerca de um mesmo saber e que convivem no presente;
5. Aproxima-se da experiência humana: o discurso trata da experiência cotidiana da comunidade que o produz. Por exemplo, Merriam em seu *The Anthropology of Music* no capítulo em que trata de usos e funções observa as canções do povo Tutsi, as quais eram aboios com as mais diversas finalidades (algo plausível já que eles criavam bois). Diferentemente, temos a produção de conhecimento nas tradições escritas que tende a ser mais objetiva que subjetiva, sendo esta, em certos casos algo a se evitar, como na produção acadêmica;

---

<sup>63</sup> POWELL, Baden. Samba em Prelúdio. In: *Ao vivo no Rio Jazz Club*. CD 7897019001110. Kuarup Discos, 1990.

6. Agonisticamente<sup>64</sup> estimulado: as críticas que podem ser feitas a um texto devem atingir somente esse e aos argumentos propostos por seu autor, já que se preza, nesta tradição, a análise objetiva. Caso as críticas se dirijam ao autor do texto, elas correm o risco de não vingarem, uma vez que se desviam de sua finalidade (falácia *ad hominem*), ou seja, o espaço de luta e o que será atacado serão os argumentos e não seus autores. Numa tradição oral, como o conhecimento produzido é subjetivo o que se ataca, no fim das contas, é o criador de tal conhecimento. Observamos isso nos sambas de recado trocados entre Wilson Batista e Noel Rosa;
7. Empático e participativo ao invés de objetivamente distanciado: os saberes orais, como vimos até agora, não são separados dos seus criadores ou dos membros de determinada tradição, já que não há um tratamento objetivo dos conteúdos. Mesmo que isso venha a acontecer, como a forma de expressar o saber usa recursos que são comuns aos membros de determinada tradição, o distanciamento acaba não sendo tão prejudicial ou mesmo um problema, nesse contexto. A escrita, por sua vez, propicia tal distanciamento;
8. Homeostático<sup>65</sup>: como o conhecimento é guardado nos próprios indivíduos, é necessário que haja equilíbrio no código, ou seja, não se vive com registros semânticos distintos, ou antigos, de uma mesma palavra ou expressões. A sinonímia será então mais presente nas tradições escritas por motivos semelhantes aos expressados na quarta característica;
9. Mais situacional que abstrato: apesar de os conceitos serem abstrações, o modo de usá-las é distinto. Ong, apresenta um exemplo extraído de A. R. Luria, contido no livro *Desenvolvimento Cognitivo: suas fundamentações sociais e culturais*, no qual pede-se a um rapaz (que não passou por um processo de letramento) que agrupe algumas ferramentas de marcenaria e um tronco. Esperava-se que ele separasse as ferramentas do tronco originando dois grupos, contudo ele organizou um grupo apenas sob a justificativa de que as ferramentas precisariam do tronco para ter funcionalidade, ou seja, o trato com a abstração foi distinto, revelando-se mais pragmático.

---

<sup>64</sup> A etimologia do termo diz respeito ao treinamento físico voltado para a luta. Por derivação se usa agonística para se referir às estratégias argumentativas usadas na retórica clássica.

<sup>65</sup> Diz respeito ao equilíbrio de funções corporais.

O que queremos mostrar com essa exposição é que a forma de se escrever canções se assemelha às formas de produção de discursos em tradições orais, ressalvadas as devidas proporções. Isso implica em outra forma de se pensar o texto das canções, bem como a relação entre música e palavra, já que os recursos lá usados se afastam da prescrição gramatical, o que nos leva à Linguística Textual.

O que faz com que um texto seja um texto e não um amontoado de frases, ou de orações, ou de períodos, é a sua textualidade. A textualidade, por sua vez, se constrói a partir de princípios de escrita que atuam de forma a fazer com que o texto seja inteligível, ou seja, que ele comunique algo.

Basicamente, quando escrevemos reproduzimos ou damos notação para os sons que emitimos na nossa língua materna. No seu processo de evolução, a escrita caminha para a autonomia, ou seja, ela busca reproduzir a maior quantidade possível de detalhes que constituem uma informação ou que atribuem sentido a uma informação. Daí haver, por exemplos, sinais de pontuação e acentos que tentam informar da mesma forma que as entonações da fala informariam. E também, daí, o surgimento de estratégias de organização textual, de modo a atribuir uma lógica argumentativa ao texto.

Numa canção, onde operam texto e música, se faz necessário considerar que a criação de sentidos se dará não apenas pelo uso de estruturas linguísticas. Notamos que no pensamento da Linguística Textual isso não vem a ser um problema, já que a necessidade é de se haver coerência textual deixando a coesão (as regras gramaticais) em segundo plano, como endossa Marcuschi (2008): “o texto deve ser visto como uma sequência de atos enunciativos (escritos ou falados) e não uma sequência de frases de algum modo coesas. Nesse sentido, a coesão explícita não é uma condição necessária para a textualidade.” E continua:

Com isto, entram na análise do texto tanto as condições gerais dos interlocutores como os contextos institucionais de produção e recepção, uma vez que eles são responsáveis pelos processos de formação de sentidos comprometidos com processos sociais e configurações ideológicas.

Em suma, o que se pode fornecer são condições de acesso e não condições de boa formação textual. (MARCUSCHI, 2008, p. 103)

Deste modo, a maneira como os discursos orais são organizados, nos auxiliam a entender a dinâmica da relação entre música e palavra na canção quando pensamos nos seus contextos institucionais de produção e recepção, já que lidamos com algo que se presta a uma



*performance* oral e que é produzindo de maneira oral. Daí a canção possuir determinados tipos de características semelhantes às observadas por Ong, mesmo se tratando de algo escrito.

Os elementos até agora apresentados nos levam concluir que a canção, apesar de escrita, apresenta características internas que, mais que recursos poéticos ou estilísticos de um determinado gênero textual, sintetizam uma maneira de se organizar o pensamento. Acerca disso Walter J. Ong conclui:

O pensamento e a expressão de formulação oral estão profundamente radicados no consciente e no inconsciente e não desaparecem tão logo se use para tal fim levar a caneta à mão. Finnegan (1977, p. 70) reporta, com aparentemente alguma surpresa, as observações de Opland nas quais quando poetas Xhosa aprendiam a escrever, seus escritos poéticos eram frequentemente caracterizados por um estilo formular. Seria de fato totalmente surpreendente se eles dominassem outros estilos, especialmente porque as marcas do estilo formular não são exclusivamente poesia, mas, em certa medida, todo o pensamento e expressão numa cultura marcadamente oral. A poesia escrita nascente, em toda parte, ao que parece, é em primeiro lugar, necessariamente, uma mímica do script da *performance* oral<sup>66</sup>. (ONG, 2000, p. 26)

Observamos que essas duas áreas nos levam ao estudo cognitivo da relação entre música e palavra, principalmente se considerarmos um dos seus objetos de realização: a canção. Nota-se também que a Configuração Texto-Musical que envolva trabalhos como o que Nettl fez encontraria um bom suporte com esse tipo de estudo.

## 2.5 - Considerações

A problemática do acesso às fontes de pesquisa, que apresentamos na introdução desta dissertação, começa a se resolver neste capítulo. Começando pelo passo mais básico da Pesquisa Bibliográfica, observamos que existem fontes primárias que tratam do nosso tema de investigação, como Lanfranco, Zarlino, Nettl, Malm, Yung. Podemos tratar as Configurações Texto-Musical e Músico-Textual e a Acomodação Texto-Musical como fontes secundárias, dada a sua localização temporal em relação às fontes primárias citadas; o fato de aquelas serem

---

<sup>66</sup> Oral formulaic thought and expression ride deep in consciousness and the unconsciousness, and they do not vanish as soon as one used to them takes pen in hand. Finnegan (1977, p. 70) reports, with apparently some surprise, Opland's observation that when Xhosa poets learn to write, their written poetry is also characterized by a formulaic style. It would in fact be utterly surprising if they could manage any other style, especially since formulaic style marks not poetry alone but, more or less, all thought and expression in primary oral culture. Early written poetry everywhere, it seems, is at first necessarily a mimicking in script of oral performance.

conceitos; além de tratarem de forma resumida toda uma produção de conhecimento que as antecedeu.

A perspectiva transdisciplinar aqui assumida conseguiu encontrar ecos em preocupações mais modernas da Musicologia. Apesar de oficialmente encontrarmos a partir de 2001 os conceitos de Configuração Texto-Musical ou Músico-Textual e de Acomodação Texto-Musical, pudemos observar que já havia, em alguns casos, uma tradição mais antiga desses estudos, o que nos mostra que a relação pragmática entre música e palavra vem sendo uma questão a ser redescoberta, principalmente, a partir da contribuição da pesquisa Etnomusicológica, conforme as fontes que encontramos para discutir o conceito de Configuração Texto-Musical e Músico-Textual.

Como observado, precisamos fazer apropriações de parte desse conhecimento para poder entendê-lo com método de investigação de novas bibliografias. Assim, as Configurações nos mostraram que a partir da busca por processos de composição que considerem aspectos sintáticos e semânticos de palavra e música é possível encontrar fontes que realmente considerem tal relação. A Acomodação nos mostrou que a observação cuidadosa de música vocal ou canção e a sua posterior descrição (e até prescrição) pode dar ensejo à pesquisa por bibliografia que se direcione a produção dessas.

Esses conhecimentos apresentados, não excluem outras formas de se fazer o estudo. Como pudemos ver, a Pintura de Palavra e a Retórica em Música, já apresentadas na discussão de Brown, podem também servir para esse estudo passando por algum tipo de apropriação ou não. A Linguística Textual e os Estudos de Tradição Oral precisam ser um pouco adaptados, já que eles incluem a música e palavra sob uma perspectiva própria. Estes estudos se apresentam até mais atuais, dado o desenvolvimento de ambas as disciplinas a partir dos anos 60 e da presença da tradição oral nos conceitos musicológicos estudados.

No próximo capítulo, a investigação de por fontes bibliográficas que relacionem música e palavra irão continuar. Mas agora, não só embasa nos conceitos e autores que acabamos de estudar e nos apropriar, mas também procurando por autores brasileiros.

## CAPÍTULO 3 - FONTES BRASILEIRAS

Este capítulo apresentará as fontes brasileiras que foram encontradas a partir de uma pesquisa bibliográfica orientada pelos conceitos de Configuração Texto-Musical e Músico-Textual e de Acomodação Texto-Musical, naquilo que diz respeito às suas características, bem como aplicação.

Apresentaremos as fontes brasileiras que conseguimos encontrar da seguinte forma: primeiro, por uma breve contextualização ou introdução; segundo, pela discussão a que tais fontes se propõem; terceiro, pelo reconhecimento de características que foram pontuadas no capítulo anterior.

Isso feito, passaremos para algumas considerações quanto ao que pode ser observado da característica do pensamento brasileiro sobre esse assunto.

### 3.1 - O problema dos compositores

Podemos postular como marco para os estudos do pensamento brasileiro sobre a relação entre música e palavra o século XX, já que o estudo mais antigo que encontramos (até agora) foi feito por Mário de Andrade. A sua produção musicológica aliada à sua produção literária e de crítica literária foram responsáveis pelo amadurecimento do seu pensamento acerca dessa questão que teve o seu cume com a organização do Primeiro Congresso de Língua Nacional Cantada em 1937. Destacamos deste congresso o ensaio *Os Compositores e a Língua Nacional* (1937) no qual a relação entre música e palavra foi apresentada através de uma perspectiva que aliou canto erudito e fonologia do português brasileiro.

Apresentaremos o texto usando a mesma divisão e sequência de seções estipuladas por Andrade: *Os compositores e a Língua Nacional*; *Dificuldades Vocais*; *Hiatos e Ditongos*; *Ligação das Palavras*; *Ritmo das Frases*; *Conclusão*; *Proposta de Moção*.

### 3.1.1 - Os compositores e a Língua Nacional

Essa parte contextualiza a discussão apresentando uma situação comum à época que era o fato de alguns compositores se recusarem a compor para canto erudito em português brasileiro, além do fato de os cantores eruditos brasileiros, também se recusarem a cantar peças em português - sobrando apenas peças em línguas estrangeiras. O autor reconhece que as composições em português eram mal escritas e atribui a responsabilidade disso aos compositores, já que esses não dominavam aspectos de fonética de sua própria língua, o que tornava a execução das suas composições para música vocal uma atividade penosa para os cantores.

Seguindo, são apresentadas algumas teses e pressupostos para o resto do texto. A sua primeira tese é que o ritmo é a base estrutural comum existente entre canto e texto. Porém, segundo o autor, o canto erudito e o texto possuem ritmos diferentes por causa de suas evoluções que se deram de forma separada - sendo a rítmica do texto mais próxima da rítmica da fala. O aparelho fonador também opõe os dois através das exigências comuns respectivamente ao canto e à fala. Sintetizando, as duas separações são fundamentadas na dicotomia “movimento psicológico” x “compreensão intelectual”, na qual temos a música localizada no “movimento psicológico”, já que ela suscita afetos e o texto na “compreensão intelectual”, pois esse trabalha com processos de significação.

A seção continua com a apresentação do problema de pesquisa que é intitulado “conflito de ordem erudita”. Acomodar o canto à língua vem a ser o conflito de ordem erudita. Mário de Andrade notou que a partir de 1880, um número considerável de compositores eruditos brasileiros começou a escrever música vocal em língua nacional, contudo os mesmos não faziam uma pesquisa estética para acomodar as exigências do canto às exigências do português falado no Brasil resultando na situação apresentada no início da seção.

Dessa situação o autor acabou diagnosticando alguns problemas que dizem respeito à escolha do texto, o qual deveria ser “poesias de valor<sup>67</sup>”; ao uso de madrigalimos na melodia; e a composição da melodia derivar apenas da primeira frase do texto. A partir disso é prescrito que:

---

<sup>67</sup> Apesar da afirmação o texto reconhece o valor de material oriundo de tradição oral para esse tipo de composição, como no caso do *lied*.

O sistema ideal de compor canções eruditas será portanto o compositor escolhido um texto, aprendê-lo de-cor e repeti-lo muitas e muitas vezes, até que o texto se dilua, por assim dizer, num esqueleto rítmico-sonoro. Rítmico pelo sentido de suas frases e pelo movimento dos seus versos. Sonoro pela cor de suas vogais e ruídos de suas consoantes. Pouco importa então que a primeira frase do texto tenha dado origem a uma primeira frase melódica. Esta pode ser guardada e aplicada em tempo. Mas uma primeira frase não é uma canção (ANDRADE, 1965, p.36). [sic]

Andrade conclui que sem isso uma peça pode ser cantável, mas será pouco eficaz.

Até este ponto notamos que o aspecto rítmico é introduzido na discussão e apresentado como ponto de fusão entre música e palavra e disso resultam os acertos e os erros que acontecem na composição. O conhecimento da fonética do português falado no Brasil é entendido como um pré-requisito para o ofício da composição de música vocal, já que o “esqueleto rítmico-sonoro” engloba: em seu aspecto “rítmico” a extensão de um enunciado que é dada pelo sentido, o qual é marcado pela entonação da voz, além do “movimento” dado pelos ritmos comumente usados na poesia como do tróquio, jambó, dáctilo, anapesto *etc.*; e em seu aspecto “sonoro” as características das vogais do português, por exemplo, os timbres orais ou nasais, além das características sonoras das consoantes que podem auxiliar na construção de figuras de linguagem que se remete aos sons (figuras de sons como as onomatopeias, as aliterações e as paronomásias).

A Configuração Texto-Musical começa a se delinear com a prescrição de se partir do texto para criar música - já que é necessário escolher “poesia de valor” para tanto -, além do “esqueleto rítmico-sonoro” que engloba tanto aspectos semânticos quanto sintáticos, respectivamente.

### **3.1.2 - Dificuldades Vocais**

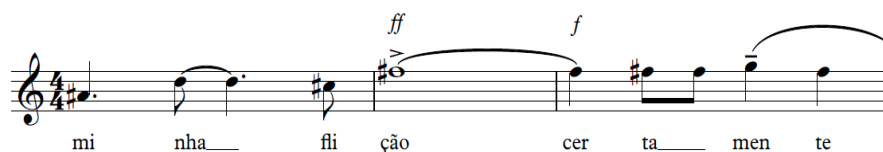
Neste tópico aspectos fonéticos do português brasileiro, quanto aos sons de timbre nasais, altura das vogais e uso de consoantes são apresentados e tomados como parâmetros para a composição.

O ensaio ao apresentar essa discussão se mostra vanguardista, já que o primeiro estudo sistematizado de fonética da língua portuguesa foi feito por Mattoso Câmara Jr., em sua tese de doutorado: *Para o estudo da fonêmica portuguesa*, em 1949. Para solucionar a falta de

bibliografia, a base fonética utilizada por Mário veio por intermédio dos seguintes estudos franceses, acerca de sons nasais no canto: *Conselhos práticos acerca da emissão da voz cantada*<sup>68</sup> (Bordéus, 1937) de Maurice Coulomb, de onde ele retira a citação acerca de questões estéticas quanto à prática de se cantar sons nasais em notas agudas: “é desagradável e penoso para o ouvinte”<sup>69</sup>; e *Fisiologia da voz. Sua Aplicação*. In: *Enciclopédia de Música e Dicionário do Conservatório*<sup>70</sup> (Paris, 1926) de Jules e Henry Glover, de onde ele cita, quanto às questões de ordem fisiológica acerca da mesma emissão de som: “quanto mais acentuada for a altura vocal, mais o timbre nasal é percebido pelo ouvido e visível a comprovação da voz turva”<sup>71</sup>”.

Acerca da questão do timbre nasal e tendo como base o referencial apresentado, Andrade explicita alguns erros que ele observa na prática de compositores nacionais que ao relacionarem sílabas com notas cometem o erro de escrever para sons nasais notas agudas, como no exemplo de Camargo Guarnieri:

Ao cantar a frase “Si você adivinhasse toda a minha aflição, certamente você...”, faz a melodia subir em “aflição” dando a sílaba nasal por cinco tempos dum “Devagar” com semínima a 60. Não é tudo. O nasal da palavra seguinte sobe ainda mais até o sol.



(Ibid., pp. 38-39)

Levando Andrade a concluir que: “Está claro que em tal intensidade e tessitura, jamais esse texto sairá na sua exata cor nasal nem a voz bem timbrada”.

Quanto à da altura das vogais, foi usado estudo italiano extraído da: *Revista Música d’Oggi, Ano XVIII, nº 4*. Carlo Polacco observa que: “o ‘i’ no agudíssimo fica estridente nas vozes femininas”

Andrade acrescenta, sem apresentar a fundamentação, que “é lei da fonética que as vogais se sucedem numa gradação sonora ascendente na ordem *u-o-a-e-i*, sendo o *u* a mais grave delas e o *i* a mais aguda”. A partir disso ele entende que cada vogal possuirá um lugar

<sup>68</sup> Conseils pratiques sur l’émission de la voix chantée.

<sup>69</sup> *si désagréable et si pénible pour l’auditeur*. (COULOMB, 1937, apud. ANDRADE, 1965, p. 38)

<sup>70</sup> Physiologie de la voix. Son application In. Encyclopédie de La Musique et Dictionnaire du Conservatoire

<sup>71</sup> Plus la hauteur vocales accentue, moins le timbre nasal est perceptible pour l’oreille et visible par l’épreuve des buées vocales. (GLOVER, 19??, apud. ANDRADE, 1965, p. 38)

específico dentro da tessitura de qualquer escala e que notas muito graves ou muito agudas acabam por comprometer a desempenho dos cantores, além das características fonéticas da língua. O exemplo neste caso vem de *A Vizinha* de Sílvio Motto:



Figura 09: trecho de *A Vizinha* de Sílvio Motto (Ibid., p. 43)

Notamos que o “u” que deveria possuir registro grave aparece duas vezes em notas aguadas, primeiramente num lá e depois num sol.

Quanto aos sons consonantais a mesma regra anterior é prescrita, ou seja, não é interessante usá-los em notas muito agudas ou muito graves. Neste caso, não houve fundamentação em outra fonte ou exemplos com partituras apenas a citação de palavras que possuíam encontros consonantais em notas aguadas. A regra se aplica aos encontros como *gr*, *cr*, *pl*, *cs*, *fl* etc.

Observamos nessa seção que Mário de Andrade começa a estabelecer uma Acomodação Texto-Musical. Como em momento algum é discutida a questão dos sentidos das frases ou das palavras, podemos inferir, por eliminação, que a abordagem feita é sintática. Entretanto, a preocupação aqui ganha mais um elemento: a preocupação com elementos da língua em que se canta, ao invés de se prescrever regras pura e simplesmente para atender questões de ordem estética de uma determinada forma de cantar.

### 3.1.3 - Hiatos e Ditongos

Essa seção remete a uma questão gramatical específica. Para efeito de recordação, o tópico trata de encontros de vogais e semivogais na mesma sílaba ou em sílabas separadas. Eles são classificados em ditongo, hiato e tritongo, contudo no ensaio a discussão se direciona apenas

aos dois primeiros o que nos leva a crer que a prática de alinhar notas e sílabas nos tritongos não cria tantos problemas para os compositores, ou não existe.

Os ditongos são os encontros entre vogal e semivogal ou o contrário na mesma sílaba. Podem ser classificados como orais (pronunciados pela boca – feixe, constrói), nasais (pronunciados parcialmente pelo nariz – mãe, muito, supõe), crescentes (semivogal + vogal – série, quatro), decrescentes (vogal + semivogal – ameixa, herói).

Os hiatos são o encontro de dois sons vocálicos pronunciados em sílabas diferentes (saúde, cair). Ou seja, trata-se da proximidade de duas sílabas em que a segunda não é introduzida por consoante.

O que acontece com os ditongos e os hiatos é que comumente os compositores usam soluções rítmicas que transformam um em outro. O ensaio traz alguns exemplos, dos quais destacamos:



Figura 10: Trecho de *Visitação (Pastoral)* de Francisco Braga. (Ibid., p. 45)

O problema observado aqui é que o compositor transforma o ditongo *traidora* num hiato, uma vez que a mesma sílaba será cantada dentro de um ritmo que a divide. Andrade ainda discute a relação de hiatos e ditongos com a altura das notas. Neste caso ele toma por base a relação das alturas das vogais, apresentada na seção anterior. Se tomarmos o exemplo supracitado notaremos que *traí* é um ditongo decrescente, por termos vogal + semivogal, porém se levamos em conta a altura das vogais temos uma relação entre alturas crescente, já que o “i” é, neste pensamento, naturalmente mais agudo que o “a”, logo se o compositor quisesse fazer uso de melismas nesta sílaba, para não cometer o erro de transformá-la num hiato, seria adequado que a relação entre as notas se desse em intervalos ascendentes.

Mais uma vez Andrade apresenta uma Acomodação Texto-Musical, na qual o caráter sintático é mantido. Observamos que a relação aqui transpassa a comum entre sílaba e nota, para considerar a entre sílaba e ritmo, já que agora o problema - apesar de não ser tão grave a



ponto de se trazer a semântica para o estudo, como nos casos em que poderíamos perder o que a palavra quer dizer por não se colocar pausas nos lugares certos - considera outros tipos de aspectos: os fonéticos.

### 3.1.4 - Ligação das Palavras

O ensaio apresenta esse tópico como sendo uma questão fonética chegando ao extremo de tentar estabelecer relação entre uma frase completa e um fonema<sup>72</sup>. Certamente, a questão da ligação entre as palavras é uma questão de ordem fonética, contudo Andrade não apresenta referencial teórico para essa discussão. Assim, a partir do tipo da aplicação da Configuração Texto-Musical (escrita de música para poema) e de outras prescrições durante o ensaio, bem como nessa seção, podemos afirmar que os referenciais usados foram tratados de versificação e de metrificação poética - o que foge bastante de uma seara fonética. Fato que podemos observar nas discussões feitas, como no exemplo que se segue:

No “Gondoleiro do Amor” oferece esta contradição completamente desatenta, em duas frases consecutivas:

“Quando a praia beija a vaga.

Quando-a vaga beija-o vento.”

Dois casos absolutamente idênticos em que o autor capricha em se desdizer, no primeiro verso ligando conscienciosamente as vogais como devia, no segundo desligando-as desatentamente, como não devia. (Ibid., p. 59)

A tendência de se ligar quaisquer sons vocálico que apareçam próximos entre si é regra poética muito utilizada para fechar a contagem das sílabas de um verso, fato que não necessariamente ocorre na fala. É de se notar que em nota de rodapé nessa seção o autor comente que problemas como os que ele reconhece na prática da música vocal erudita não são encontrados na produção de Chiquinha Gonzaga que não foi analisada nesse ensaio por fazer parte da esfera popular. O autor bem nota que por se aproximar da manifestação oral da língua a produção de música vocal popular acabar por respeitar a questão central desse tópico.

---

<sup>72</sup> “Na expressão do pensamento humano, as palavras se ligam umas às outras formando, por assim dizer, um fonema único, que é a frase.” (Ibid., p. 53)

Por apresentar, novamente, um caráter prescritivo, entendemos que Mário de Andrade estabelece outra regra de Acomodação Texto-Musical. Há aqui a preocupação com alinhamento de notas e sílabas, mas quanto à sonoridade das palavras no texto quando estas se aproximam.

### 3.1.5 - Ritmo das Frases

Essa questão também é fonética, mas no texto é discutida como sendo literária. Ponto de vista que se justifica pelo *corpus* a ser usado (poesia). Isso faz o autor concluir que esse problema foge ao campo da fonética e que certos ritmos poéticos dão mais liberdade de criação. A criação rítmica é entendida como algo que pode vir do ritmo que o texto apresenta através de suas palavras ou partir desse mesmo ritmo já apresentado para inovar com soluções rítmicas que se aproximem dos sentidos que o texto propõe.

No exemplo extraído de composições feitas respectivamente por Lourenço Fernandez e Camargo Guarnieri para o poema “Nas Ondas da Praia”, de Manuel Bandeira, observamos:

Nas ondas da praia  
 Nas ondas do mar  
 Quero ser feliz  
 Quero me afogar  
 [...]

Os dois compositores dão os dois primeiros versos exatamente a mesma solução rítmica, coincidindo um com o outro por se conformarem ambos à inflexível exigência fonética da dicção, imperativa no caso. Fizeram assim:

The image shows a musical score for the poem "Nas Ondas da Praia" by Manuel Bandeira. It features two staves of music. The top staff is labeled "L. Fernandez" and the bottom staff is labeled "C. Guarnieri". Both staves show the lyrics "Nas on - das da pra - ia Nas on - das do mar" with musical notation above and below the text. The time signature is 2/4. The Fernandez version uses a more rhythmic, dance-like melody, while the Guarnieri version is more melodic and expressive.

[...]

... Guarnieri, conservando-se dentro da solução rítmica já imposta pela métrica da poesia, ao passo que o outro, buscando a expressão mais psicológica, cria um movimento largo, já inteiramente isento de acentuações fortes... (Ibid., pp. 75-76)

Andrade considera que a rítmica mais apropriada seria o uso do pé métrico dáctilo que pode ser observado nos dois primeiros versos do poema.

### 3.1.6 - Conclusão e Proposta de Moção

Mário de Andrade conclui reconhecendo como os compositores eruditos comentem erros na sua produção de música vocal e finalizada apresentando propostas de estudos para a resolução dos problemas que reconhece ao longo do texto:

Estudem abalizadamente a fonética da língua nacional, principalmente em suas relações com as exigências e caracteres da voz cantada;

Estudem abalizadamente a fisiologia da voz, especialmente quanto á emissão de vogais, dos grupos consonânticos e do som nasal;

Estudem abalizadamente a declamação, de forma a se conseguir melhor acomodamento do ritmo musical ao ritmo dos textos;

Conheçam métrica da poesia, de forma a respeitar milhormente a rítmica dos textos poéticos e os efeitos de sonoridade e timbre propostos pelos poetas (Ibid., p. 94) [sic].

O texto que inaugura o nosso pensamento acerca da relação entre música e palavra apresenta em certos momentos consonância com os exemplos apresentados. Nettle e Andrade apresentam preocupação quanto à dicção do texto quando cantado, posição de acentos e extensão de vogais, havendo suposta discordância apenas quanto à relação entre fonética e música, já que aquele reconhece diferenças entre as duas abordagens e este propõe o estudo por reconhecer semelhanças. Malm traz a relação entre contagem de sílabas que resulta no tamanho da frase e o modo que a questão fonética transforma a contagem, Mário apresenta preocupação parecida com o estudo da *Ligação das Palavras e Ritmo das Frases*. Yung e Mário apresentam preocupações semelhantes como a relação entre aspectos fonéticos e contorno melódico e a liberdade para compor que cada um vai vincular ao seu ponto de partida (Yung com a extensão da melodia e Mário com o ritmo do texto).

Como observamos, A Configuração Texto-Musical desse escrito gira em torno de se entender questões fonéticas da língua em que se compõe para o canto e a esse respeito Mário de Andrade faz a seguinte observação:

A principal dificuldade da união entre palavra e música, o principal problema em que nenhum compositor do mundo não tenha errado, consiste na acomodação fonética dum texto quando cantado. A palavra falada se resume objetivamente e por assim dizer, em fonética, que é o fenômeno de sonorização das palavras. (Ibid., p. 48)

No que diz respeito à Acomodação Texto-Musical, podemos inferir as regras. Fazemos tal afirmação pelo fato de Mário de Andrade, não buscar exemplos que serviriam de referência para

uma boa prática e descrevê-los, a fim de prover os compositores - num processo de retroalimentação. Ao invés disso, de forma curiosa, ou talvez por que só houvesse isso de *corpus*, ele buscou exemplos do que não deve ser feito e desse modo não há prescrições quanto ao modo de compor, mas a apresentação erros e forma de evitá-los.

### 3.2 - A versificação poética por uma perspectiva musical?

Quando apresentamos no início desse texto o trabalho escrito por Calvin S Brown (Jr.), se pôde reparar que entre poesia e música há uma aproximação. Vimos também que, segundo Ong, o que tendemos a chamar de poesia é na verdade, em sua origem, uma transcrição de uma forma oral de se estruturar pensamentos, e não uma *performance* que seria resultado de domínio de processos de escrita, já que, sob essa ótica, a afirmação estaria mais acertada se fosse direcionada à prosa.

Na leitura de Brown observamos alguns ditames mais clássicos quanto à versificação. Ele explica que na poesia clássica latina e grega o ritmo depende da duração da vogal: se longa ou curta. Como ele pode ocupar dois tempos ou um, a representação dos metros clássicos (Tróquio, Iambó, Dátilo e Anapesto) podem ser feitas por quartos de nota (semínima) e oitavos de nota (colcheia).

Com isso em mente podemos observar a próxima fonte selecionada para tal estudo no Brasil, que foi o professor e linguista José Rebouças Macambira com o livro *Estrutura Musical do Verso e da Prosa* (1983) no qual a relação entre música e palavra se faz presente na apropriação mediada por uma perspectiva musical de teorias do verso aplicadas ao português brasileiro.

O texto inicia com a conceituação do ritmo vocábulo binário: “sucessão regular de sílabas átonas numa sequência de fracas e fortes a partir da sílaba tônica, isto é, a sílaba forte por excelência.” Exemplifica-se a afirmação com o vocábulo “paralelepípedo” onde o *pi* é a tônica e a partir dele teremos *le* e *pe* fracas, *le* e *do* fortes, *ra* fraco e *pa* forte resultando na sequência de sons fortes e fracas: PAraLElePÍpeDO, ou:

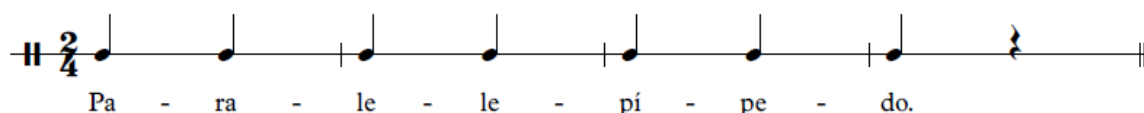


Figura 11 - Exemplo de ritmo vocabular binário.

Desta noção rítmica se chega ao ritmo do verso ou ritmo sintático:

A cadência do verso português também é binária, não exatamente como o ritmo do vocábulo, porém conforme a teoria musical, onde se denomina dois por quatro, em oposição ao compasso ternário. (MACAMBIRA, 1983, p. 11).

Este conceito apresenta o que acontece com o ritmo vocabular binário quando temos palavras dispostas uma após outro num enunciado. Por exemplo, os nomes *Jesus* e *Cristo*, isolados, possuem tônus na segunda e na primeira sílaba, respectivamente, entretanto quando pronunciados juntos, o acento do primeiro nome se desloca para primeira sílaba gerando novamente um ritmo binário:

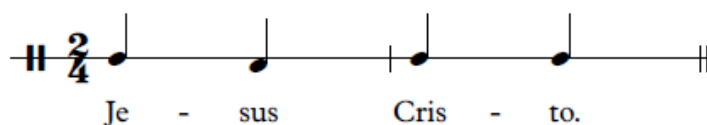


Figura 12: Exemplo de ritmo do verso ou ritmo sintático.

Até aqui, podemos considerar que em relação ao pensamento mais clássico, há em Macambira um estudo de música e palavra, já que a língua portuguesa começou a ser considerada e que o aspecto sonoro também está presente, uma vez que se pontuou questão da rítmica a partir da pronúncia do idioma. Com a apropriação adequada, essa parte do estudo poderia ser bem utilizada na discussão de prosódia musical aclarando muitas situações onde se pensa haver problemas pelo fato de a acentuação da palavra se deslocar.

Entretanto, se consultarmos outras obras de referência como o livro *Teoria do Verso* de Rogério Chociay, de 1974, veremos que essa questão não vai ser algo tão novo<sup>73</sup>:

2.6.1 Quanto à sucessão das sílabas na cadeia fônica, a Língua Portuguesa apresenta predomínio da *alternância binária*: as sílabas relevantes se sucedem espaçadas por uma irrelevante, com base na continuidade dos esquemas de alternância  $\_ / \_ \_$  ou  $\_ \_ / \_$ , esquemas que, por este motivo, são denominados *binários*. Não é demais lembrar que o idioma apresenta predomínio maciço de vocábulos *paroxítonos* (...  $\_ / \_ \_$  = binário); entre os *oxítonos*, há que destacar

<sup>73</sup> Brown já comentava, com alguma desconfiança, sobre a existência de tais estudos em língua inglesa.

o bom número de *dissílabos* ( \_ / \_ = binário). Acresça-se que as sílabas antecedentes à forte (fraquíssimas e fracas) manifestam tendência dominante para a sucessão alterada, de ordem binária, da direita para a esquerda [...] <sup>74</sup> (CHOCIAY, 1974, p. 06)

A diferença entre Chociay e Macambira quanto à questão do ritmo binário/alternância binária é que aquele autor acrescenta a possibilidade de uma alternância quaternária que é quando se coloca em sequência palavras proparoxítonas (geralmente um nome seguido de um adjetivo), como no exemplo de Cesário Verde citado por Chociay: “A música dulcíssima do vento”. Onde temos um verso de onze sílabas (dez no tipo de contagem utilizada no Brasil) com os acentos posicionados na segunda, sexta e décima sílaba, o que dá um intervalo de quatro sílabas por acento.

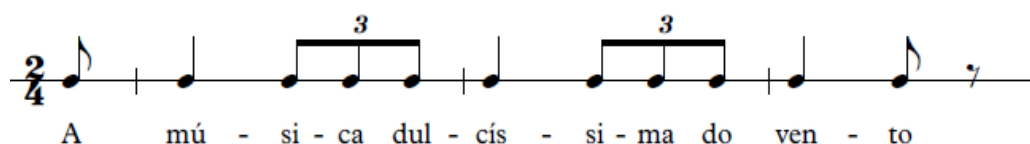


Figura 13 - Exemplo de alternância quaternário de sílabas em cadeia fônica

Chamamos a atenção para o fato de que isso só funciona nesse contexto, pois uma proparoxítona sozinha dará o seguinte resultado métrico, se considerarmos o ritmo binário proposto:

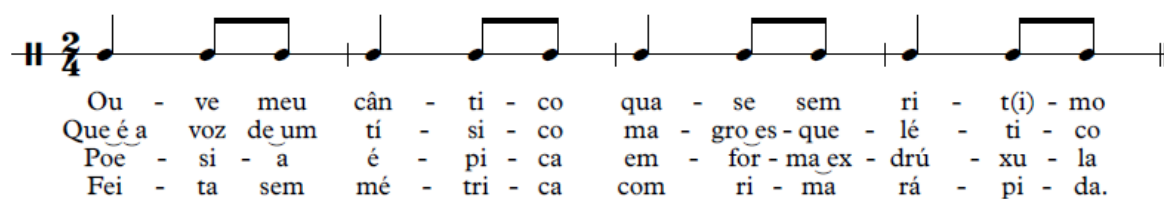


Figura 14 - Esquema métrico de trecho de *O Drama da Angélica* de Alvarenga e Ranchinho

Macambira vai se aproximando do nosso estudo ao começar a relacionar a versificação e a teoria musical, pois, como vimos, ele pensa o verso dentro de uma fórmula de compasso binária, algo que Chociay não fez.

<sup>74</sup> Os sinais indicam respectivamente: sílaba forte e sílaba fraquíssima; sílaba fraquíssima e sílaba forte; sílaba fraca, sílaba forte e sílaba fraquíssima.

Os próximos conceitos a serem apresentados são: o do pé métrico do verso que equivalerá à barra de compasso musical; o da anacruse que corresponderá aos versos iniciados com sílabas fracas; o da escansão que virá conjugado com a aplicação dos pés troqueu (T) - duas notas longas -, dátilo (D) - uma nota longa e duas breves - e peônio primo (P) - quatro notas breves acentuadas na primeira e na terceira sílaba -; e o de catalexe no qual o fim do verso é encurtado (tal fato só ocorre no verso português com o pé troqueu). Exemplificamos com *Meus oito anos* de Casimiro de Abreu:

Oh! /Que sau/dades que /tenho  
 Da au/rora de /minha /vida,  
 Da /minha in/fância que/rida  
 Que os /anos não /trazem /mais!

Onde os versos de oito sílabas (heptassílabos na contagem chamada de francesa) 1, 2, 3 e 4 são anacrústicos e possuem três compassos cada, que coincidem com os pés dos versos. O verso 1 com a seguinte sequência métrica: tróquio, dátilo, tróquio; 2 com: dátilo, tróquio, tróquio; 3 com: tróquio, dátilo, tróquio; e 4 com dátilo, tróquio, tróquio, sendo que nesse último observamos a catalexe:

Oh! Que sau - da - des que te - nho Da au - ro - ra de mi - nha vi - da  
 8 Da mi - nha in - fân - cia que - ri - da Que os a - nos não tra - zem mais!

Figura 15: Exemplo de escansão em *Meus oito anos* de Casimiro de Abreu, conforme Macambira.

O capítulo segue com exemplos de heptassílabos fazendo ao final um apanhado estatístico que resulta no reconhecimento de alguns padrões métricos para este tipo de verso: TDT; TTD; DTT; DDT; e raras vezes PTT. (O manual de Chociay não discute os pés do verso).

Os demais capítulos do livro seguirão abordando os mesmos conceitos só que com versos que possuem mais sílabas observando, deste modo, elementos novos que vão surgindo como o *enjambement* e os ritmos ascendentes: jambo, duas longos com o acento na segunda;

anapesto, duas breves e uma longa com acento na longa; e peônio quarto<sup>75</sup> - quatro breves com acento nos tempos dois e quatro.

Observamos que o livro pretendeu conjugar conhecimentos fonéticos e musicais à arte da versificação facilitando ou tornando mais consciente o ato da escrita que relacione música e palavra. É latente que o autor propõe uma Configuração Texto-Musical na qual a partir de características rítmicas da palavra e da escrita podemos fazer a junção com a música. É interessante lembrar que Mário de Andrade postula que o elo entre música e palavra está no ritmo. Notamos, igualmente, que os padrões métricos podem servir de fórmula para a escrita de textos e de melodias de forma semelhante, como observado em todos os demais autores citados do capítulo dois até agora. A discussão do livro, dentro da nossa perspectiva, poderia se aproximar do estudo feito por Yung. Por fim, Macambira acrescenta ao pensamento brasileiro uma percepção de ritmo que parte do uso dos acentos fonéticos comuns à língua.

### 3.3 - Uma forma de dizer...

Ainda no século XX encontramos outro autor que possui, neste caso, uma produção não só de referência, mas constante. Luiz Tatit, compositor e linguista, estuda desde a década de 80 a relação entre música e palavra nas canções populares brasileiras. A pesquisa se desenvolve ao longo de sua obra que relaciona semiótica, texto e música tendo como foco o modo pelo qual a melodia e o canto servem como instrumentos de significação de um texto. O autor entende que cantar é uma maneira de dizer que é por essência melódica e por conta disso potencializa o discurso já que consegue acomodar a tensão entre a “linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto”.

No pensamento de Tatit, apresentado no livro *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, de 1996, o compositor, ou neste caso o cancionista, consegue equilibrar canto e fala prestando atenção a questões de ordem entoativa, ou seja, produzindo um texto que em sua entoação não só se faça inteligível, mas possua os seus sentidos diretamente vinculados aos afetos presentes na entoação e na melodia:

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação linguística e continuidade melódica são

<sup>75</sup> Ambos peônios são criações do autor para a metrificação em língua portuguesa.



neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só *dicção*. E tudo soa natural, pois a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo. Um texto bem tratado é sempre um bom texto. A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista. (TATIT, 2002. p. 11)

Observamos que a discussão aqui se aproxima bastante da dos estudos de tradição oral, a diferença é que Tatit considera no lugar desse estudo o da Música, algo bastante natural, já que ele também é formado em Composição. Por essa perspectiva, é possível considerar a existência de uma “tendência oposta” entre articulação linguística e continuidade melódica. Particularmente, e dentro da perspectiva desta pesquisa, consideramos um equívoco pensar em tensão dentro do processo criativo da manifestação cancional popular, já que essa é mais espontânea e por isso mais próxima de processos orais, ou seja, de processos que não vão muito além dos recursos sonoros que o próprio idioma disponibiliza. Parece-nos ser mais acertado o pensamento de Mário de Andrade que reconhece haver de fato um descompasso entre música de concerto e poesia, já que são manifestações que se desenvolveram de formas isoladas e sem considerar uma à outra, o que nos faz recordar dos esquemas elaborados por Scher.

Até aqui não é possível dizer se Tatit pretende discorrer sobre o processo de composição ou observar de forma cuidadosa as composições de cancionistas, por isso avançaremos dando “voz” ao autor: “Nesse trabalho preocupo-me com a dicção do cancionista brasileiro. Com sua maneira de dizer o que diz, sua maneira de cantar, de musicar, de gravar, mas, principalmente com a sua maneira de compor.” Segue-se com a canção que lhe instigou, que foi *Minha Nega na Janela*, regravada por Gilberto Gil em 1974. Quanto a isso Tatit continua:

Meu espanto não decorria do fato de essa canção exibir, de ponta a ponta seu vínculo com a fala, mas da hipótese, então bem nebulosa, de outras canções, totalmente distintas como *Travessia*, *Garota de Ipanema* ou *Quero Que Vá Tudo pro Inferno*, camuflarem esse mesmo vínculo. De qualquer forma, o centro do problema deslocava-se para fora da música e da poesia, embora ambas participassem das etapas de criação. Passei a enxergar a canção como produto de uma dicção. E mais que pela fala explícita, passei a me interessar pela fala camuflada em tensões melódicas. (Ibid., p. 12)

Dessa forma, podemos entender que aqui há uma Configuração Texto-Musical, pois Tatit está um passo à frente pensando a relação entre música e palavra no processo composicional de experimentação melódica da fala, com finalidade de se chegar a uma forma específica de se dizer algo, através da entoação aliada às questões musicais pertinentes à melodia. Podemos também aventar a possibilidade de uma Acomodação Texto-Musical, já que

ele analisa as dicções de alguns cantores, o que nos mostra que esse estudo tende a ser um pouco mais completo.

Quanto a essa completude, nós a entendemos pelo fato de o trabalho partir de pressupostos orais, que são inferidos por Tatit, como supomos anteriormente e que confirmamos agora:

b) a fala pura é, em geral, instável irregular e descartável no que tange à sonoridade. Não mantém ritmo periódico, não se estabiliza nas frequências entoativas e, assim que transmite mensagem, sua cadeia fônica pode ser esquecida. Fazer uma canção é também criar uma responsabilidade sonora. Alguma ordem deve ser estabelecida para assegurar a perpetuação sonora da obra. (Ibid., p. 12)

Tais pressupostos servem como ponto de partida para se pensar a relação entre música e palavra. Depois se caminha para o seu pensamento dentro de uma tradição escrita que passa dessa forma a considerar o papel da música:

c) esse sentido de ordenação obriga o compositor a procurar outras formas de compatibilidade entre texto e melodia. Essa busca atinge a expressão táctica (ordenação e linearidade) e sonora do texto mas recai, de maneira decisiva, sobre a melodia. Em se tratando de canção, a melodia é o centro de elaboração da sonoridade (do plano de expressão). Por isso o compositor estabiliza as frequências dentro de um percurso harmônico, regula uma pulsação e distribui os acentos rítmicos, criando zonas de tensão que edificam uma estabilidade e um sentido próprio para a melodia. (Idem.) [sic]

Assim, praticamente todo o primeiro capítulo do livro, que estamos aqui apresentando e discutindo, segue nesse caminho: apresentando constatações orais e contextualizando-as no fazer cancional moderno.

Voltando algumas páginas do livro, e iniciando de fato a discussão da Configuração Texto-Musical, podemos notar, pontualmente, que essa apresenta aspectos sintáticos e semânticos. O aspecto sintático se apresenta pela preocupação com duração das sílabas, os intervalos que são usados entre uma e outra, a tessitura em que todo o discurso é cantado, as alturas e outros:

Quando prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando com nitidez e destaque cada contorno melódico. É a tensão que se expande em continuidade, explorando as frequências agudas [...] e a capacidade de sustentação das notas [...]. É a tensão do perfil melódico, em si, que alinha as vogais. Trata-se, pois, de um leve deslocamento da tensividade em favor da frequência, contribuindo para transformar todo o caráter da canção e fazer com que a continuidade progressiva da melodia se desacelere e se esvazie dos estímulos somáticos próprios da ação humana. [...].

Mas o deslocamento pode ser no sentido inverso. Reduzindo a duração das vogais e o campo de utilização das frequências, o cancionista produzirá uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques 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. (Ibid., pp. 10-11).

Notamos, tal qual em Macambira, que temáticas trazidas por Mario de Andrade também aparecem aqui. A preocupação quanto ao tratamento fonético do texto, o papel das consoantes, a dicção, dentre outras questões também são levantadas por Tatit, contudo se dirigindo, agora, para a música vocal popular. Isso fica latente com o seguinte comentário acerca de alguns trechos de *Os Compositores e a Língua Nacional*:

Esse movimento que transforma a voz que fala em voz que canta já foi (e tem sido) abordado por autores que pensam a canção pela essência.

Começo por Mário de Andrade:

Como o arco que vibra tanto para lançar longe a flecha como para lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra com pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical (Andrade, 1965, p. 43).

Deixar de ser instrumento oral significa perder a função fonológica e a pertinência linguística. Significa trocá-las pela função fonética e pela pertinência musical. O cancionista investe seus sentimentos e toda a sua disposição afetiva nos contornos melódicos, tanto na segmentação como na continuidade.

As consoantes são peças fundamentais na inteligibilidade da voz que fala. Elas segmentam o *continuum* sonoro, estabelecendo distinções e dando identidade às palavras. Ao serem projetadas no percurso melódico de uma canção, tais consoantes ressaltam também os seus valores substanciais. As segmentações tornam-se ataques rítmicos, como se a voz que canta mudasse a função dos fonemas privilegiando-lhes a matéria e não a forma:

[...] A voz cantada que a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral [...] (Id., *ibid.*, pp. 43-44).

Mas não é verdade que a voz cantada perda contato com a inteligibilidade. Se assim fosse não saberíamos de que assunto trata uma determinada canção. Mário de Andrade pensa em termos de canção erudita, na qual há realmente uma forte tendência no sentido de converter a voz em instrumento musical. A canção popular jamais seguiu esse caminho. (Ibid. p. 13-14 )

O pensamento de Luiz Tatit acerca da relação entre música e palavra, nesse livro, não só é mais completo (já que abarcou oralidade, literatura, linguística e música) como, também, é mais variado. Parte de sua obra se dedica aos estudos de semiótica da canção, semiótica da música, histórica da canção brasileira *etc.* Investigamos parte de sua produção apenas com um olhar superficial buscando por uma relação pragmática entre música e palavra que por nós foi encontrada nesse livro, o que não quer dizer que tal pensamento, não esteja espalhado pela sua produção acadêmica. Interromperemos por aqui a apresentação do livro, pois os demais capítulos apresentam exemplos da aplicação da discussão os quais, dada a quantidade de fatores envolvidos, não seriam aqui apresentados com o devido rigor, já que não estariam no mérito de nossa discussão.

### **3.4 - A possibilidade da fala**

Pudemos observar que a questão do ritmo, dando ensejo à relação pragmática entre música e palavra, esteve presente nas três fontes apresentadas até agora. Mário de Andrade o entendeu como elo e ao mesmo tempo elemento de separação, Macambira como uma característica da língua que se faz presente na escrita metrificada dos poemas e Tatit como parte de um processo que ajuda na atribuição de sentidos ao texto. Pelo fato dessa questão rondar os pensamentos desses autores (e, por que não, o microcosmo do pensamento brasileiro até agora reunido aqui), julgamos pertinente investigá-lo. Isso nos levou à produção da foneticista Gladis Massini-Cagliari.

Como vamos apenas explanar o tema de modo entendê-lo como uma forma de se estudar música e palavra, trabalharemos aqui o livro *Acento e Ritmo*, de 1992 (que salvo engano resulta da sua dissertação de mestrado) e com o artigo *Sobre o ritmo do português brasileiro: evidências de um padrão acentual*, de 2010, com a coautoria de Lívia Migliorini. Para fins deste estudo, praticamente toda a obra da professora poderia ser usada, bem como a produção de outros autores sobre o ritmo das línguas - chega a ser comum encontrá-las em referências bibliográficas de trabalhos escritos na área do canto e que se prestam a discutir, com fundamentação adequada, a *performance* do português brasileiro cantado.

O pensamento que a Linguística vai trazer do ritmo, principalmente no trabalho de Massini-Cagliari, pode ser sintetizado da seguinte forma:

Por outro lado, não se pode dizer que a fala - ou mesmo um texto qualquer que não seja poesia (quando lido em voz alta) - não possui ritmo algum, ou seja, é arritmica. Ora, parece bem claro que, se a fala não tivesse ritmo, seria impossível para qualquer ser humano falar, pois ritmo é uma maneira que a língua tem para organizar no tempo o que deve ser dito (em termos segmentais). O que acontece é que a fala não possui um ritmo tão facilmente descritível como o ritmo das poesias, em que a recorrência de acentos e espaços regulares do texto facilita muito.

Essa enorme dificuldade que os linguistas têm em descrever o ritmo da fala não prova que ela não possui ritmo. Por exemplo, muitas diferenças de sotaque entre falantes da nossa língua constituem principalmente diferenças de ritmo. É o que acontece entre os dialetos paulistano e gaúcho. Neste último, as sílabas são ditas “muito bem explicadinhas”, com uma duração mais ou menos igual; já no paulistano, as sílabas possuem durações muito diferentes entre si. Outra diferença desse tipo é o sotaque de falantes do japonês quando falam português: além de algumas características segmentais que diferenciam esta atualização do português da de um falante nativo, uma diferença fundamental entre essas duas falas é o ritmo.

Neste sentido o significado da palavra RITMO, em Linguística, não se resume apenas a padrões muito rígidos de repetição de acentos ou durações, como nos tratados de metrificação, mas abrange a maneira como as manifestações linguísticas dos seres humanos são organizadas no tempo ao serem pronunciadas. Por outro lado, também não se resume apenas a padrões quaisquer de repetição, mas abrange a noção de expectativa de uma eventual repetição de algum parâmetro de tempo. (MASSINI-CAGLIARI, 1992, p. 11)

Vemos que não há como fugir da questão do ritmo ao se pensar na relação entre música e palavra de forma pragmática, já que a língua se assenta aí. Vemos, também, que o que encontramos na métrica é resultado de um uso mais trabalhado - seja ele com finalidade artística, como em poemas; ou mnemônica, como no conceito de fórmula criado por Milman Parry -, do que algo comum às manifestações da fala.

Quanto à questão das Configurações e da Acomodação, o trabalho de Massini-Cagliari em si não vai trabalhar pontualmente com a música dentro do fenômeno da fala (apesar de não desconsidera-la), já que, como ela prescreve, na língua a marcação do ritmo não é tão precisa, por isso, o seu trabalho, ou mesmo esse tipo de estudo, não deve ser entendido dentro dos conceitos que aqui foram usados, mas como ferramentas que auxiliam da percepção das Configurações ou da Acomodação, uma vez que as lacunas encontradas naqueles autores e que fatalmente estarão presentes na nossa percepção da aplicação dos conceitos, podem ser aclaradas com estudos como o dessa autora.

Mesmo sendo um trabalho da Linguística é interessante notar que a visão da pesquisadora, quanto ao seu tema de estudo não é tão disciplinar. Como falamos acima, ela não trabalha pontualmente com música, porém não a desconsidera e, por isso, com a devida

fundamentação, podemos aproximar a música do seu estudo. Poderíamos fazer isso com a forma que John Blacking conceitua música: “Sons humanamente organizados.” Devemos para tanto entender que, no fim das contas, as línguas são sons organizados por seres humanos e que por isso:

Já é hora de considerarmos que uma língua não é constituída de sequência de vogais e consoantes; já é hora de perceber que, sobre estas vogais e consoantes, sobre as sílabas por elas constituídas, pairam fenômenos “*musicais*” que têm uma importância capital na estrutura dessa língua. Qualquer fenômeno “musical” desse tipo, que abrange mais do que um segmento na sua caracterização, que depende da relação entre elementos da fala para a sua definição, é chamado de *prosódico*. (Ibid., p. 12) [grifo nosso]

Assim esse estudo tem o potencial de amarrar os outros três e de responder a algumas questões que lhes sejam pertinentes.

Voltando para o livro, há nele uma organização de estudos sobre o ritmo do português. Ele se inicia com algumas definições preliminares. Primeiramente é apresentada uma divisão das línguas em dois grupos: um de línguas de ritmo silábico e outro de ritmo acentual. No ritmo silábico a periodicidade do movimento de repetição é dada pela produção das sílabas, no acentual dado pela produção dos acentos. Grosso modo, podemos dizer que o que a metrificação da poesia faz é estabelecer um ritmo acentual, já que o ritmo/alternância vocabular se baseiam nos acentos.

O português, nesse estudo, apresentou os dois tipos de ritmos. A discussão que se seguiu foi quanto ao que poderia gerar tal fenômeno, alguns autores postularam que a velocidade de pronuncia poderia ser o motivo, contudo a tentativa de confirmar a hipótese revelou que não havia, ainda, metodologia adequada para se fazer tal estudo. A solução dada foi postular que isso era psicológico, ou seja, era uma impressão do ouvinte. Por não concordar com a solução a autora fez alguns testes e constatou que se pode afirmar que o português possui os tipos de ritmos, contudo que mais estudos devem ser feitos sobre a questão.

No artigo de 2010, as autoras fazem uma revisão da discussão entre os tipos de ritmo do português e propõem outra forma de se pensar a questão: a partir da comparação entre os níveis lexical e pós-lexical. O primeiro nível diz respeito ao que é pertinente à palavra e por isso dentro do léxico; o segundo diz respeito ao que é pertinente à sintaxe e por isso está depois do léxico. Elas concluem que o estudo ao considerar os níveis aponta para o ritmo acentual:

É por este motivo que, quando não se considera a distinção dos níveis de aplicação de regras, pode haver evidências conflitantes para a classificação do

ritmo de uma mesma língua. Por outro lado, há também processos lexicais (por exemplo, atribuição de acento primário no PB) que podem, a partir da sua realização fonética (em que a duração coloca em evidência a sílaba tônica, em oposição às átonas), implementada pós-lexicalmente, favorecer, a partir das pistas que fornecem, a classificação do ritmo da língua em uma ou outra categoria. No caso do PB, todas as evidências neste sentido apontam, pois, para a classificação da língua na categoria do ritmo acentual. (MASSINI-CAGLIARI e MIGLIRINI, 2010, pp. 324-325)

Poderíamos com esse referencial voltar, por exemplo, no trabalho de Tatit e analisar em que ponto o aspecto sintático da Configuração Texto-Musical dos cancionista estudados se originam de uma rítmica silábica ou acentual, já que nesse tipo de uso o ritmo da língua será melhor perceptível, uma vez que é apresentado, propositadamente de forma mais precisa.

### 3.5 - Considerações

A observação das fontes selecionadas nos leva ao reconhecimento de algumas características que parecem ser comuns ao pensamento brasileiro acerca da relação entre música e palavra, seja ele pragmático ou não, e quanto ao procedimento para selecioná-las.

Quanto ao pensamento brasileiro, tal qual nos ensaios apresentados nos Encontros de Estudos da Palavra Cantada, observamos que as fontes selecionadas, a partir das noções discutidas no Capítulo II, não se dedicavam objetivamente a uma relação pragmática, mas antes a desenvolveram como método para se refletir sobre as problemáticas que possuíam:

1. Mário de Andrade queria resolver o problema da escrita de canções eruditas;
2. Macambira talvez quisesse que os estudos de versificação retornassem mais fortes e mais chamativos;
3. Tatit se preocupou com a dicção, num sentido de investigar essa enquanto produtora de sentidos e de identidade;
4. Massini-Cagliari se preocupava em entender a questão do ritmo na língua.

Ou seja, parece ser uma característica da produção acadêmica brasileira tangenciar ou fazer de forma indireta um estudo que em seu bojo seja mais pragmático. Refletindo sobre isso, podemos postular alguma hipótese que explica tal fato sem necessariamente cair no postulado do estudo que usa da Música como pretexto, para tanto usaremos como ponto de partida e exemplo o livro *Music as social text*, de John Shepherd. Nele, se reflete sobre a música partindo

da noção sociológica de Texto Social sob uma perspectiva musicológica. A parte que usaremos como exemplo discute “A Inerente Socialidade da Música”.

Essa discussão se inicia apresentando um ponto em que sociólogos e musicólogos concordam: “diferentes grupos e sociedades criam e apreciam seus próprios tipos de músicas que são estilisticamente distinguíveis”<sup>76</sup>. Logo, é também ponto pacífico que “as características estilísticas desses diferentes tipos de música devem possuir algum tipo de conexão com o que podemos, grosso modo, chamar de ‘bagagem cultural’ da sua criação.”<sup>77</sup>

Isso é reforçado pelo autor com uma citação de Lévi-Strauss, retirada do livro *Antropologia Estrutural*, em que este afirma que entre linguagem e cultura existem relações, já que não podemos dizer que o que a mente faz em um nível (linguagem) não possui conexão com o que a mente faz em outro (cultura), pois se trata da mesma mente.

Voltando para a questão sociológica e musicológica, Shepherd apresenta alguns exemplos, do que está sendo discutido, usando perguntas retóricas, como:

Será uma completa coincidência que as alternativas para que a “linguagem” musical começassem a se desenvolver no momento em que a “realidade” da perspectiva tridimensional, na pintura, estava sob ataque e quando a física clássica estava enfrentando uma considerável crise? Será completamente sem fundamento que várias pessoas tenham visto, no crescimento da música popular de influência afro-americana, deste século, implicações sociais de grande importância?<sup>78</sup> (SHEPHERD, 1991, p. 11)

Ao avaliar tal questão, é reconhecido que o que distingue um tipo de música de outro, não é necessariamente algo interno à música, mas, antes, uma atribuição de sentido arbitrária feita por determinado grupo ou sociedade. É reconhecido, também, que o contrário pode ser postulado e que qualidades internas de cada música podem ser significantes, já que, ao se considerar a questão cognitiva levantada por Lévi-Strauss, podemos afirmar que as qualidades internas de determinado tipo de música não se diferenciam das qualidades internas dos processos cognitivos de determinados grupos ou sociedades e que tais processos estão implicados na organização social desses.

---

<sup>76</sup> [...] different groups and societies create and appreciate their own stylistically distinguishable kinds of music [...] (SHEPHERD, 1991, p. 11)

<sup>77</sup> [...] the characteristics of these different kinds of music might have some connection with what may be loosely termed the ‘cultural background’ of their creation. (idem.)

<sup>78</sup> Is it a complete coincidence that the alternatives to that musical ‘language’ began to develop at the time when the ‘reality’ of three-dimensional perspective in painting was under attack, and when classical physics was facing a very considerable crisis? Is it completely without foundation that many people have seen in the rise of the Afro-American influenced popular musics of this century social implications of great importance?



Desse modo temos uma perspectiva de estudo que se torna mais ampla por não se prender a uma ou outra disciplina, mas por buscar um ponto de unidade entre elas. Conforme o autor:

É na luz dessa segunda possibilidade que a Sociologia dos Estilos Musicais se torna uma proposição viável, pelo menos em teoria. Se os estilos musicais possuem uma inerente significação social, então deve ser possível demonstrar essa significação através da realização de análise musical em termos da realidade social que confere o berço para esse estilo musical, bem como é articulada por este.<sup>79</sup> (Ibidem, p. 12)

Esta dissertação e o livro de Shepherd possuem formas semelhantes abordar seus temas. Por um lado, a cognição afrouxou as barreiras disciplinares e por outro a perspectiva transversal se desviou dessas. No nosso caso, o que apareceu foi o fato de as fontes bibliográficas até agora recolhidas não tratarem diretamente de uma relação pragmática. Não seria exagerado afirmar que em sua essência os trabalhos que reunimos tiveram em comum, entre si e com a nossa pesquisa, o fato de tentar transpor uma abordagem disciplinar e que isso nos ajudou a encontrar nelas (dada as suas respectivas discussões) material que nos serviu de apoio, uma vez que tratamos com preocupações relacionadas.

É nesse ponto que podemos aventar que apesar de ser comum ao pensamento brasileiro tratar de forma indireta a relação entre música e palavra, existe uma grande diferença entre fazê-lo de maneira prática e fazê-lo “por pretexto”. Ao que parece, a segunda opção é resultado do que Shepherd descreve para concluir seu pensamento:

Razões claras para a pouca atenção dada à sociologia da música (em oposição à sociologia da vida musical) não são difíceis de encontrar. Poucos sociólogos sentem-se competentes numa disciplina que exige um grau significativo de conhecimento técnico, bem como, de preferência, alguma experiência em anterior como praticante. A maioria dos musicólogos e teóricos da música, por outro lado, são repelidos pelo que veem como ondas intermináveis de jargão pseudocientífico e têm, aparentemente, decidido que a área deve ser deixada de lado. A arte de análise musical está bem estabelecida e muitos musicólogos e teóricos da música não veem na sociologia boas razões para mudar seus métodos ou abordagens que dizem respeito à análise tradicional.<sup>80</sup> (Idem.)

---

<sup>79</sup> It is in the light of this second possibility that a sociology of musical styles becomes a viable proposition, at least in theory. If musical styles have an inherent social significance, then it should be possible to demonstrate that significance by carrying out musical analysis in terms of the social reality which gave birth to and is articulated by a particular musical style.

<sup>80</sup> Surface reasons for the scant attention given to the sociology of the music (as opposed to the sociology of musical life) are not difficult to find. Few sociologists feel themselves to be competent in a discipline which requires a significant degree of technical knowledge as well as, preferably, some first-hand experience as a practitioner. Most musicologists and music theorists, on the other hand, repelled by what they see as unending waves of pseudo-scientific jargon, have apparently decided that the area should be left well alone. The art of

A postura reconhecida na citação é a mesma que vem gerando uma quantidade enorme de fontes bibliográficas, não só brasileiras, que prometem estudar a canção, mas que no fim das contas acabam resultando em estudos e análises que apresentam discussões e métodos que possuem nada mais que fins em si mesmos. Assim, compartilhando da atitude de Kramer no seu *Dangerous Liaisons*, além de todo o percurso explicitado na introdução desta dissertação, as lacunas que estão presentes nas fontes bibliográficas que prometem estudar a canção acabaram por dar forma a presente pesquisa.

Relacionar conhecimentos de modo a se oferecer saídas efetivas para problemáticas que surgem de tal situação, pode não ser uma das tarefas mais fáceis, mas é das mais efetivas. Tentaremos no próximo capítulo dar algum tipo de aplicação pragmática aos textos aqui selecionados de modo que nos desviaremos das abordagens mais tradicionais que são feitas quanto ao tema canção.

## CAPÍTULO 4 - PROPOSTA DE APLICAÇÃO

O presente capítulo tentará dar aplicação prática às discussões apresentadas no capítulo anterior. Para isso, iremos compor uma canção explicitando cada parte do processo. O tipo de composição que faremos será a que parte de um texto previamente escrito. Deixamos claro, que o intuito desta seção não é prescrever regras de composição de canções, mas, antes, demonstrar que existem fontes bibliográficas que auxiliam em tal tipo de tarefa; e que a aplicação sugerida é apenas uma entre várias as quais podem decorrer dos textos dos autores selecionados, somadas à criatividade de seus leitores. A partitura completa estará presente no Anexo 6.

### 4.1 - A escolha do texto

Mário de Andrade foi o único autor brasileiro apresentado aqui que apresentou a preocupação com o processo composicional de canções (no caso dele erudita). Ele sugere que o caminho a ser feito até se chegar a uma canção se inicie partindo de um texto. Iremos adotar tal caminho aqui, a fim de nos mantermos fieis às fontes bibliográficas das quais nos utilizamos. Contudo, outros procedimentos podem ser adotados como vimos no Capítulo 2 ao apresentar o conceito de Configuração Texto-Musical ou Músico-Textual - como a escrita de letra para música; composição simultânea.

Voltando a Andrade, esse autor irá prescrever que o texto a ser escolhido deve ser poesia de valor. A expressão em si é um tanto delicada, já que ela dá margem a várias interpretações do que venha a ser tal tipo de escritura. Por exemplo, podemos vinculá-la à série literária; ou retirá-la do cânone e buscá-la em manifestações não contempladas por estudiosos; podemos cogitar textos que, de poesia, se pensamos em termos estruturais, só possuem o nome, como os de Poesia Concreta; e texto que pela sua estrutura poderiam ser entendidos como poemas, como os escritos de Hesíodo, ou a Bíblia, já que são escritos em versos, possuem métrica *etc.*

Pontualmente, precisamos entender que, como estamos tratando de uma relação entre palavra e música, é interessante que esse texto, apresente algumas características que o aproximem de uma *performance* oral. Não vamos aqui elencá-las todas, pois o rol além de grande não é absoluto em sua aplicação, já que questões como uso de linguagem conotativa, de

rimas e outros, não se apresentariam como um fator obrigatório para seleção do texto (por mais que elas ajudem).

Entretanto, podemos ao menos estabelecer que: é interessante que haja algum tipo de métrica no texto, já que, a partir disso, é possível começar a reconhecer um ponto em comum entre texto, música e a sua expressão oral, uma vez que os três campos fazem uso desse fenômeno: na oralidade, que será o ponto de chegada da música e do texto, os discursos se organizam utilizando, além dos recursos sonoros da língua, conforme Massini-Cagliari, da métrica aliada à semântica das palavras, conforme o conceito de Formula criado por Parry e apresentado no Capítulo 2.

Buscando inicialmente por essa característica, selecionamos o poema *Filetes* de Cruz e Sousa:

De cravos, de rosas,  
De lírios, perfumes,  
De beijos, ciúmes,  
De coisas formosas;

De cantos suaves  
De músicas, vinhos  
De aromas, arminhos  
Dos trinos das aves;

Das cismas radiadas,  
De esperanças aladas  
Por vagos escombros,

São feitos, são feitos  
Teus olhos perfeitos  
Repletos de assombros  
(CRUZ E SOUSA, 2008, p. 70)

Ressaltamos que poderíamos ter selecionado qualquer tipo de texto, e não necessariamente um do gênero poético, porém, como buscamos por textos que apresentem métrica, recorreremos a esse campo. Tal fato não impede que usemos textos escritos em prosa, porém, devemos ressaltar que a métrica aí será um pouco mais difícil de ser encontrada já que a escrita segue outro tipo de padrão, ou seja, ela tem o seu foco propriamente no código e não necessariamente na estrutura.

## 4.2 - Análise métrica

Usando o trabalho de Macambira, observamos que Cruz e Sousa escreveu todo o texto usando versos de seis sílabas (não iremos descartar na contagem a última) e que conseguiu fazer com que a acentuação caísse nas sílabas de posição dois e cinco, exceto no verso 10, conforme podemos observar da escansão:

De /cravos, de /rosas,  
De /lírios, per/fumes,  
De /beijos, ci/úmes,  
De /coisas for/mosas;

De /cantos su/aves  
De /músicas, /vinhos  
De a/romas, ar/minhos  
Dos /trinos das /aves;

Das /cismas ra/diadas,  
De espe/ranças a/ladas  
Por /vagos es/combros,

São /feitos, são /feitos  
Teus /olhos per/feitos  
Re/pletos de as/sombros.

Figura 16: escansão do poema *Filetes*

Isso tem como resultado um verso anacrústico com uso do pé métrico dátilo que se repete por todo o poema. Aplicando a questão do ritmo binário da língua portuguesa, proposta por Macambira, podemos representar tal estrutura seguinte forma:

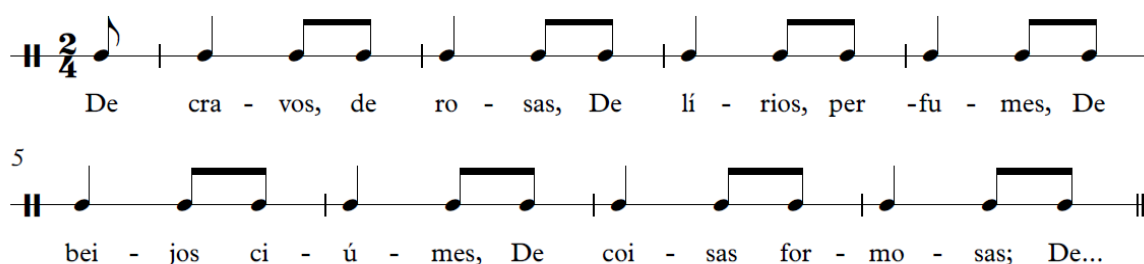


Figura 17: Fragmento da estrutura métrica do poema *Filetes*.

A análise métrica nos leva para o problema dos ditongos e dos hiatos apontado por Andrade. Chamamos a atenção para a separação silábica de “radiadas” no verso de número nove.

O vocábulo possui quatro sílabas (ra-di-a-das), mas no poema o escandimos como se fosse constituído por três (ra-dia-das), ou seja, Cruz e Sousa transformou um hiato num ditongo. Entendemos que o que o poeta fez, gramaticalmente implica numa incorreção, entretanto podemos justificá-la se considerarmos alguns aspectos fonéticos do português brasileiro, além do fato de o texto se prestar à declamação (*performance* oral).

Começamos recordando que o fonema “d”, em grande parte do seu uso, possui ponto de articulação linguodental e que é uma oclusiva sonora, ou seja, para pronunciar-lo precisamos posicionar a ponta da língua atrás dos dentes incisivos centrais superiores e fazer uma pequena explosão com o ar que vai se acumular ali, fazendo vibrar um pouco a traqueia. Como em “dado” ou “dedo”: [ˈdadu]; [ˈdedu].

A última sílaba de “radiadas” (das) é pronunciada dessa forma por qualquer brasileiro: [das]. Porém, não podemos fazer a mesma afirmação da segunda sílaba (di). Um falante do estado do Pernambuco, Ceará e outros, pronuncia a sílaba “di” mantendo o mesmo ponto de articulação em que pronuncia o “da”, “de”, “do” e “du”: [da]; [dɛ]; [di]; [dɔ]; [du]. Por outro lado, falantes de outros estados, como Minas Gerais, Mato Grosso e outros pronunciam apenas o “di” de forma diferente, como se houvesse um “j” entre a consoante e a vogal: [dʒi]. O ponto de articulação muda para um alveolopalatal, ou seja, a parte superior da língua fará contato, agora, com a parte medial do palato duro, além disso, ele deixará de ser oclusivo e passará a ser constritivo, já que não haverá contenção e explosão do ar para gerar o fonema e sim uma pequena obstrução da passagem de ar. Como na pronúncia de “dia” feita por jornalistas de telejornais de abrangência nacional: [ˈdʒia]

A métrica do poema só se mantém se a pronúncia da sílaba “di” de “radiadas” ocorrer no ponto de articulação alveolopalatal. Podemos dizer que a pronúncia mais comum na parte norte do país tende a deixar o som da vogal “i” mais “limpo” ou mais audível, independente da velocidade da fala, o que impossibilitaria a *performance* com três sílabas; e que a pronúncia mais comum ao sul do país deixa o som da vogal “i” um pouco mais “sujo” ou menos audível dependendo da velocidade da fala, tendendo a um apagamento da vogal. É isso que acaba acontecendo no poema, o [dʒi] pela sua proximidade com a sílaba tônica do vocábulo acaba sendo aglutinado, já que ela possui menos tônus o que resulta na pronúncia de um /dʒa/.

Basicamente, se fossemos escrever da forma em ela é pronunciada mais ao sul do país teríamos: “radjadas”. Que pode ser separada em três sílabas: ra-dja-das.

Quanto ao verso de número 10, mesmo considerando a ligação entre as palavras, ou a aglutinação de sílabas (De<sub>2</sub>esperanças<sub>2</sub>aladas), não conseguimos chegar à contagem padrão de seis sílabas o que acaba alterado a métrica do texto, principalmente por conta do uso da anacruse nela. Desse modo a sugestão que damos é de alterar o vocábulo “esperanças”. Para isso propomos usar o sinônimo “espera”, ficando o verso: “De<sub>2</sub>es/peras<sub>2</sub>a/ladas”. Reduzimos assim a quantidade de sílabas e mantemos a ideia do trecho.

Ainda na questão da ligação das palavras, a métrica do texto também determinará isso, por isso temos, no verso 10, “De<sub>2</sub>es/peras<sub>2</sub>a/ladas”, mas não temos o mesmo fenômeno, no verso 11, “Por /vagos es/combros”.

Constatamos que a partir da análise métrica pudemos relacionar os trabalhos de Macambira, Andrade, Massini-Cagliari, além de alguns outros estudos de Fonética e Fonologia. O trabalho com o texto por esse viés acabou abarcando questões que são basilares para a aplicação da bibliografia que estamos aqui utilizando.

### **4.3 - Estruturando o texto musicalmente**

Para começar a formatação do texto de modo que uma canção surja, iremos proceder com algumas alterações da estrutura textual, para depois estruturar as partes da música.

Começando pelo poema, observamos que ele se organiza semanticamente e sintaticamente da seguinte forma:

1. Temos quatro estrofes dispostas de modo que a quarta funciona como uma explicação do que é apresentado nas outras três;
2. Semanticamente, as três primeiras estrofes são apresentadas de maneira a prende a atenção do leitor, já que é utilizada uma sequência de qualificadores para só então se dizer ao que eles se referem ou o que eles qualificam. Sintaticamente, vemos isso pela inversão na sintaxe de colocação, uma vez que o texto apresenta os complementos (De cravos, de rosa, ...), verbo (são feitos) e sujeito (Teus olhos perfeitos), contrariando a ordem regular desses elementos

em língua portuguesa: sujeito/verbo/complemento. Ou seja, a ordem da escrita se deu pela inversão da ordem em que comumente organizamos enunciados na língua portuguesa;

Como o último verso da quarta estrofe, “repletos de assombros”, também exerce uma função de qualificativo de “Teus olhos perfeitos”, propomos a sua retirada dessa estrofe, bem como a sua inclusão ao final da terceira estrofe. Desse modo, o texto passa a se organizar com três estrofes de quatro versos sobrando apenas a afirmação “São feitos, são feitos teus olhos perfeitos” que passaremos a usar como um refrão ao final de cada estrofe sendo repetido - já que ele funciona como conclusão delas:

De /cravos, de /rosas,  
De /lírios, per/fumes,  
De /beijos, ci/úmes,  
De /coisas for/mosas;

São /feitos, são /feitos  
Teus /olhos per/feitos  
São /feitos, são /feitos  
Teus /olhos per/feitos

De /cantos su/aves  
De /músicas, /vinhos  
De a/romas, ar/minhos  
Dos /trinos das /aves;

São /feitos, são /feitos  
Teus /olhos per/feitos  
São /feitos, são /feitos  
Teus /olhos per/feitos

Das /cismas ra/diadas,  
De es/peras a/ladas  
Por /vagos es/combros,  
Re/pletos de as/sombros.

São /feitos, são /feitos  
Teus /olhos per/feitos  
São /feitos, são /feitos  
Teus /olhos per/feitos

Figura 18: reestruturação do poema *Filetes* para a canção *Filetes*



Houve alguma alteração no sentido do poema, contudo essa não o descaracterizou, mudando a ideia do texto. Observamos, ainda, que a alteração não mexeu na métrica e que a troca de posição da frase manteve rima emparelhada que havia começado na terceira estrofe

Feitas as alterações do texto, passamos para a estruturação da canção. Propomos que ela siga o seguinte esquema: introdução (oito compassos); primeira estrofe e refrão; interlúdio (oito compassos); segunda estrofe e refrão; terceira estrofe e refrão; finalização (oito compassos).

A passagem do segundo refrão para a terceira estrofe será feita sem a ponte, mas com algum tipo de alteração na música de modo a provocar uma surpresa.

#### 4.4 - Musicando o texto

Iniciaremos a musicalização do texto estabelecendo o ritmo, para só então propormos uma melodia.

Como o texto possui uma métrica bem fechada, aproveitaremos essa característica, escolheremos um ritmo e o aplicaremos sem muitas variações. Baseando-se em Tatit e pensando na forma de dizer esse texto, manteremos a fórmula de compasso em 2/4 e usaremos uma célula rítmica de baião, para que o aspecto a ser valorizado seja o conteúdo do texto e não somente o efeito percussivo da sequência de consoantes repetidas que temos. Tentaremos com o ritmo aproveitar ambas as coisas.

Assim:

De cra - vos, de ro - sas, De lí - rios, per - fu - mes, De  
 5 bei - jos, ci - ú - mes, De coi - sas for - mo - sas; São  
 9 fei - tos, são fei - tos Teus o - lhos per - fei - tos. São...

Figura 19: trecho com sugestão de ritmo para a canção *Filetes*.

A atribuição do ritmo, no nosso caso, gerou uma Configuração Texto-Musical silábica, já que tivemos uma nota por sílaba. Quanto à Acomodação Texto-Musical, teremos a colcheia como a figura de menor duração que pode comportar uma sílaba e a colcheia pontuada ou ligada a uma semicolcheia como a figura de maior duração, que comporta uma sílaba.

Passando para a melodia, essa será feita na tonalidade de Dó maior. Como o texto apresenta uma enumeração de características dos “olhos perfeitos”, tentaremos aproveitar essa ideia para construir duas frases melódicas, a fim de que a primeira fique sob os dois primeiros versos da estrofe; e a segunda sob os dois últimos.

Nos dois primeiros versos, faremos isso mesclando progressão diatônica, repetição de notas e algum tipo de progressão intervalar:



Figura 20: sugestão de frase melódica para a canção *Filetes*.

Colocada a melodia sob os dois primeiros versos, faremos alguma variação com base nessa ideia. Usaremos agora repetições de notas mantendo o movimento descendente iniciado e fecharemos com uma progressão intervalar ascendente que caminhará para o quinto grau do tom de modo a criar uma tensão que irá introduzir o refrão:

De cra - vos, de ro - sas, De lí - rios, per - fu - mes, De  
5  
bei - jos, ci - ú - mes, De coi - sas for - mo - sas;

Figura 21: sugestão da segunda frase melódica e período para a canção *Filetes*.

Quanto ao refrão, por conta das repetições que o seu texto possui, usaremos nele mesma ideia da primeira frase, mas faremos isso no sexto grau da escala de Dó, já que a sua relativa se encontra aí:

De cra- vos, de ro- sas, De lí- rios, per - fu - mes, De bei jos, ci -  
 6 ú mes, De coi - sas for - mo- sas; São fei tos, são fei- tos\_ Teus o - lhos per -  
 12 fei- tos... São fei- tos, são fei- tos\_ Teus o - lhos per - fei- tos...

Figura 22: período musical e sugestão de refrão para a canção *Filetes*.

Seguindo com a passagem da segunda estrofe para a terceira, usaremos o mesmo tipo de pensamento do refrão e só iremos mudar o grau em que será executada a primeira frase do período musical. Recordamos que fazemos isso para criar algum tipo de surpresa, já que o que se aguarda, dada a forma como a composição vem seguindo seria o uso de uma ponte e a repetição do período musical que construímos. Para alcançar tal surpresa, usaremos o segundo grau da escala de Dó:

São fei- tos, são fei- tos\_ Teus o - lhos per - fei- tos... Das  
 5 cis - mas\_ ra - dia - das, De es - pe - ran - ças a - la - das\_ Por  
 9 va - gos\_ es - com - bros Re - ple - tos\_ De as - som - bros... São...

Figura 23: sugestão de passagem da segunda para a terceira estrofe da canção *Filetes*

## 4.5 - Considerações

Como asseveramos no início deste capítulo, a aplicação aqui feita é apenas uma em relação aos tipos possíveis que a bibliografia selecionada permite.

Por exemplo, poderíamos ter usado a mesma forma de pensar para escrever uma canção partindo de uma música. Assim, reconheceríamos o aspecto métrico de uma melodia, suas frases, seus períodos; perceberíamos sua organização; inferiríamos um *ethos* e então começaríamos a escrever o texto seguindo um padrão métrico-semântico que pudesse ser reconhecido ali.

Poderíamos, também, ter pensado na tradução de uma canção. Nessa situação, além do aspecto métrico-semântico, a preocupação que Andrade apresentou, como a questão dos sons nasais, além de outras que poderiam surgir na *performance*, deveriam ser consideradas.

A questão da composição simultânea exigiria alguma forma mais didática de apresentação do processo, uma vez que trataríamos ou a Configuração Texto-Musical ou a Configuração Músico-Textual. Um ponto a se chamar a atenção aqui é que, como dissemos no Capítulo 2, as Configurações são pontos de vista que não se excluem entre si, ou seja, são complementares e nos conferem uma perspectiva de análise. Se pensarmos como pontos de vista que se excluem poderíamos entender, processualmente, a afirmação da existência de uma composição simultânea como algo questionável, pois como a música faz mais uso de repetições que o texto - dentro do contexto de uma canção -, em certo momento da composição o trabalho seria reduzido ao ato de colocar texto numa melodia que nesse ponto já estaria se repetindo, ou seja, poderíamos entender que só estaríamos criando texto. Contudo, para pensar assim, teríamos que entender que o que acontece aqui é uma sobreposição e um enfrentamento entre as linguagens musical e textual. Tal proposição consegue se sustentar se considerarmos o tema canção ou a relação entre música e palavra a partir da perspectiva disciplinar da Música ou da Literatura, mas não da perspectiva transversal adotada por nós, já que consideramos essa escrita como um único processo e não como uma encadeação de processos.

Outro exemplo de estudo, que se enquadraria no que convencionamos chamar nesta pesquisa de “pragmático”, pode ser encontrado na dissertação *Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção: um estudo sobre as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes*. No texto de 2006, Wladimir F.C. de Mattos se presta a estudar

o que ele chama de “tensões acentuais entre os acentos decorrentes da periodicidade métrica musical e os acentos rítmico-prosódicos detectados na justaposição dos componentes melódicos verbal e musical da canção”.

O autor reconhece que as canções apresentam problemas entre a acentuação presente no texto e a presente na melodia, já que elas não estão justapostas, situação a qual ele chamará de “tensões acentuais”. É proposto que a interpretação feita por cantores corrija tais problemas, ao invés de se proceder com uma edição da partitura.

Para discutir os “acentos rítmico-prosódicos” foi usado como base o livro *Prosodic Phonology*, de 1986 (ainda sem tradução para o português), das linguistas Marina Nespor e Irene Vogel - trata-se de uma obra de referência para esses estudos. Basicamente, no livro as autoras transpassam o estudo prosódico que se restringia à palavra e passam à aplica-lo em enunciados reconhecendo então a implicação de uma quantidade maior de elementos dentro de uma língua - como o ritmo, a entoação e outros. Uma vez que se começa a se trabalhar com elementos em sequência, a Fonologia Prosódica passa a explicar, por exemplo, desambiguação de frases, como em: “Só você não concluirá” e “Só, você não concluirá”; em que apesar de serem usadas as mesmas palavras, a quebra de ritmo e a mudança de entoação impostas pela vírgula implicam em mudança de significação da frase.

A “periodicidade métrica musical” é representada pelo trabalho de Fernando José Carvalhaes Duarte. Os estudos desse autor vão contribuir para o estabelecimento do método a ser empregado na pesquisa e que resultará como o Mattos afirma, em um tipo de análise que se pretende pragmática. O autor o descreve da seguinte maneira:

A partir da consideração do sintagma melódico (daqui por diante, também representado por SM), quanto às características acentuais do componente verbal silábico e seus possíveis padrões de agrupamento, inicia-se a fase 1 da análise, referente à estruturação do ritmo prosódico, ou, “a verificação da essencial elasticidade dos agrupamentos” (Duarte, 1999 e 2001), através das etapas de escansão acentual de componentes e discriminação de agrupamentos perceptíveis. Em seguida, procede-se à fase 2, referente à análise da periodicidade do ritmo prosódico, ou, “identificação das relações entre ritmo prosódico e métrica musical” (loc. cit.), através das etapas de discriminação de domínios de agrupamentos e detecção de níveis hierárquicos. Deste modo, podemos reconhecer os aspectos originais dos efeitos das tensões acentuais rítmico-prosódicas entre os componentes melódicos verbal e musical da canção. (MATTOS, 2006, p. 33)

Destacamos ainda desse trabalho a constatação que Mattos faz acerca do papel do aspecto métrico, ao qual também chamamos a atenção neste capítulo: “Como aspecto comum

aos dois modelos, além de sua eficiência aplicativa, destaca-se o papel desempenhado pela métrica na determinação da acentuação rítmica em ambos os universos aos quais se aplicam: a linguagem verbal poética e a canção.”

Por fim, na tese defendida em 2014, *Cantar em português: um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto*, Mattos recua um passo e começa a trabalhar a partir de uma perspectiva mais estruturalista, já que agora ele analisa não mais os enunciados, mas as sílabas, pensando em propor:

um conjunto de princípios e procedimentos teóricos que podem ser considerados como a base para uma compreensão das relações entre a música e a linguagem verbal, a partir dos processos articulatórios da voz cantada ou da ‘abordagem articulatória’ do canto. (MATTOS, 2014, p. 16)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão da relação entre música e palavra durante essa pesquisa se mostrou, num primeiro momento, uma preocupação relativamente moderna, já que no século XX ela ganha atenção. Coube a Literatura, em nível internacional, a tarefa de se arriscar nessa seara, provavelmente pelo desejo imperioso de contemplar e entender a relação que existe entre a língua falada, posteriormente escrita, então trabalhada artisticamente na poesia e novamente expressada de forma oral, seja pela sua declamação, seja pela sua *performance* feita por trovadores, menestréis, ou por cantores líricos em arranjos elaborados, sobre poemas, por compositores.

Essa iniciativa caminhou de maneira paciente, agregando gerações de pesquisadores, renovando dessa forma as preocupações que passaram da comparação entre as artes, para as possibilidades interdisciplinares. Assim, a conjugação de pesquisadores, as reuniões desses em congressos, para discutir seus pensamentos e trocar seus conhecimentos resultaram durante a década de 1990 na criação de uma associação internacional com a finalidade de empreender esse tipo de estudo.

No Brasil, a Literatura também foi a primeira a se aventurar nesse campo. Charles Perrone (2008) crê que isso se deu pelo fato de após o Modernismo Brasileiro, não haver no país mais escolas literárias de poesia, já que a poesia concreta fazia um uso da linguagem mais pictórico que de fato poético (em termos históricos). Dessa forma o crítico literário naturalmente se viu impelido a se debruçar sobre a canção popular - lugar que no pensamento de Perrone era onde a poesia passou a ser feita -, que no mesmo período, já contava, com Vinícius de Moraes e sua produção cancional, bem como com letristas emergentes tais como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros.

Isso resultou numa crescente produção de conhecimento sobre a canção a qual, nos anos 2000, confluíram na iniciativa dos Encontros de Estudos da Palavra Cantada, que nos mostrou que a canção era uma questão acadêmica para intelectuais de todos os gostos. Daí se consolidar no Brasil, após um desenvolvimento literário, uma perspectiva multidisciplinar.

A iniciativa nacional fez a presente pesquisa surgir e a internacional deu origem ao nosso referencial teórico. No meio de tanta diversidade, pontos de vistas e campos do saber, a escolha da Musicologia surgiu como um resultado lógico dentro de todo um processo histórico de

discussão da nossa temática, que resultou nos conceitos aqui traduzidos como Configuração Texto-Musical e/ou Músico Textual e na Acomodação Texto-Musical. A sua exemplificação revelou a necessidade, constante nessa pesquisa, de apropriação original, a qual nos levou à concepção de uma abordagem transversal do tema como forma de se aproveitar as várias contribuições existentes dentro e fora dos estudos que existiam sob a nossa rubrica e assim se proceder com uma abordagem mais pragmática.

As fontes brasileiras encontradas revelaram a existência de um instrumental teórico consistente e que discute o processo criativo da canção ou da música vocal, além reconhecer traços da produção, sem desconsiderar a música aí presente ou o texto, ou tentar submeter uma linguagem a outra, ou mesmo pensar que se trata não de um objeto, mas de duas coisas separadas. Tais fontes, talvez sem o saber, encaram o desafio de pensar o todo.

A partir de tal pensamento, foi possível demonstrar algum tipo de aplicação para elas. Apesar de ainda contarmos com poucos estudos selecionados, pudemos observar que eles possibilitam uma relação pragmática, já que conseguimos musicalizar um poema, seguindo passos didáticos que estavam ora contidos nos textos, ora subentendidos nos mesmos.

Chamamos a atenção para o fato de que a partir de tal aplicação foi possível avançar de forma diferente com a metodologia e com a análise de canções. Shepherd ao concluir o livro que citamos, afirmando que a questão que surgia da sua discussão seria como compreender as sociedades e os indivíduos em termos de música; que o que precisa ser desenvolvido não é mais uma Sociologia da Música, mas uma Musicologia da Sociedade (SHEPHERD, 1991). Acreditamos que a partir da nossa contribuição, seja viável se caminhar, no caso específico da aplicação que fizemos, rumo ao que podemos chamar de uma Musicologia do Texto e que as outras aplicações do referencial selecionado podem contribuir para outros estudos musicológicos.

Dessa foram, a presente pesquisa confirmou a utilidade e a inovação conseguida pelo tratamento transdisciplinar do tema estudado. Quanto à questão de se ter um campo autônomo, acreditamos que seja cedo para tal conclusão, pois, dada a característica das fontes encontradas essa afirmação soa um pouco exagerada, entretanto essa hipótese surge como algo a ser desenvolvido e pensado, posteriormente, com o devido cuidado e seriedade.



Assim, entendemos que tal pesquisa, dentro dos seus limites, conseguiu chamar a atenção para a relação pragmática entre música e palavra e conseguiu, igualmente, reconhecer a existência de fontes brasileiras que dão ensejo para esse tipo de abordagem.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Os compositores e a língua nacional. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- ASSUMPÇÃO, Sérgio E. M. de. *Ascendência retórica das formas musicais*. São Paulo: USP, 2007. 141 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2007.
- BOGATYRIOV, P. A Canção Popular do Ponto de Vista Funcional. In: TOLEDO, Dionísio [org.]. *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. FARIA, Z.; TOLEDO, R. & TOLEDO, D. [trads.]. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 264-277
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix e Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.
- BRIK, O. Ritmo e Sintaxe. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira [org.]. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. FILIPOUSKI, A. M. R; PEREIRA, M. A.; ZILBERMAN, R. L. (et al) [trads.]. SILVA, R. P. da [rev.]. 1 ed., 2ª impr. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 131-139.
- BROWN, Calvin S. *Music and Literature: a comparison of the arts*. Athens: University of Georgia Press, 1948.
- BUELOW, George J. *Rhetoric and Music*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166#S43166.1.3> . Acesso em 27 de julho de 2013.
- CARTER, Tim. *Word-Painting*. Disponível em: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30568?q=word+painting&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30568?q=word+painting&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit) . Acesso em 27 de julho de 2013.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. MOURÃO, Cleonice Paes Barreto [trad.]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COSTA VAL, Maria da Graça. *Redação e Textualidade*. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CRUZ E SOUSA, João da. Filetes. In: JUNKES, Lauro. (org.) *Obra Completa: poesia*. Jaraguá do sul: Avenida, 2008, p. 71.
- FALBO, C. V. R. A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular. In: *Per Musi*, n. 22, pp. 218-231, Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Problemas de prosódia no “Ofício dos Defuntos a 8 Vozes” de José Maurício Nunes Garcia. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Maria Elizabeth & MEDEIROS, Fernanda Teixeira. (orgs.). *Palavra Cantada: ensaio sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

HARRÁN, Don. New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino. *Acta Musicologica*. Vol. 45, Fasc. 1 (Jan. - Jun., 1973), pp. 24-56. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/932221>. Acesso em: 27 de abril de 2012.

\_\_\_\_\_. Text Underlay. In.: *The New Grove: dictionary of music and musicians*. vol. 25, Londres: Oxford University Press, 2001, pp. 319-321.

IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.63-68.

KING, Jonathan. Text-Setting. In.: *The New Grove: dictionary of music and musicians*. vol. 25, Londres: Oxford University Press, 2001, pp. 321-323.

KOCK, Ingedore G. V. Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LANFRANCO, Giovanni Maria. Modo di mettere le parole sotto ai canti. In.: *Scintille di Musica*. 1533, pp. 68-69.

LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. 4ª ed. New York: Atheneum, 1971.

MACAMBIRA, José Rebouças. Estrutura musical do verso e da prosa. São Paulo: Pioneira, 1984.

MALM, William P. Four Seasons of the Old Mountain Woman: An Example of Japanese "Nagauta" Text Setting. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 31, No. 1 (Spring, 1978), University of California: Press on behalf of the American Musicological Society pp. 83-111. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/831386>. Acesso em: 11 de maio de 2012

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. Do ritmo musical para o ritmo lingüístico, a partir da análise de uma Cantiga de Santa Maria de Afonso X. In: Simpósio de Cognição e Artes Musicais, IV. 2008, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Paulistana, 2008.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de [orgs]. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

MELLER, Lauro W. Poetas ou Cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária. Belo Horizonte: PUC - Minas, 2010. 260 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC - Minas, Belo Horizonte, 2010.

MIGLIORINI, Livia; MASSINI-CAGLIARI, Gladis. Sobre o ritmo do Português Brasileiro: evidências de um padrão acentual. In.: *ReVEL*, v. 8, n. 15, pp. 310-328, 2010.

MUKAŘOVSKÝ, J. A Fonologia e a Poética. In: TOLEDO, Dionísio [org.]. *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. FARIA, Z.; TOLEDO, R. & TOLEDO, D. [trads.]. Porto Alegre: Globo, 1978. pp. 204-214.

\_\_\_\_\_. Relações entre a Linha Fônica e a Ordem das Palavras nos Versos Tchecos. In: TOLEDO, Dionísio [org.]. *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. FARIA, Z.; TOLEDO, R. & TOLEDO, D. [trads.]. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 215-235

NETTL, Bruno, *Studies in Blackfoot Indian Musical Culture, Part IV: Notes on Composition, Text Settings, and Performance*. In *Ethnomusicology*, Vol. 12, Nº. 2 (May, 1968), University of Illinois: Press on behalf of Society for Ethnomusicology, pp. 192-207. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/849929>. Acesso em: 24 de outubro de 2012.

ONG, Walter J. *Orality & Literacy: the technologizing of the Word*. Londres e Nova York: Routledge, 2000.

PARRY, Milman. *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style*. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 41, p. 73-147, 1930. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/310626>. Acesso em 30 de abril de 2012.

\_\_\_\_\_. *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry*. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 43, p. 1-50, 1932. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/310666>. Acesso em 12 de setembro de 2012.

PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Booklink, 2008

SHEPHERD, Jonh. *Music as Social Text*. Cambridge: Polit Press and Basil Blackwell Ltd., 1991.

SEEGER, Judith. *The Living Ballad in Brazil: two performances*. In: *Oral Tradition*, Ohio, v. 2, n. 2-3, p. 573-615, may, 1987. Disponível em: <http://journal.oraltradition.org/issues/2ii-iii/seeger>. Acesso em: 24 de jul. de 2012.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composições de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2002.

TOMACHEVSKI, B. "Sobre o Verso". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira [org.]. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. FILIPOUSKI, A. M. R; PEREIRA, M. A.; ZILBERMAN, R. L. (et al) [trads.]. SILVA, R. P. da [rev.]. 1 ed., 2ª impr. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 141-153

ZARLINO, Gioseffo. *Il modo, che si hà da tenere, nel porre Le Figure cantabili sotto Le Parole*. In.: *Le Instutioni Harmoniche*. Veneza, 1558, pp. 340-341

YUNG, Bell: *Creative Process in Cantonese Opera II: The Process of T'ien Tz'u (Text-Setting)*. In: *Ethnomusicology*, Vol. 27, No. 2 (May, 1983), University of Illinois: Press on behalf of Society for Ethnomusicology, pp. 297-318. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/851079>. Acesso em: 11 de maio de 2012.

WELLEK, René; WARREN, Austin. "Literatura e outras artes". In: *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962, pp. 157-170.

## ANEXOS

ANEXO 1 - Exemplo de canto *Blackfoot* com letra. (NETTL,1968, p. 197)

♩ = 128

meaningless syllable text

repeat three times

a - kee - yé wii -

- noo - táa - mo - ket (to mey ey ey ey)

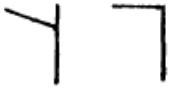








[me ne] takk xyaa po yo [ma ha haw

yaw he ye he yo ho yo ho yo yo.]

[ ] denotes meaningless syllables.

<i>Akeyé</i>	<i>Wiinootáamoket</i>	<i>Tákyaaapaapówi</i>	<i>Takxyaaowimfinii</i>
Mulher	não se preocupe comigo	estou voltando para casa	estou voltando para casa para comer frutas.

**ANEXO 2: Lista de tons do dialeto Cantonês (YUNG, 1983, p. 316)**

<p><b>Upper Even</b></p>  <p>53 or 55</p>	<p><b>Upper Rising</b></p>  <p>35</p>	<p><b>Upper Going</b></p>  <p>33</p>	<p><b>Upper Entering</b></p>  <p>5</p>
			<p><b>Middle Entering</b></p>  <p>3</p>
<p><b>Lower Even</b></p>  <p>21</p>	<p><b>Lower Rising</b></p>  <p>23</p>	<p><b>Lower Going</b></p>  <p>22</p>	<p><b>Lower Entering</b></p>  <p>2</p>

*Upper Even*: Mais alto; *Upper Rising*: Alto e crescendo; *Upper Going*: Mantem-se alto.

*Lower Even*: Mais grave; *Lower Rising*: grave e crescendo; *Lower Going*: Mantem-se grave.

*Upper Entering*: Entrada em registro alto; *Middle Entering*: Entrada em registro médio; *Lower Entering*: Entrada em registro grave.

**ANEXO 3: Modo de se adequar a palavra ao canto. (LANFRANCO, 1533, pp. 68-69)**

**Modo di mettere le parole sotto a i canti.**

**Or e da sapere, che le distinzioni delle parole si fanno nel canto Misurato: ma non come nel Fermo: perche in questo la distinzione si fa secondo la sentenza delle parole: & in quello, secondo che porta l'ordine del contrapunto, & la necessita delle Pause, benche il Compositore de auertire di far la cadenza, ouero distinzione generale secondo la sentenza, & distinzione delle parole.**

**Nel canto Misurato adunque ogni nota distinta (eccettuado quasi sempre la Semiminima) porta la sua sillaba, come fa quella del Fermo.**

**Ma nel Fermo solamente sopra le quadre si pone la sillaba, eccetto alcuna uolta: doue l'usanza porta di mandare le mezzane in Dupla proportione: come ne i Credo: & in altri canti si uede.**

**Et ogni legatura o del Fermo, o del Figurato non porta piu di una sillaba, come gia fu detto.**

**Or il Punto del Misurato canto non porta sopra se sillaba alcuna: perche esso non e cantabile, ne la sua forza fa opera in se stesso: ma nelle note si stende.**

**Et alla Semiminima, che segue la Minima col Punto, alcune rare uolte si usa di dar la sillaba, & alla nota biã**

**ca: che alla detta Semiminima dopo uiene.**

**Et la Semiminima principiante di necessita porta la sua sillaba, ma ne a quelle di mezzo, ne a l'ultime di consuetudine bona mai non si da la sillaba: ne alla nota biãca, che dopo essa ultima Semiminima segue: eccettuando alcuna uolta la Imitatione delle Canzoni Franzese.**

**La replicatione delle parole nel Canto fermo non si fa mai: ma nel Figurato si fa: quando le note la possono portare. Ma quando non la portano: allhora si sta su la penultima sillaba tanto: che si arriua alla cadẽtia: o all'ultima nota cantabile, per darle l'ultima sillaba delle parole: Et cio sia detto in quãto alle Messe: & Motetti: Perche ne delle Canzoni Franzese: ne de Madrigali io non ne parlo.**

*Or e da sapere, Che le distinzioni delle parole si fanno nel canto Misurato: ma no come nel Fermo: perche in questo la distinzione si fa secondo la sentenza delle parole: & in quello, secondo che porta l'ordine del contrapunto, & la necessita delle Pause, benche il Compositore de auertire di far la cadenza, ouero distinzione generale secondo la sentenza, & distinzione delle parole.*

*Nel canto Misurato adunque ogni nota distinta (eccettuando quasi sempre la Semiminima) porta la sua sillaba, como fa quella del Fermo.*

*Ma nel Fermo solamente sopra le quadre si pone la sillaba, eccetto alcuna volta: doue l'usanza porta di mandare le mezzane in Dupla proportione: come ne i Credo & in altri canti si uede.*

*Et ogni legatura o del Fermo, o del Figurato non porta piu di una sillaba, come gia fu detto.*

*Or il Punto del Misurato canto non porta sopra se sillaba alcuna: perche esso non e cantabile, ne la sua forza fa opera in se stesso: ma nelle note si stende.*

*Et alla Semiminima, che segue la Minima col Punto, alcune rare volte si usa di dar la sillaba, & alla nota bianca: che alla detta Semiminima dopo uiene.*

*Et la Semiminima principiante di necessita porta la sua sillaba, ma ne a quelle di mezzo, ne a l'ultime di consuetudine bona mai non si da la sillaba: ne alla nota bianca, che dopo essa ultima Semiminima segue: accettuando alcuna volta la imitatione delle Canzoni Franzese*

*La replicatione delle parole nel Canto fermo non si fa mai: ma nel Figurato si fa: quando le note la possono portare. Ma quando non la portano: allhora si sta su la penultima sillaba tanto: che si arriva alla cadentia: o all'ultima nota cantabile, per darle l'ultima sillaba*

*delle parole: Et cio sia detto inquanto alle Messe: & Motetti: Perche ne delle Canzoni Franzese:  
ne de Madrigali io non ne parlo.*



**ANEXO 4: Procedimento, que se há de ter, para colocar figuras cantáveis sobre as palavras. (ZARLINO, 1558, pp. 340-341)**

**Il modo, che si hà da tenere, nel pörre le Figure cantabili sotto  
le Parole. Cap. 33.**



*HI potrebbe mai raccontare il male ordine, & la mala gratia, che tengono, & hanno tenuto molti Pratici, & quant a confusione hanno fatto, nell'accomodar le figure cantabili alle parole della Oratione proposta? certamente ciò si potrebbe fare, ma con grande difficoltà. Però quando io mi penso, che vna Scienza, la quale hà dato leggi, & buoni ordini ad altre scienze, sia alle volte in alcune cose tanto confusa, che a pena si può tollerare; io non posso fare, che non mi attrisli. E' veramente vn stupore vdir, & vedere le cantilene, che si trouano, le quali oltre che in esse si odeno nel proferire delle parole gli Periodi confusi, le Clausule imperfette, le Cadenze fuori di proposito, il Cantare senza ordine, gli errori infiniti nello applicare l'harmonie alle parole, le*

le, le poche offeruationi delli Modi, le male accommodate parti, li passaggi senza vaghezza, li Numeri senza proportione, li Mouimenti senza proposito; si troua anco in esse le Figure cantabili accommodate in tal maniera alle parole, che'l cantore non si sa risolvere, ne ritrouar modo commodo, da poterle proferire. Hora vede sotto due sillabe contenersi molte figure, & hora sotto due figure molte sillabe. Ode hora vna parte, che cantando in alcun luogo farà l'Apostrofe, o collisione nelle lettere vocali, secondo che ricercano le parole; & volendo lui fare l'istesso cantando la sua parte, gli viene a mancare il bello, & lo elegante modo di cantare, col porre vna figura, che porta seco il tempo lungo sotto vna sillaba breue; & così per il contrario. La onde tallora ode proferire nell'altre parti quella sillaba lunga, che nella sua necessariamente gli è dibisogno di proferirla breue; di maniera che sentendo tanta diuersità, non sa che si fare: ma resta in tutto attonito, & confuso. Et perche'l tutto consiste nell'accommodar le Figure cantabili alle soggette parole, & nelle cantilene si ricerca, che le chorde siano con esse descritte, & notate; accioche li Suoni, & le Voci si possino proferire in ogni modulatione; essendo che col mezzo di tal Figure si viene a proferire il Numero, cioè la lunghezza, & la breuità delle sillabe, contenute nella Oratione, sotto le quali sillabe spesse volte si pone non solamente vna, due, tre, o più delle nominate figure; però accioche non intrauenghi alcuna confusione nell'accommodarle alle sillabe delle soggette parole; volendo io leuare, s'io potrò, tanto disordine; oltra le date Regole in diuersi luoghi, che sono molte, accommodate alle materie secondo il proposito; porrò hora queste, le quali seruiranno non solo al Compositore; ma anche al Cantore, & saranno secondo il nostro proposito. La Prima Regola adunque sarà, di porre sempre sotto la sillaba longa, o breue vna figura conueniente, di maniera, che non si odi alcuno barbarismo: percioche nel Canto figurato ogni figura cantabile, che sia distinta, & non legata (eccettuando la Semiminima, & tutte quelle, che sono di lei minori) porta seco la sua sillaba; il che si offerua etiandio nel Canto fermo: essendo che in ogni figura quadrata si accomoda la sua sillaba; eccettuando alcune volte le mezane, che si mandano come le Minime; & anche come le Semiminime; come si comprende in molte cantilene, & massimamente nel Credo in vnum Deum, il quale chiamano Cardinale. La Seconda regola è, che ad ogni Legatura di più figure, o note, sia posta nel canto figurato, o nel piano, non se le accomoda più di vna sillaba nel principio. La Terza, che al Punto, il qual si pone vicino alle figure nel canto figurato, ancora che sia cantabile; non se gli accomoda sillaba alcuna. La Quarta, che rare volte si costuma di porre la sillaba sopra alcuna Semiminima; ne sopra quelle figure, che sono minori di lei; ne alla figura, che la segue immediatamente. La Quinta, che alle figure, che seguono immediatamente li Punti della semibreue, & della minima, le quali non siano di tanto valore, quanto sono tali Punti; si come la Semiminima dopo il punto della Semibreue, & la Chroma dopo il punto della Minima; non si costuma di accompagnarle alcuna sillaba; & così a quelle, che seguono immediatamente tali figure. La Sesta, quando si porrà la sillaba sopra la Semiminima, si potrà anco porre vn'altra sillaba sopra la figura seguente. La Settima che qualunque figura, sia qual si voglia, che sia posta nel principio della cantilena, o sia nel mezzo dopo alcuna pausa, di necessità porta seco la pronuntia di vna sillaba. La Ottaua, che nel Canto piano non si replica mai parola, o sillaba: ancora che si odino alle volte alcuni, che lo fanno; cosa veramente biasimeuole: ma nel figurato tali repliche si comportano; non dico già di vna sillaba, ne di vna parola; ma di alcuna parte della oratione, quando il sentimento è perfetto; & ciò si può fare quando ui sono figure in tanta quantità, che si possono replicare commodamente; ancora che il replicare tante fiate vna cosa (secondo'l mio giuditio) non stia troppo bene; se non fusse fatto, per esprimere maggiormente le parole, che hanno in se qualche graue sentenza, & fusse degna di consideratione. La Nona, che dopo l'hauere accommodato tutte le sillabe, che si trouano in un Periodo, ouero in una parte della oratione, alle figure cantabili; quando resterà solamente la penultima sillaba, & l'ultima; tale penultima potrà hauere alquante delle figure minori sotto di se; come sono due, o tre, & altra quantità; pur che la detta penultima sillaba sia longa, & non breue: percioche se fusse breue si verrebbe a commettere il barbarismo; il perche cantando in tal modo si viene a fare quello, che molti chiamano la Neuma; che si fa, quando sotto vna sillaba si proferisce molte figure; ancora che essendoposte corali figure in tal maniera, si faccia contra la Prima regola data. La Decima, & vltima regola è, che la sillaba vltima della oratione de terminare, secondo la offeruanza delle date Regole, nella figura vltima della cantilena. Ma perche in questa materia si potrà hauere infiniti essempi, essammando le dotte compositioni di Adriano, & di quelli, che sono stati veramente, & sono suoi discipoli; però senza mostrare altro essempio, passerò a ragionare delle Legature, che si fanno con alcune delle figure cantabili, & serueno ad un tale negotio.

*La Prima Regola adunque sarà, di porre sempre sotto la sillaba longa, o breve una figura conveniente, di maniera, che nō fi odi alcuno barbarismo: perciocche nel Canto figurato ogni figura cantabile, che sia distinta, & non legata (eccettuando la Semiminima, & tutte quelle, che sono di lei minori) porta seco la sua sillaba; il che si osserva etandio nel Canto fermo: essendo che in ogni figura quadrata si accomoda la sua sillaba; eccettuando alcune volte le mezane, che si mandano come le Minime; & anche come le Semiminime; come si comprende in molte cantilene, & massimamente nel Credo in unum Deum, il quale chiamano Cardinalesco.*

*La Seconda regola è, che ad ogni Legatura di più figure, o note, sia posta nel canto figurato, o nel piano, non se le accomoda più di una sillaba nel principio.*

*La Terza, che al Punto, il quale si pone vicino alle figure nel canto figurato, ancora che sia cantabile, non se gli accomoda sillaba alcuna.*

*La Quarta, che rare volte si costuma di porre la sillaba sopra alcuna Semiminima; ne sopra quelle figure, che sono minori di lei; ne alla figura, che la segue immediatamente.*

*La Quinta, che alle figure, che seguono immediatamente li Punti della semibreve, et della minima, le quali non siano di tanto valore, quanto sono tali Punti; si come la Semiminima dopo il punto della Semibreve, & la Chroma dopo il punto della Minima; non si costuma di accompagnarle alcuna sillaba; et così a quelle, che seguono immediatamente tali figure.*

*La Sesta, quando si porrà la sillaba sopra la Semiminima, si potrà anco porre un'altra sillaba sopra la figura seguente.*

*La Settima che qualunque figura, sia qual si voglia, che sia posta nel principio della cantilena, o sia nel mezzo dopo alcuna pausa, di necessita porta seco la pronuntia di una sillaba.*

*La Ottava, che nel Canto piano non si replica mai parola, [o sillaba: ancora che si odino alle volte alcuni, che lo fanno; cosa veramente biasimevole:] ma nel figurato tali repliche si comportano; [non dico già di una sillaba, ne di una parola: ma di alcuna parte della oratione, quando il sentimento è perfetto;] et ciò si può fare quando vi sono figure in tanta quantità, [che si possono replicare commodamente; ancora che il replicare tante fiate una cosa (secondo'l mio giuditio) non stia troppo bene; se non fusse fatto, per isprimere maggiormente le parole, che hanno in se qualche grave sentenza, & fusse degna di consideratione.]*

*La Nona, che dopo l'havere accomodato tutte le sillabe, [che si trovano in un Periodo, ovvero in una parte della oratione,] alle figure cantabili; quando resterà solamente la penultima sillaba, & l'ultima; tale penultima potrà havere alquante delle figure minori sotto di se; [come sono due, o tre, & altra quantità; pur che la detta penultima sillaba sia longa, & non breve: perciocche se fusse breve, si verrebbe a commettere il barbarismo; il perche cantando in tal modo si viene a fare quello, che molti chiamano la Neuma; che si fa, quando sotto una sillaba si proferisce molte figure; ancora che essendo poste cotali figure in tal maniera, si faccia contra la Prima regola data.]*

*La Decima, & ultima regola è, che la sillaba ultima della oratione de terminare, secondo la osservanza delle date Regole, nella figura ultima della cantilena.*

## ANEXO 5: Figuras Musicais

1. Foi na *Decoratio*, que os conceitos retóricos começaram a ganhar os seus equivalentes musicais. Como a produção foi intensa, o material gerado não contou com padronização da nomenclatura que ora era latina, ora grega e, às vezes, também era criada. O Grove organiza, de forma não definitiva, essas figuras em sete grandes grupos.

a. Figuras de repetição melódica:

- i. Anadiplose: repete o fim de uma seção no início subsequente;
- ii. Anáfora: repetição de melodia em diferentes notas e diferentes partes;
- iii. Auxeses, Clímax, Gradatio: repetição de melodia em altura diferente;
- iv. Complexio, Simprose, Epanalepsis ou Epanadiplose: repete no final da melodia o que foi escrito para o início;
- v. Epístrofe, Homeoptoton: repete o fim no fim;
- vi. Hipérbato: Inversão/ posição;
- vii. Paronomásia: repetição de melodias com pequenas ênfases;
- viii. Palilogia: repetição de uma melodia com as mesmas notas e as mesmas partes (ênfase);
- ix. Poliptoton: repetição de ideias melódicas em diferentes registros e diferentes partes;
- x. Sinonímia: repetição de uma melodia com diferentes notas na mesma parte;

b. Figuras baseadas na imitação da fuga:

- i. Anáfora: é uma forma de fuga na qual o objeto é repetido em alguma, mas não em todas as partes;
- ii. Apocope: imitação de fuga na qual o objeto está incompleto em uma parte;
- iii. Fuga imaginária: cânone;
- iv. Fuga real: imitação regular de fuga;
- v. Hipálage: imitação de fuga em movimento contrário;
- vi. Metalepsis: fuga com dois objetos;

c. Figuras formadas por estruturas dissonantes:

- i. *Cadentiae durisculae*: dissonâncias não usuais ocorrendo antes das notas finais da cadência;
  - ii. *Elipse*: omissão de consonâncias alterando a percepção das notas de passagem e dos caminhos tomados;
  - iii. *Heterolepsi*: uso de notas de passagens;
  - iv. *Pleonasmo*: Uma abundância ou empilhamento de harmonias que na formação de uma cadência, entre preparação e resolução, é composta de *symblemas* e *síncopes*, ao longo de dois, três ou mais meias barras;
  - v. *Prolongatio*: extendimento da duração de uma dissonância;
  - vi. *Sincope*: suspensão comum;
  - vii. *Syncopatio Catachrestica*: suspensão que não se resolve de forma comum;
- d. Figuras de intervalo:
- i. *Exclamatio*: geralmente são saltos de 6ª menor. Na prática, saltos acima de 3ª a depender do caráter da exclamação;
  - ii. *Inchoatio Imperfecta*: intervalo harmônico inicial exceto o perfeito;
  - iii. *Interrogatio*: final de melodia com um intervalo de 2ª ou outro intervalo ascendente em relação a nota anterior. Cadência frigia também funciona assim.
  - iv. *Parrhesia*: é uma relação falsa, uma dissonância gritante, especialmente entre as partes do tritono.
  - v. *Passus Durisculus*: uso de 2ª menor ascendente ou descendente, pode ocorrer também com uso de intervalos muito grandes ou pequenos em relação à escala;
  - vi. *Pathopoeia*: movimento com semitons que estão fora da escala ou da harmonia. Associada a afetos de medo, tristeza, terror...;
- e. Figuras de hipotipose (descrição minuciosa):
- i. *Hipotiposis*: uso de várias figuras de retórica para expressar ideias de texto ou de palavras. Também é conhecido por *madrigalismo* ou *pintura de palavra*;
  - ii. *Anabasis*: o canto ou a música acompanha a ideia textual de ascensão;
  - iii. *Catabasis*: o canto ou a música acompanha a ideia textual de decida;
  - iv. *Circulatio*: a música descreve um movimento circular;

- v. Fuga: figuras musicais que passam a ideia de escape, ou de algo que escorre;
  - vi. Hiperbole: passagem que excede o âmbito de um modo;
  - vii. Metabasis: cruzamento de uma parte com outra;
  - viii. Variatio: usos vocais para enfatizar textos;
- f. Figuras de som:
- i. Antitheton: expressão de ideias contrárias (antítese);
  - ii. Fauxbourdon: movimento paralelo entre partes em 3ª e 6ª;
  - iii. Mutatio Toni: a súbita mudança de modo por questões específicas
  - iv. Noema: uma seção puramente homofônica, usualmente consonante, dentro de uma polifonia, para dar ênfase textual. Divide-se em quatro:
    - 1. Analepsis: duas noemas adjacentes;
    - 2. Noemas sucessivas: a segunda com andamento diferente da primeira;
    - 3. Anadiplosis: dupla mimese;
    - 4. Anaploce: repetição de uma noema, cantada por um coro A, pelo coro B, enquanto o coro A silencia;
- g. Figuras formadas por silêncio:
- i. Abruptio, aposiopesis, homoioteleuton, tmesis: pausa que não era esperada;
  - ii. Suspiratio: pausa que se anuncia;

**ANEXO 6: Sugestão de conversão do poema *Filetes* na canção *Filetes*.**

## Filetes

João da Cruz e Sousa/ Heverson Nogueira

Heverson Nogueira

Cmaj7                      Dm7                      Em7                      Fmaj7

5    Em7                      E7                      Am7                      D7                      G7

De

9    Cmaj7                      Dm7                      Em7                      G                      E/G#

cra - vos, — de ro - sas, De lí - rios, — per - fu - mes, — De

13    Am7                      D9                      Gm7                      C7

bei - jos, ci - ú - mes, — De coi - sas for - mo - sas; São

17    F                      Em                      Dm                      C7

fei - tos, — são fei - tos Teus o - lhos — per - fei - tos. São

21    F                      Em                      Dm                      G7

fei - tos, são fei - tos Teus o - lhos per - fei - tos.

25    Cmaj7                      Dm7                      Em7                      Fmaj7

29    Em7                      E7                      Am7                      D7                      G7

De

2

33 Cmaj7 Dm7 Em7 G E/G#

can - tos su - a - ves De mú - si - cas vi - nhos De a -

37 Am D9 Gm7 C9

ro - mas, ar - mi - nhos Dos tri - nos das a - ves; São

41 Fmaj7 Em7 Dm7 C7

fei - tos, são fei - tos Teus o - lhos per - fei - tos. São

45 F Em Bm7(b5) A7

fei - tos, são fei - tos Teus o - lhos per - fei - tos. Das

49 Bb Am Gm C9

cis - mas ra - dia - das, De es - pe - ras a - la - das, Por

53 F D9 Gm7 C9

va - gos es - com - bros re - ple - tos De as - som - bros. São

57 Fmaj7 Em7 Dm7 Cmaj7

fei - tos, são fei - tos Teus o - lhos per - fei - tos. São

61 F Em Dm G7

fei - tos, são fei - tos Teus o - lhos per fei - tos.

65 Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7



69 Em<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>/F Cmaj<sup>7</sup> 3

The musical notation consists of a single staff in treble clef. It contains six measures of music. The notes are: G4 (quarter), A#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), and G4 (quarter). Chord symbols are placed above the notes: Em<sup>7</sup> above G4, E<sup>7</sup> above A#4, Am<sup>7</sup> above A4, D<sup>7</sup> above B4, G<sup>7</sup>/F above G4, and Cmaj<sup>7</sup> above G4. A slur is placed over the B4 note. The piece concludes with a double bar line.