



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Tiago Gouveia Faria

A DINÂMICA DO ENCONTRO NAS LINHAS DA CANÇÃO:
UMA ABORDAGEM FRASEOLÓGICA DOS MODOS DE CORRELAÇÃO TEMPORAL
ENTRE LETRA E MELODIA NA PALAVRA CANTADA

Florianópolis

2022

Tiago Gouveia Faria

**A DINÂMICA DO ENCONTRO NAS LINHAS DA CANÇÃO:
UMA ABORDAGEM FRASEOLÓGICA DOS MODOS DE CORRELAÇÃO
TEMPORAL ENTRE LETRA E MELODIA NA PALAVRA CANTADA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutor em Literatura.
Orientador: Prof. Luiz Felipe Guimarães Soares, Dr.

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Faria, Tiago Gouveia

A dinâmica do encontro nas linhas da canção : uma
abordagem fraseológica dos modos de correlação temporal
entre letra e melodia na palavra cantada / Tiago Gouveia
Faria ; orientador, Luiz Felipe Guimarães Soares , 2022.
210 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Canção. 3. Palavra cantada. 4.
Fraseologia. 5. Modos de correlação temporal. I. , Luiz
Felipe Guimarães Soares . II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

Tiago Gouveia Faria

A dinâmica do encontro nas linhas da canção: uma abordagem fraseológica dos modos de correlação temporal entre letra e melodia na palavra cantada

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado, em 29 de agosto de 2022, por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Jair Tadeu da Fonseca, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, Dr.
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Prof. Emílio Gozze Pagotto, Dr.
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Luiz Felipe Guimarães Soares, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2022.

À minha mãe,
cujo canto me embalou
no sonho das revoluções.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Felipe Soares, agradeço os valiosos ensinamentos, a extraordinária partilha acadêmica e o apoio incondicional ao longo do percurso que ora se encerra, bem como agradeço aos Professores Jair Fonseca e Sérgio Freitas as importantes reflexões acerca deste trabalho por ocasião das bancas de qualificação e defesa. Estendo essa gratidão ao Professor Emilio Pagotto, terceiro membro a constituir a banca de defesa, pelo contributo na discussão dos temas centrais desta tese.

Manifesto fica o meu apreço aos colegas da Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC com quem tive a oportunidade de discutir e refletir sobre inúmeras das questões que permearam esta pesquisa.

Com o coração na mão, sou profundamente grato à minha família e aos meus amigos, em especial aos meus irmãos Mariana e Vitor, pelo apoio amoroso, constante e imprescindível, sem o qual os obstáculos teriam sido indubitavelmente maiores.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por fim, todo o meu reconhecimento, pela bolsa de estudos que proporcionou a investigação que aqui se apresenta.

*[...] on ne connaît, on ne comprend
que ce qu'on peut en quelque mesure réinventer.*

BERGSON, 1934, p. 108.

RESUMO

A palavra cantada pode ser teoricamente compreendida, na sua especificidade, como o elemento resultante e indivisível da união entre palavra e melodia. A fim de contribuir para o desenvolvimento de modelos teóricos e ferramentas de análise que consolidem essa perspectiva unitária, este trabalho tem como objetivo principal o estudo da relação entre palavra e melodia no fluxo do tempo, especialmente o modo dinâmico como esses dois elementos se combinam na formação de frases da palavra cantada. Nesse sentido, à luz dos conceitos de métrica e ritmo, ambos transversais aos estudos poéticos e musicais, procura-se aqui, como proposta inicial da abordagem investigativa, apreender o contributo da música na análise do verso poético e o seu lugar nos processos de musicalização de poemas, bem como refletir, já no campo dos estudos musicais, sobre os conceitos de frase, gramaticalidade, cronometria e movimento melódico. Como consequência dessa dupla investida, auxiliada por uma bibliografia composta de obras de referência do domínio linguístico e tratados teóricos (sobre versificação, ritmo e melodia), bem como por um *corpus* composto de poemas e canções, formam-se, por sua vez, duas ferramentas específicas de análise: a análise acentual (que compara o verso poético ao compasso musical a partir dos pontos de apoio gerados pela pulsação da métrica musical) e a análise cinética (que traça o movimento da melodia através dos mesmos pontos de apoio da métrica), ambas idealizadas como subsídio prático para o terceiro e último movimento da pesquisa, que complementa assim a abordagem lítero-musical precedente. Nesta derradeira etapa da investigação, desenvolvida a partir de novos exemplos do cancionário popular brasileiro e internacional, surgem então os conceitos de modos de correlação temporal e fraseologia da canção, as duas propostas de abordagem teórica que justificam não apenas o título do trabalho, mas a investigação como um todo. O primeiro deles representa as diferentes modalidades pelas quais palavra e melodia se fundem no decurso do tempo, conjunto de interconexões que revela as particularidades dinâmicas responsáveis pela especificidade da palavra cantada. O segundo, mais amplo, uma vez que abrange também os modos de correlação temporal, reflete a tentativa de recompor a noção de frase, oriunda dos estudos gramaticais e melódicos, e empregá-la como conceito integrador para designar a realidade específica da palavra cantada. A reunião desses princípios teóricos e práticos, em que participam igualmente as análises acentual e cinética, permite então o surgimento da análise fraseológica, proposta de abordagem múltipla que, aplicada numa derradeira análise comparativa, notadamente sobre três canções compostas a partir da forma poética do soneto, ratifica a especificidade da palavra cantada por meio das suas particularidades dinâmicas e em contraponto com a realidade da palavra declamada.

Palavras-chave: canção; tempo; palavra cantada; fraseologia; modos de correlação temporal.

ABSTRACT

The sung word can be theoretically understood, in its specificity, as the resulting and indivisible element of the union between word and melody. In order to contribute to the development of theoretical models and analysis tools that consolidate this unitary perspective, this work has as the main goal to study the relationship between word and melody in the flow of time, especially the dynamic way in which these two elements combine in the formation of phrases of the sung word. In this sense, in the light of the concepts of metrics and rhythm, both transversal to the poetic and musical studies, it is aimed here, as an initial proposal of the investigative approach, to apprehend the contribution of music in the analysis of the poetic verse and its place in the processes of setting poems to music, as well as to reflect, within the field of musical studies, on the concepts of phrase, grammaticality, chronometry and melodic movement. As a consequence of this two-way approach, supported by a bibliography composed of reference works of the linguistic domain and theoretical treatises (on versification, rhythm and melody), as well as by a *corpus* composed of poems and songs, two specific tools of analysis are formed: the accentual analysis (which compares the poetic verse to the musical compass from the support points generated by the pulsation of the musical metric) and the kinetic analysis (which traces the movement of the melody through the same support points of the metric), both idealized as a practical resource for the third and last movement of the research, which thus complements the preceding literary-musical approach. In this ultimate stage of the investigation, developed from new examples of the Brazilian and international popular songs, arise then the concepts of modes of temporal correlation and phraseology of the song, the two proposals of theoretical approach that justify not only the title of the work, but also the research as a whole. The first one represents the different modalities by which word and melody are fused in the course of time, a set of interconnections that reveals the dynamic particularities responsible for the specificity of the sung word. The second, broader, since it also covers the modes of temporal correlation, reflects the attempt to recompose the notion of phrase, originating from grammatical and melodic studies, and to use it as an integrating concept to designate the specific reality of the sung word. The gathering of these theoretical and practical principles, in which the accentual and kinetic analyses also participate, allows the emergence of the phraseological analysis, a multiple-approach proposal that applied in a final comparative analysis, notably on three songs composed from the poetic form of the sonnet, ratifies the specificity of the sung word through its dynamic particularities and in counterpoint with the reality of the declaimed word.

Keywords: Song. Time. Sung word. Phraseology. Modes of temporal correlation.

LISTA DE QUADROS

Quadro 2.2.1 – Análise do verso “Vou-me embora pra Pasárgada”	58
Quadro 2.2.2 – Estrutura musical das versões de Guerra-Peixe e Gilberto Gil	64
Quadro 4.2.1 – Modo de correlação temporal no âmbito das <i>personae</i> frásicas em <i>Noite dos mascarados</i>	138
Quadro 4.3.1 – Paralelo escansional de <i>Soneto</i>	145
Quadro 4.3.2 – Paralelo escansional de <i>São demais os perigos desta vida</i>	150
Quadro 4.3.3 – Paralelo escansional de <i>Soneto de separação</i>	156

SUMÁRIO

PRÓLOGO – NO RASTO DO MISTÉRIO	11
1 INTRODUÇÃO	19
1.1 Um breve passeio pela história da palavra cantada.....	20
1.2 Teorias do verso e da melodia e o seu contributo na análise da canção	30
2 O TEMPO DA PALAVRA: MÉTRICA, RITMO E POESIA	36
2.1 Métrica e ritmo, estrutura do verso, verso como linha.....	37
2.2 Do poema à canção: música e musicalidade em “Vou-me embora pra Pasárgada”	51
2.3 O movimento versífico pela análise acentual e o caso das redondilhas	66
3 O TEMPO DA MÚSICA: MÉTRICA, RITMO E MELODIA	81
3.1 Melodia e frase musical: entre a gramaticalidade e o sentimento.....	82
3.2 Música cronométrica: uma discussão sobre a proposta de Petr Suvchinsky....	95
3.3 O movimento melódico pela análise cinética	106
4 O TEMPO DO ENCONTRO: A FRASE DA CANÇÃO	114
4.1 A fraseologia da canção e os modos de correlação temporal	115
4.2 Canção e unidade: a <i>persona</i> e outros recursos fraseológicos	132
4.3 Análise fraseológica de três sonetos musicados	142
5 CONCLUSÃO – DUREZA E TRANSPARÊNCIA DESVELADAS	162
REFERÊNCIAS	166
APÊNDICE A – Glossário de fraseologia	185
APÊNDICE B – Tradução de A noção do tempo e a música, de Petr Suvchinsky, por Tiago Gouveia Faria	187
ANEXO A – Partitura da canção <i>Soneto</i>, de Chico Buarque	202
ANEXO B – Partitura da canção <i>São demais os perigos desta vida</i>, de Vinicius de Moraes e Toquinho	205
ANEXO C – Partitura da canção <i>Soneto de separação</i>, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim	209

PRÓLOGO – NO RASTO DO MISTÉRIO

Qu'on ne cherche point à couvrir la Mélodie ni l'Harmonie des voiles du mystère ; tout doit y être clair pour l'homme instruit.

Antoine Reicha, *Traité de Mélodie*, 1814, p. 122.

Certas coisas na vida, por mais simples que sejam, parecem conter uma parcela substancial de mistério. A canção, para mim, é uma delas. De algum modo, na experiência de escuta dessa forma breve, mas que se conserva na memória e no coração, fui sempre capturado pelo seu canto com palavras, pelo que ele diz e por tudo aquilo que ele não diz. E como, à semelhança das crianças, queremos conhecer o que nos atrai, surgem miríades de perguntas que, a despeito da nossa razão e da nossa experiência, nem sempre somos capazes de responder a contento. É aí, entretanto, que nos damos conta dos caprichos da curiosidade, que, por vocação própria, aprecia seguir especialmente as pegadas do segredo, sem que a perturbe o caminho que necessita percorrer.

O itinerário proposto por esse trabalho tem por guia, *mutatis mutandis*, as perguntas que a minha curiosidade não se cansou de perseguir. A maior parte delas, não há dúvida, está ligada de modo direto à forma como palavra e música se associam no contexto específico da canção. Embora seja um tópico à primeira vista explícito, as suas possibilidades de desdobramento, como sabemos, são enormes, sobretudo se levarmos em consideração os abrangentes universos teóricos da literatura e da música.

Consciente desse desafio, mas motivado pela promessa de uma investigação em conformidade com os meus interesses de estudo, comecei por desenvolver uma linha de reflexão que vê nos diferentes conceitos de tempo um meio privilegiado para o estudo da relação entre palavra e música. Com efeito, sendo ambos fenômenos que ocorrem marcadamente no tempo, um leque promissor de possibilidades logo se abriu, desde as questões sobre a regularidade e a irregularidade, a repetição e o contraste, o ritmo e a métrica, até os problemas que envolvem a passagem do tempo e a sua relação com a história e com a memória.

Nessa perspectiva, o título geral para este trabalho poderia ser *Tempo e canção*, como aliás cogitei quando dei início às minhas ponderações sobre os aspectos da organização temporal na estrutura formal da canção. Todavia, uma denominação assim formulada, talvez demasiado generalista, ainda que se fizesse esclarecer pelo seu subtítulo e não traísse em última análise o ponto de partida da minha investigação, não deixaria antever com facilidade — devido ao supracitado leque das possíveis associações à ideia de tempo — o percurso metodológico responsável por concatenar os dois principais objetos de investigação propostos à época: por

um lado, o estudo do movimento das linhas do baixo, resultante do encadeamento de acordes, e, por outro lado, a versatilidade apresentada pela palavra no momento em que se vincula à melodia.

Refletindo sobre essa questão e tendo presente a problemática implícita no abrangente conceito de tempo, fui conduzido à necessidade de delimitar o campo de estudo e de conceber, a partir dessas escolhas, um título que refletisse, de maneira mais evidente, tanto o novo percurso metodológico como o cerne da investigação. Em resultado dessas ponderações, emergiu o atual título geral, *A dinâmica do encontro nas linhas da canção*, capaz de reunir e aglutinar a totalidade dos tópicos definidos para a tese, incluindo aqueles relacionados com o tempo. Todavia, devido à diversidade temática que constituiu as diferentes etapas da investigação, bem como à terminologia empregada, sobretudo na terceira parte, uma breve explicação acerca dos sucessivos capítulos do trabalho pode auxiliar o leitor, assim cogito, na compreensão da escolha final do título. Nesse sentido, tais esclarecimentos, mais do que um procedimento de praxe acadêmica, representam aqui uma etapa fundamentalmente necessária.

Desse modo, como se percebe da ordenação dos capítulos, o seu itinerário investigativo passa por questões envolvendo a palavra, a música e a canção, uma disposição temática que se reflete de forma bastante evidente no sumário. Esse movimento aglutinador, que parte da palavra para chegar à canção, representa, bem entendido, uma dentre outras opções metodológicas possíveis. De fato, nada obstaría, por exemplo, a que o trabalho tivesse início com uma abordagem direcionada à melodia, se estendesse à palavra e, finalmente, abarcasse a canção. Seja como for, tendo a investigação por objetivo geral a especificidade da palavra cantada e as diferentes relações entre palavra e melodia no fluxo do tempo, como fica patente no resumo, o mais importante seria sempre começar por uma das partes para então se chegar ao todo. Nessa linha de raciocínio, como veremos adiante, por meio da explicação detalhada de cada um dos capítulos, torna-se mais simples abordar a noção de ritmo e métrica na poesia — estrutura do verso, musicalidade da palavra e análise acentual — para, em seguida, fazer o mesmo exercício em relação à noção de ritmo e métrica na melodia — frase musical, métrica, movimento melódico e análise cinética. Uma vez revisitados esses conceitos provenientes do estudo da palavra e da melodia, passa-se então ao âmbito específico da canção, gênero no qual as formas verbal e musical fazem convergir as suas peculiaridades de maneira íntima, trazendo à tona uma terceira e nova realidade: a palavra cantada. É no momento desse encontro, com efeito, que se pode então propriamente falar, à luz da proposta lançada nesta tese, de *fraseologia da canção*.

Esse cuidado decorre do fato de o termo “fraseologia”, nos estudos musicais, ser utilizado com frequência na análise da frase melódica, orientação teórica distinta daquela que será aqui seguida. Como veremos, o termo fraseologia será antes empregado — sem qualquer intuito de invalidar o seu uso tradicional — na realidade específica da palavra cantada, e não naquela exclusivamente associada à melodia. Dessa forma será possível desenvolver sistematicamente os objetivos específicos deste trabalho, os quais passam por identificar, por um lado, a maneira como os movimentos rítmico-silábicos da palavra e rítmico-melódicos da música, na ampla variedade de cada um deles, se conjugam e se realizam no tempo da palavra cantada, bem como, por outro lado, caracterizar, a partir desses mesmos elementos, o segundo conceito geral utilizado nesta investigação: o de *modo de correlação temporal*. Para uma compreensão mais precisa desse e de outros termos até aqui tratados, nada melhor, entretanto, do que olharmos com mais detalhe para a organização das matérias arroladas no sumário.

O primeiro capítulo, introdutório e bipartido, tem início com o subcapítulo 1.1, *Um breve passeio pela história da palavra cantada*, em que se apresenta uma recapitulação das principais manifestações da palavra cantada ao longo da história da música ocidental, as quais são pontuadas com comentários que julgo convenientes para pensarmos a forma como a canção é produzida nos dias de hoje. É um texto que cumpre, por isso, uma função comparativa importante, já que permite notar como, ao longo da história da música, técnicas e procedimentos composicionais são recuperados por diferentes tradições musicais, incluindo aquela da canção popular. O subcapítulo 1.2, *Teorias do verso e da melodia e o seu contributo na análise da canção*, por outro lado, é a sua contrapartida no que diz respeito à revisão da literatura, mostrando-se fundamental para entender as escolhas teóricas acolhidas na investigação, bem como contextualizar o estudo relativamente à área — em constante crescimento — dos estudos da canção.

O trabalho prossegue com o segundo capítulo — cujo título geral é “O tempo da palavra: métrica, ritmo e poesia” —, que, após expor sucintamente a sua divisão interna, oferece, no subcapítulo 2.1, *Métrica e ritmo, estrutura do verso, verso como linha*, uma breve revisão da técnica de versificação e de alguns dos seus conceitos fundamentais, tais como *verso*, *linha*, *métrica* e *ritmo*. Este momento da reflexão ajuda-nos a compreender criticamente de que forma o estudo do verso tradicional, passando sobretudo pela problemática da métrica e do ritmo, pode contribuir para o estudo da canção. Por outro lado, uma reflexão teórica sobre os conceitos de *verso* e *linha* mostrar-se-á relevante para a formação de um conceito novo e especial de *frase*, assim como para a discussão envolvendo o soado binômio poema *versus* letra de canção.

Em seguida, no subcapítulo 2.2, *Do poema à canção: música e musicalidade em “Vou-me embora pra Pasárgada”*, abordo o abrangente conceito de musicalidade poética à luz da obra de Manuel Bandeira, autor notável pela liberdade com que explorou os aspectos formais na poesia e que ficou especialmente associado à música e à noção de musicalidade. Este subcapítulo representa, na íntegra, um artigo por mim já publicado, cuja temática é aqui retomada como subsídio estrutural para a problematização, ao longo do trabalho, de questões intimamente relacionadas com a canção, como, por exemplo, as soluções de musicalização consagradas a versos heterométricos, um tema central entre compositores quando se trata da elaboração de canções que partem de um texto preexistente.

A sequência representada pelo tema da relação entre o tempo e a palavra é então concluída com o subcapítulo 2.3, *O movimento versífico pela análise acentual e o caso das redondilhas*, no qual problematizo a análise do verso poético levando em consideração os aspectos temporais da palavra por intermédio das figuras rítmicas provenientes da música. Nesse momento da investigação, faço uma reflexão crítica acerca do modelo tradicional de escansão que, igualando as sílabas em unidades padronizadas, subestima a densidade rítmica e as pulsações acentuais da declamação poética, que, à sua maneira, é tão musical quanto a melodia, embora o seu estudo tradicional careça de ferramentas teóricas mais precisas, capazes de ilustrar o movimento da palavra no tempo. Aproveitando ainda esse tópico, considero, através de breves análises, que uma parte importante da ideia de musicalidade associada à tipologia de alguns versos está diretamente relacionada com os acentos de intensidade propostos pelo compasso musical, tal como é o caso, por exemplo, das redondilhas maiores. Essas considerações sobre o verso e o seu potencial como linha de canção servirão ainda, como instrumento auxiliar, ao último subcapítulo da tese, dedicado à análise de três sonetos musicados.

Como contrapartida ao estudo da palavra, o terceiro capítulo, dedicado aos elementos musicais da música tonal, e que recebe o título geral de “O tempo da música: métrica, ritmo e melodia”, dá destaque tanto à melodia — constituinte que, na canção, se relaciona diretamente com a palavra —, bem como aos aspectos relacionados com o tempo musical, como a métrica e o ritmo. Tendo como balizador o conceito de *gramaticalidade*, serão abordados, no capítulo 3.1, *Melodia e frase musical: entre a gramaticalidade e o sentimento*, os princípios tradicionais associados à construção melódica e à sua sintaxe. Nesse ponto, analiso brevemente, sobretudo através de tratados teóricos, a ideia tradicional e já consolidada de *frase* melódica. A partir também da produção tratadística, sublinho o legado romântico em relação à ideia de melodia,

que nela vê, por um lado, o objeto teórico para uma racionalização positiva da música, mas também, por outro, a representação dos estados da alma e a noção de beleza e pureza.

As questões relativas ao tempo musical — tema que, como vimos, deu o impulso inicial a este projeto de investigação — serão por sua vez pensadas, no subcapítulo 3.2, *Música cronométrica: uma discussão sobre a proposta de Petr Suvtchinsky*, a partir de um artigo de Petr Suvtchinsky, personalidade russa próxima à figura do compositor Igor Stravinsky. Suvtchinsky é o autor de *A noção do tempo e a música*, texto que, como o seu nome indica, apresenta questões que dizem respeito diretamente às lucubrações desta tese, sobretudo no que se refere ao ritmo e à métrica musical. Assim, juntamente com uma inquirição acerca do contexto de produção daquele ensaio, tento vislumbrar em que medida as ideias de Suvtchinsky, um impetuoso oponente da melodia infinita wagneriana, podem contribuir de forma criativa para uma prática analítica aplicada à música e, nomeadamente, ao gênero da canção. O resultado desse exercício especulativo, livre e sem pretensões dogmáticas, é precisamente o conteúdo apresentado no subcapítulo seguinte.

Como conclusão da terceira parte, é lançada, no subcapítulo 3.3, *O movimento melódico pela análise cinética*, à semelhança do que ocorre na segunda parte, uma proposta de análise que leva em conta o movimento da melodia por meio das notas que recaem sobre os tempos fortes do compasso musical. A ideia de abordar a melodia tonal sob essa perspectiva específica surge da reflexão originada no subcapítulo precedente, em que o texto *A noção do tempo e a música* é o interesse central. No pensamento de Suvtchinsky, de fato, o conceito de música “cronométrica” é associado constantemente às ideias de uniformidade, equilíbrio e ordem, e, embora não corresponda a nenhuma teoria sistemática desenvolvida pelo autor, é um ponto de partida lúdico, e quiçá eficaz, para se pensar alguns dos aspectos inerentes às melodias tonais. Também por esse motivo, os instrumentos da análise cinética serão retomados no último subcapítulo do trabalho, em conjunto, porém, com a já mencionada análise acentual do verso.

Por fim, a quarta e última etapa da investigação, organizada no capítulo “O tempo do encontro: a frase da canção”, está direcionada para as formas de aproximação e combinação entre palavra e melodia na contextura da canção. Partindo da problemática terminológica que caracteriza certos termos aplicados tanto à palavra como à música, tem lugar, no subcapítulo 4.1, *A fraseologia da canção e os modos de correlação temporal*, uma tentativa de ressignificação teórica do conceito de *frase*, que reafirma, de modo incisivo, a indissociabilidade entre palavra e melodia na palavra cantada e, logo, na canção. Esse raciocínio deriva da conclusão de que, dentre a multiplicidade de definições usadas na caracterização da frase, aquela que reconhece na frase verbal a sua qualidade melódica assoma, na perspectiva

deste trabalho, como um contributo alternativo e produtivo. Essa constatação permite, por sua vez, falar da frase como um princípio integrador entre palavra e melodia, bem como construir, com base nessa acepção específica, uma *abordagem fraseológica* que reconhece a frase na canção não como algo que se decompõe em letra e melodia, mas precisamente o seu antípoda, isto é, o resultado dessa união. Desenvolvo então esse conceito de análise, cujo estudo conta com o auxílio das análises acentual e melódica, previamente expostas, bem como dos *modos de correlação temporal* entre palavra e melodia.

Ainda no mesmo subcapítulo, a ideia de modo de correlação implica a pluralidade de formas segundo as quais palavra e melodia se relacionam mutuamente na frase da canção. Para se compreender melhor essa diversidade combinatória, exponho os princípios que norteiam a palavra cantada a partir das orientações da análise acentual, como, por exemplo, a coincidência entre a sílaba tônica das palavras e o tempo forte dos compassos musicais. Serão aqui úteis alguns tópicos de versificação previamente expostos no segundo capítulo, como as tipologias do verso, mas também outros conceitos, como, por exemplo, o de hiperbibasmo. A partir de tais pressupostos, fundamentais no gênero da palavra cantada de matriz tonal, torna-se mais simples pensar os diferentes modos de correlação entre palavra e música, especialmente quando ocorrem exceções criativas que dão às canções um substancial grau de expressividade e originalidade. Para ilustrar essas e outras ideias, serão utilizados exemplos extraídos do cancionário popular, tanto nacional quanto internacional.

Os exemplos apresentados no subcapítulo anterior revelam, no seu conjunto, as diferentes formas de relação entre palavra e música, que não se esgotam num só recurso expressivo. Assim, tendo em conta a generalidade dos aspectos formais, no subcapítulo 4.2, *Canção e unidade: a persona e outros recursos fraseológicos*, utilizo o conceito geral de *coesão*, que complementa o de modo de correlação, para introduzir a noção de *persona* aplicada à melodia da canção popular. Esse modelo de análise, presente sobretudo nos estudos sobre o *Lied* romântico do século XIX, permite desenvolver, no âmbito da música popular, um método original de enfoque sobre alguns recursos fraseológicos não abordados no subcapítulo anterior. Para ilustrar esse entendimento, servir-me-ei de alguns *Lieder* de Franz Schubert e, sobretudo, das canções de Chico Buarque em que estão presentes dois ou mais personagens caracterizados por diferentes frases.

O subcapítulo 4.3, *Análise fraseológica de três sonetos musicados*, marca o término desta investigação sobre a canção e propõe, como reflexão final, uma análise fraseológica de três canções que resultaram de sonetos musicados. Nesta derradeira etapa, que retoma as problemáticas lançadas ao longo de todo o trabalho, analiso as canções *Soneto de separação* e

São demais os perigos dessa vida, dois poemas de Vinicius de Moraes musicados, respectivamente, por Antonio Carlos Jobim e Toquinho, e a canção *Soneto*, da autoria de Chico Buarque. Nessa abordagem de caráter geral, levo em conta, entre outras matérias, o tempo e a métrica na palavra e na melodia, o binômio poema *versus* letra de canção, o conceito de musicalidade poética, bem como o aparato desenvolvido pela reflexão acerca da fraseologia da canção e dos diversos modos de correlação entre letra e melodia.

Serão fornecidos ainda, em apêndice, dois documentos suplementares: uma tradução do francês para o português, de minha autoria, do ensaio *A noção do tempo e a música*, de Petr Suvtschinsky, texto que está na base das reflexões apresentadas no subcapítulo 3.2, *Música cronométrica: uma discussão sobre a proposta de Petr Suvtschinsky*, bem como um glossário que reúne os principais conceitos envolvidos na ideia de fraseologia e análise fraseológica. Este segundo apêndice pareceu-me justificável uma vez que, como se compreende do capítulo 4.1, *A fraseologia da canção e os modos de correlação temporal*, a noção de frase resultante da reflexão realizada neste trabalho não coincide, em última análise, com o seu uso tradicional. Cumpre ressaltar, nesse sentido, que os desvios em relação a uma terminologia já estabelecida são a consequência de alterações que nos pareceram realmente necessárias, sem cariz dogmático, tendo sido mantidos, na maior parte da investigação e sempre que possível, a terminologia consagrada pelos estudos literários e musicais.

Alcançado este ponto, espero que as explicações presentes neste prólogo possam servir de resumo alargado e de guia metodológico ao trabalho como um todo. Nesse sentido, não posso deixar de sublinhar que, ao longo desta investigação, procurei manter-me consciente da dificuldade implícita em trabalhos cuja perspectiva de abordagem se lança sobre amplos horizontes, que ludibriam com frequência o primeiro olhar e criam a impressão imediata de uma fácil tangibilidade. Por outro lado, de posse dessa percepção e guiado pela vontade de perseguir muito mais do que de apenas alcançar, procurei selecionar, com o zelo possível, o conteúdo de cada um dos subcapítulos, trazendo à memória, sempre que necessário, a convicção de que uma tese de doutorado é também o justo lugar para experiências teóricas de síntese, sempre que reflitam, por sua vez, a vontade autêntica, no tempo e no espaço, de investigar e conhecer.

Henri Bergson, a propósito desse tópico que nos é tão caro, ou seja, o do percurso da aprendizagem humana, atenta para o fato de que “só se conhece, só se compreende, aquilo que se pode em alguma medida reinventar”¹. Levando essa máxima em plena conta, os limites deste

¹ BERGSON, 2005, p. 98.

trabalho representam assim a tentativa de repensar ou reinventar alguns dos instrumentos de análise da canção, bem como algumas das perguntas que lançamos sobre essa teia leve e flexível, construída pelas linhas do tempo, capaz de atrair e capturar, em pleno voo, a inefável substância que conforma o elo entre palavra e música. É com esse preciso sentimento que então proponho a reflexão constituída pelas páginas a seguir, valendo-me da convicção de que possam ser um contributo proveitoso para o estudo da canção, uma vez que, felizmente, se encontra satisfeito o desejo que conduziu até aqui a minha curiosidade.

1 INTRODUÇÃO

Este capítulo introdutório apresenta questões concernentes à palavra cantada e à canção através de duas perspectivas intercomplementares, uma histórica e outra teórica, desmembrando-se, por isso, em duas partes independentes, porém convergentes.

A primeira delas, 1.1, *Um breve passeio pela história da palavra cantada*, é uma breve introdução histórica que discorre sobre algumas manifestações importantes da palavra cantada ao longo da história da música ocidental. Essa visão de conjunto, que cobre nada menos do que um período de aproximadamente vinte e cinco séculos, não é capaz, bem entendido, de fazer jus às inúmeras particularidades da produção musical oriunda de um decurso temporal tão extenso, mesmo que se pretenda abordar não mais do que a palavra cantada e alguns dos gêneros que lhe são afins. No entanto, desenvolvido à luz dos limites que um apanhado dessa natureza implica, o texto desse primeiro subcapítulo cumpre com o intuito para que foi idealizado, isto é, o de passar em revista, criticamente, alguns dos principais aspectos da relação entre palavra e melodia que ocuparam, e ainda ocupam, o lugar de objeto de análise nos estudos sobre a palavra cantada.

O segundo subcapítulo prende-se, por sua vez, com uma revisão da literatura concernente aos estudos da poesia, da melodia, do ritmo e da canção, e constitui o capítulo 1.2, *Teorias do verso e da melodia e o seu contributo na análise da canção*. É, do ponto de vista acadêmico, uma introdução geral propriamente dita, concorde com a necessidade de apreciar algumas das principais propostas teóricas de análise relacionadas com o objeto de estudo. Nessa síntese preliminar, como veremos, receberão destaque as linhas de pensamento que de algum modo interessam, como arcabouço teórico ou fundo crítico, à investigação que o trabalho propõe. Por outro lado, é também através desse subcapítulo que se justifica, do ponto de vista metodológico, as ferramentas de análise propostas ao longo dos diferentes capítulos, cuja função precípua é compreender aspectos particulares da relação entre palavra e música no tempo, sobretudo por meio do estudo que, neste trabalho, assume a designação de *fraseologia da canção* e pela análise dos *modos de correlação temporal* entre palavra e melodia na canção.

1.1 UM BREVE PASSEIO PELA HISTÓRIA DA PALAVRA CANTADA

A origem do que entendemos modernamente por canção, isto é, uma composição musical destinada ao canto – podendo ou não dispor de um acompanhamento musical –, remonta a práticas culturais coincidentes com o próprio surgimento da humanidade. No estudo da música ocidental, termos como *canto* ou *canção* são onipresentes desde a Grécia Antiga, período em que se desenvolveram as bases da nossa atual teoria musical e no qual proliferam relatos acerca do canto a solo ou acompanhado¹. A canção, com destaque para o canto solista acompanhado à lira, a chamada *lírica monódica* — modalidade de execução que, juntamente com a *lírica coral*, determinou precisamente a origem do adjetivo “lírico”², tão contumaz na tradição dos estudos literários —, desempenhava um papel de relevo na cultura helênica. Coincidência ou não dessa importância, um dos primeiros registros musicais que nos chegaram dessa época é precisamente o manuscrito de um texto, inscrito numa estela funerária, cujas palavras se fazem acompanhar de um engenhoso sistema de diacríticos musicais. Esse raro exemplar, com quase dois mil anos e denominado pela tradição de canto ou “canção de Seikilos” é, até hoje, a primeira melodia completa da história da música ocidental de que temos conhecimento.³

Ὅ-σον ζῆς φαί - νου μη-δὲν ὄλ - ως σὺ λυ - ποῦ·—
 πρὸς ὄλ-ίγ - ον ἐσ - τὶ τὸ ζῆν, — τὸ τέ-λος ὁ χρο-νος ἄ - παι-τεῖ.—

Ex. 1.1.1. *Canção de Seikilos* – século II d.C.⁴

¹ Tais relatos despontam, sublinhe-se, não apenas das obras consagradas exclusivamente à música, mas, e sobretudo, da produção dramática, literária e filosófica do período, como, por exemplo, em Homero, Píndaro, Ésquilo, Aristófanes, Platão, Aristóteles ou Plutarco. Para uma breve amostra dessas ocorrências, cf. ROCHA PEREIRA, 2003a, p. 53, 72, 74, 98, 197-198, 351, 414, 422, 442, 447 e 503.

² “O qualificativo *lírica*, aplicado à poesia, é designação dos alexandrinos (os clássicos chamavam-lhe antes *mélica*, palavra derivada de μέλος, a mesma que figura no composto *melodia*. Segundo um comentador antigo [Dionísio Trácio] à primeira gramática que se escreveu, essa poesia podia ser acompanhada à *lyra*, *aulos*, *barbiton* e *kithara*; mas, como era a lira o principal instrumento, derivou dela o nome.” (ROCHA PEREIRA, 2003b, p. 194).

³ Há outros exemplos da música grega anteriores à melodia constante do epitáfio de Seikilos. Desses, no entanto, chegaram-nos apenas fragmentos, como é o caso de um coro do *Orestes* de Eurípedes (sec. III a.C.). Para um inventário abrangente dessas referências, ver “Greece” in SADIE, Stanley. *The new grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 2001.

⁴ Transcrição musical de acordo com Burkholder e Palisca (v. 1, 2005, p.1). Acerca da problemática de datação da estela, ver Pöhlmann e West (2001, p. 90). Para uma análise da melodia da canção e seu contexto teórico, ver Grout e Palisca (1997, p. 28-31) e Michels (2003, v. 1, p. 174-175).

A escassez de textos antigos com notação musical⁵ não nos deve induzir, contudo, à ideia de que havia, para os gregos, uma real oposição entre palavra e música. Pelo contrário, toda a tradição poética do Período Arcaico — séculos VIII a VI a.C. —, organizada de acordo com uma profusa variedade de gêneros, estava inalienavelmente relacionada a uma concepção conjunta desses elementos, entendimento esse que, aliás, se cristaliza no conceito capital de *μουσική*⁶. Por esse motivo, sobretudo, é sempre um anacronismo transcrever o legado musical grego, como a canção de Seikilos, por exemplo, recorrendo à moderna divisão métrica em compassos — o que, aliás, não ocorre no exemplo acima, no qual as barras verticais devem ser entendidas apenas como balizas que organizam simultaneamente a prosódia e a melodia.

Qualquer estudo que procure abordar a relação entre palavra e música nesse período histórico, face à limitação dos exemplos hoje existentes, terá necessariamente de recorrer à pesquisa histórica mas também à especulação, algo que se torna ainda mais necessário quando notamos a tendência, entre os comentadores antigos, de considerarem quase sempre em conjunto a palavra e a música. Armand D’Angour, por exemplo, tendo em conta essa realidade, propôs uma sedutora tese que vê no surgimento da notação musical um modo de impedir a frequente infração, por parte dos músicos do final do século V a.C., das regras de acentuação melódica da poesia⁷.

A despeito das especulações acerca do surgimento da notação musical, o fato de a letra da canção de Seikilos — que recorda a fugacidade da vida⁸ — ter sido composta em grego antigo levanta desde logo uma questão técnica que interessa diretamente à reflexão sobre a palavra cantada. Nesse sentido, como se sabe, o grego antigo e o latim eram línguas em que a contagem das sílabas, no âmbito da prosódia, levava em conta a *quantidade vocálica*, isto é, se organizava segundo a *duração* de cada sílaba na palavra, ao passo que nas línguas neolatinas — dentre as quais se inclui o português — o princípio de organização silábica leva em conta a ênfase acentual ou, se quisermos, a *qualidade vocálica*. Assim, é inevitável reconhecer a

⁵ Um dos motivos para a escassez da notação musical nos textos poéticos gregos pode ter fundamento no requinte alcançado pelas estruturas harmônicas e rítmicas, bem como no gradual aperfeiçoamento dos instrumentos, condições que teriam conduzido a música a um grau de especialização apenas acessível aos profissionais. (ARISTÓTELES, 1998, 1339 a-b; ROCHA PEREIRA, 2003b, p. 641-642).

⁶ Esse conceito representava para os gregos não apenas a união da palavra com a música instrumental, mas também uma vasta gama de elementos performáticos. O conjunto desses diferentes aspectos formava assim um complexo indissociável da vida privada e pública da *polis*. “Mousikē, the realm of the Muses, lies at the very heart of Greek culture, and is indeed a contender for the closest term in Greek to our (polymorphous) ‘culture’”. (MURRAY; WILSON, 2004, p. 1).

⁷ D’ANGOUR, 2018, 2006.

⁸ Uma possibilidade de tradução para o português do texto em grego antigo seria: *Até ao fim dos teus dias, vive despreocupado. Que nada te atormente. A vida é demasiado breve, e o tempo cobra o seu tributo.* (GROUT; PALISCA, 1997, p. 29).

premissa de que a palavra cantada grega dispunha de pelo menos um recurso muito peculiar que, no entanto, raramente é considerado pela maioria de nós: a capacidade de modular o tempo da palavra de modo a afetar não apenas a sua forma sonora, mas também o seu conteúdo semântico.

Um fenômeno como esse, não tendo desaparecido de todo das línguas naturais — dada a subsistência de idiomas ainda dotados do sistema de oposição quantitativa —, deixou de ser, no entanto, a realidade do mundo ocidental e, como consequência, não participou ativamente das etapas históricas que conduziram à instauração da tonalidade, marco inalienável tanto da ideia geral que fazemos hoje dos diversos gêneros da palavra cantada quanto das ferramentas teóricas que construímos para a sua análise.

Por outro lado, essa mesma conclusão pode ser transposta sem prejuízo para a realidade do mundo romano, que, embora tivesse no latim a sua língua primeira, assimilou e preservou os princípios gerais da arte e da cultura grega, a exemplo da técnica de versificação, das teorias da harmonia, da variedade dos instrumentos musicais e do fomento às competições musicais públicas. Em meio a todas essas influências, vale ressaltar a prática latina, entre os séculos II e I a.C., da musicalização de poemas célebres e das suas variadas formas de interpretação. As écloas de Virgílio (c. 70 – 19 a.C.), por exemplo, eram levadas ao teatro por cantores, enquanto os hendecassílabos de Plínio, o Moço (62 – c. 114 d.C.), eram acompanhados à lira ou à cítara, à semelhança do que teria ocorrido com os poemas líricos de Catulo (c. 87 – c. 54 a.C.) ou com as odes de Horácio (65 – 8 a.C.). Já no que diz respeito a transcrições musicais provenientes dessas ou de outras realizações, nada similar à canção de Seikilos chegou até nós, conquanto diversas fontes literárias e iconográficas indiquem a presença constante, no mundo romano, tanto de música ritualística e elegíaca como de uma grande variedade de canções — de mesa, de embalar, de amor, de vitória ou de sátira —, além de um fluxo constante de atores, dançarinos e músicos populares em toda a extensão territorial de influência romana⁹.

A partir dos finais do século IV a.C., período em que o Império Romano aproxima-se do seu colapso, as manifestações de cultura popular, incluindo a música destinada ao teatro e aos cultos pagãos, foram alvo de uma crescente censura por parte de autores eclesiásticos¹⁰. Como consequência dessa repressão contumaz, não obstante tenha mantido a cultura secular o seu curso histórico, escassas são as fontes conservadas em vernáculo que façam menção às comunidades laicas ou pagãs, ainda que já bem entrado o século XII. Por outro lado, no

⁹ ROME. *In*: SADIE, 2001.

¹⁰ *Ibidem*.

ambiente musical do medievo cristão despontam novas e detalhadas fontes da prática musical, na sua maioria, como seria de se esperar, associadas ao rito litúrgico.

O *cantochão*, como ficou conhecido o canto monofônico, em uníssono e inicialmente sem qualquer tipo de acompanhamento, é o abrangente conceito que designa todo o repertório vocal utilizado pelas liturgias cristãs ocidentais, incluindo aquele que ficou conhecido como *canto gregoriano*, o canto oficial da Igreja Católica Romana. Embora limitada ao recurso vocal, essa música, representada por uma única linha melódica que fluía com liberdade à volta da prosódia da língua latina, podia ser combinada de diferentes formas, como, por exemplo, pela alternância de coros (estilo antifonal) ou pela interlocução entre solista(s) e coro (estilo responsorial).

Do ponto de vista estilístico, as melodias cantadas dividiam-se em três diferentes modos: o silábico (cada sílaba do texto correspondia a uma nota musical), o neumático (cada sílaba correspondia a duas ou até doze notas) e o melismático (sobre a mesma sílaba era possível cantar muitas notas, sem um limite específico). De forma geral, os estilos de melodia eram empregados segundo as ocasiões da liturgia e o gênero de canto, além de contarem com fórmulas de recitação cuja entoação marcava o início, o meio e o fim dos versos. Desse modo, as antífonas e os salmos eram musicados normalmente de forma silábica, as melodias dos introitos, do *sanctus* e do *agnus dei* eram neumáticas, assim como os graduais, aleluias e ofertórios apresentavam longos melismas¹¹.

À prática do conto litúrgico monódico, que contava com regras de composição baseadas nos modos eclesiásticos, seguiram-se outras, que recorriam também ao uso da palavra. No contexto litúrgico, por um lado, desenvolveu-se, pelo menos a partir do início do século IX, o *organum*, que marca o início da polifonia no Ocidente. Reguladas por escassos princípios da harmonia tonal, a experiência dos *organa* — cuja sonoridade pode nos parecer hoje rude ou pouco refinada — passava sobretudo por sobrepor diferentes linhas melódicas, primeiro em movimentos paralelos e, posteriormente, em movimentos independentes. Nessas diferentes formas de combinação, nas quais a palavra se adaptava à melodia de modo extremamente versátil, alguns exemplos de organum melismático, em voga a partir do século XII, demonstram como as sílabas podiam simplesmente deixar de ser percebidas como parte integrante da palavra. Essa prática de sobreposição da palavra cantada continuou ao longo no século XIII, em outras modalidades de composição litúrgica, como a *clausula* o *descante*, em que as divisões

¹¹ SADIE, 1994, p. 167.

rítmicas na concepção formal das composições foram ganhando cada vez mais destaque e complexidade.

No amplo contexto exploratório, que marca o desenvolvimento teórico e prático da música medieval, o *moteto* surge como um interessante gênero de transição entre a prática litúrgica dos *organa* e a música popular cantada fora das igrejas, refletindo na sua estrutura um ganho de complexidade em relação àquelas formas originárias. No moteto, realmente, as experimentações com a palavra cantada foram levadas ainda mais longe, e era comum, por exemplo, sobre uma composição preexistente a duas vozes, juntar-se-lhe uma terceira linha melódica, completamente independente, tanto do ponto de vista rítmico quanto do ponto de vista do conteúdo textual. Numa aproximação à prática da música popular dos dias de hoje, seria como se cantássemos, em simultâneo, mas à capela, a letra de duas — embora o moteto característico contasse não com duas, mas três linhas sobrepostas — canções diferentes, bastando que, para isso, as composições apresentem a mesma estrutura métrica (por exemplo, o compasso $\frac{3}{4}$). Veremos, no capítulo 4, todavia, que a experiência de sobreposição da palavra cantada permanece viva na prática coetânea da canção popular, levando em consideração obviamente as diferenças de tempo e espaço que as separam.

Se é fato que o moteto surge na história como uma espécie de ponte entre o culto religioso cristão, conduzido por clérigos e monges nas abadias e nos mosteiros, e a música feita fora das igrejas, o que parece marcar de modo determinante a cultura da música popular medieval é a enorme quantidade de canções produzidas. No entanto, como a maior parte dessa música era improvisada e não escrita, é difícil pressupor, a partir dos textos remanescentes, quais eram os padrões rítmicos e os possíveis instrumentos utilizados nessas manifestações. Por outro lado, é certo que uma parte substancial dessa música era executada como acompanhamento para diversas formas de dança, a contar do ritmo que as caracteriza.

Num quadro marcado por adversidades históricas, que resultou na supressão da quase totalidade da produção musical profana da Idade Média¹², é importante relembrar o contexto lusófono e as conhecidas cantigas medievais galego-portuguesas¹³, que nos chegaram, na sua maioria, sem a respectiva notação musical. Assim, ao realizarmos a leitura dessa produção, originalmente destinada a ser cantada, resta-nos aplicar a ela, à falta da sua contrapartida musical, sobretudo as regras da palavra declamada, ou, quando possível, o uso dos diacríticos musicais¹⁴. Essa constatação histórica — que não impede, como sabemos, que se estudem e

¹² HOPPIN, 2000, p. 273 *et seq.*

¹³ LOPES; FERREIRA, 2011.

¹⁴ TAVANI, 1983, p. 145.

apreciem esses textos — permite um possível paralelo com a atual problemática envolvendo a letra de canção contemporânea, que, na sua qualidade exclusivamente textual, é hoje vista, muitas vezes, como destituída de autonomia ou eficácia. Nesse sentido, embora se compreenda que a palavra cantada, nas linhas da canção, seja dotada de especificidade, não existe nenhum tipo de impeditivo teórico para que se possa imaginar, como hipótese investigativa, em que medida, por exemplo, as palavras de uma canção preservam traços da música que originalmente as acompanha.

Ainda em relação à profusão de canções no período medieval — que floresce no fim do século XIII na região da França e se estende com pujança pelo menos até o século XIV na região de língua alemã —, outra faceta característica e digna de nota prende-se com a enorme riqueza formal que as revestia. Com efeito, em contrapartida à sua textura monofônica, — isto é, apresentavam na sua estrutura musical apenas uma linha melódica —, a variedade de combinações entre estrofes e refrões, por outro lado, era claramente significativa, o que nos leva a pensar, de forma contrastiva, na tendência de padronização das canções populares e comerciais da atualidade. Nesse sentido, observar o que nos restou desse legado medieval e compará-lo com a produção moderna revela aspectos que permitem ponderar e reavaliar, sob diferentes ângulos, o gênero da canção como um todo.

Outro tópico que merece destaque no estudo da palavra cantada medieval diz respeito à técnica de selecionar, reorganizar e incluir, numa nova composição, materiais melódicos pré-existentes. Esse procedimento sintético, que recebeu o nome, no contexto litúrgico, de *centonização* (do latim, *cento*, “miscelânea”, “colagem”), tirava partido do modo específico como o vocabulário do cantochão — subdivido em fórmulas, células e padrões — estava constituído. Entre os cânticos “centonizados” incluíam-se, por exemplo, o gradual, o trato e o responsório.

A reutilização de fórmulas ou motivos melódicos como base para novos textos é, de um modo geral, um processo comum nas manifestações históricas da palavra cantada. Por exemplo, nas canções medievais dos trovadores, um princípio similar ao da centonização recebia o nome de *contrafactum*. Já em obras de outros períodos históricos — como nas missas do Renascimento, nas óperas e cantatas barrocas ou ainda nas citações musicais românticas —, o termo mais utilizado para designar o uso de qualquer material musical pré-existente é *paródia*. Seguindo essa mesma linha, outros termos são aplicados para designar diferentes possibilidades de reorganizar os materiais já existentes dentro de um amplo repertório. Desse modo, *fricassé*, *incatenatura*, *misticanza*, *pasticcio*, *potpourri*, *quodlibet* ou *medley* representam, em diferentes

graus, a prática de combinar e recombinar textos e melodias disponíveis numa determinada tradição musical.

O procedimento composicional envolvido nessa sorte de estética da repetição é um bom ponto de partida para se pensar o conceito de originalidade — uma herança sobretudo romântica — no âmbito da canção popular dos dias de hoje. Nesse sentido, note-se que, em grande parte, aquilo que caracteriza um gênero popular específico é precisamente a retomada, por vezes considerável, de materiais musicais preexistentes. Nesse sentido, esta forma de entender a composição representa uma prática histórica ininterrupta, ainda que alguns aspectos, como a noção de autoria, tal como a entendemos hoje, fosse praticamente inexistente no pensamento criativo medieval.

Como vimos acima, não é razoável pensar que a música medieval, tanto na sua forma monofônica, constituída por palavra e melodia, quanto nas formas mais simples de melodia acompanhada, padecesse de qualquer limitação no plano formal ou estilístico. Pelo contrário, o estudo desse repertório, tanto litúrgico quanto popular, aponta em franco sentido contrário, a despeito da distância histórica e estética que dele nos separa, fazendo assim melhor entender que os recursos textuais e musicais estavam não apenas bem adaptados às exigências das diferentes práticas culturais do seu tempo como também modulavam com a precisão necessária a expressividade da palavra cantada. Por outro lado, transportada essa constatação para a realidade atual, é interessante notar como a mutualidade verbo-musical da música litúrgica ou o potencial de combinação formal, expresso na música popular dos trovadores e troveiros, embora ainda nos acompanhem em alguma medida, perderam parte importante da sua centralidade, tendo sido muitas vezes relegados a um papel coadjuvante face a outros elementos musicais de maior impacto, presentes hoje em muitas das formas musicais de matriz tonal. Quando revividos, no entanto, mostram todo o seu potencial. É o caso, para citar apenas um exemplo, de alguns gêneros do samba, em que o estilo responsorial, baseado na resposta coral de uma parte do auditório é não apenas um importante recurso de identidade histórica, mas também, e sobretudo, do aspecto formal da canção.

O desenvolvimento do contraponto, adotado desde as experiências dos *organa*, culmina numa sobreposição complexa de linhas melódicas, as quais, a depender da obra em questão, tornavam o texto ininteligível. Essa realidade seria todavia alterada de modo radical a partir de 1600, período em que o pensamento harmônico, radicado na ideia de acorde, começa a suplantar a elaboração contrapontística, típica da polifonia coral. Em virtude dessa reviravolta estilística

na esfera musical, capitaneada pelo estilo homofônico¹⁵ — isto é, estilo em que o canto solista é acompanhado por um baixo contínuo, cuja função é servir de base para os acordes da harmonia —, a palavra recupera uma posição fulcral na relação com a música e, por extensão, confere à melodia um papel determinante em toda a música europeia dos séculos subsequentes.

É precisamente com a homofonia que tem então início o período barroco na música, ao longo do qual a melodia, nos gêneros vogais, recebeu um impulso substancial. Com efeito, na primeira metade do século XVII, na Itália, nascia aquele que seria, pelo menos até o final do século XVIII, o principal representante europeu dentre os gêneros da palavra cantada: a ópera. Idealizada por um grupo de músicos, poetas e artistas plásticos, reunidos pelo designação de Camerata Florentina, a *opera in musica*, cujo sentido de existência reside primeiramente na ideia do teatro musicado, cedo porém viu problematizada a específica relação entre palavra e música.

Enquanto do ponto de vista expressivo o desenvolvimento da escrita para as diferentes tessituras vocais deu origem a uma enorme variedade de vozes e registros, especializando cada vez mais os cantores para determinado tipo de repertório, do ponto de vista formal a divisão estabelecida na ópera entre *ária* e *recitativo* é um aspecto fundamental e rico para a análise da relação entre texto e melodia na palavra cantada. É interessante pensar, nesse sentido, que Claudio Monteverdi (1567-1643) — considerado o pai da ópera — dava total primazia à palavra em detrimento da música, num período em que o libreto não possuía ainda a importância que viria a ter mais tarde, justificando, aliás, a máxima que se tornaria célebre no mundo da ópera: “Primeiro o texto, depois a música”.

O surgimento da técnica do *bel canto*, aperfeiçoada no início do século XIX por Giochino Rossini (1792-1868), Vincenzo Bellini (1801-1835) e Gaetano Donizetti (1797-1848), estabeleceu uma nova relação entre texto e música e de algum modo se transformou, para o público em geral, no símbolo estereotipado da ópera. Apesar das simplificações, o bel canto, do ponto de vista da estrutura musical, realmente mudou a forma de musicar as palavras, estabelecendo uma relação inaudita entre sílaba e nota musical.

Enquanto a ópera dominava a música vocal do *novecento* italiano, algumas décadas antes, na passagem do século XVIII para o XIX, principalmente na Alemanha, desenvolveu-se consideravelmente a prática do *Lied*, um gênero para voz e piano em que as ideias musicais são sugeridas pelas palavras de um poema pré-concebido, contribuindo assim para uma notável

¹⁵ Nos textos sobre história da música, sobretudo em língua inglesa ou alemã, é usual designar-se o estilo homofônico surgido no início do século XVII como *monodia*, termo que, por sua vez, não se deve vincular à *monofonia* (música para uma só voz ou para mais de uma voz em uníssono).

unidade formal. O principal representante do *Lied* romântico é Franz Schubert (1797-1828), embora outros nomes como o de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) também lhe estejam intimamente associados. Com o seu desenvolvimento, ao longo de todo o século XIX, a ideia de equilíbrio entre poema e música lançou as bases de uma concepção que vê, sobretudo nesse gênero vocal, a equiparação entre esses dois universos, embora o ponto de partida para os compositores românticos fosse sempre o texto poético. Nesse sentido, guardou fortes diferenças em relação à ópera que, sendo sobretudo um espetáculo, estabeleceu variados graus de hierarquia entre a palavra e a música, a depender diretamente do tempo histórico, dos compositores e, sobretudo, das necessidades do público. Seja como for, do ponto de vista formal, o *Lied* germânico encontra fortes raízes na tradição da canção popular e, por isso, se apresenta como um campo de estudos privilegiado para uma série de questões que interessam também à canção popular moderna, que a ele se assemelha, por exemplo, no que diz respeito à manutenção da forma estrófica.

Com as obras vocais de Arnold Schoenberg (1874 - 1951), a canção de câmara chega ao século XX com uma nova roupagem e já bastante distante dos modelos em voga no século XIX. O que diferencia essa produção das suas antecessoras novecentistas é sobretudo o uso recorrente da técnica denominada de *Sprechgesang*, literalmente “canto falado”. Esse tipo de execução vocal, realizada entre a declamação e o canto, foi especialmente usada em *Pierrot Lunaire* (1912), ciclo de 21 canções escrito para voz feminina com o acompanhamento de sete instrumentos. Embora tenha sido inicialmente experimentada pelo compositor Engelbert Humperdinck (1854 - 1921), na primeira versão de sua ópera *Königskinder* (1897), foi Schoenberg quem de fato a sistematizou.

O *Sprechgesang* — ou *Sprechstimme*, termo análogo —, marca um ponto crítico na tradição do canto especializado, uma contrapartida vocal, se quisermos, ao advento da atonalidade em suas diferentes formas instrumentais. Por outro lado, as experiências de Schoenberg não foram as únicas do período pós-tonal. Luciano Berio (1925 – 2003) por exemplo, compositor italiano em atividade sobretudo na segunda metade do século XX, também explorou os possíveis caminhos de interação entre o canto e a fala em obras como *Circles* (1960) ou *Sequenza III* (1966), assim como dedicou muito do seu interesse à ópera e ao teatro musicado, gêneros historicamente privilegiados na sua relação com as experiências vocais.

Do teatro também, no contexto da música popular, nos chegaram diversas interpretações em que a palavra dispõe de uma liberdade característica quando comparada, por exemplo, às formas dominantes de canção comercial em voga na segunda metade do século XX. Na tradição

popular da *Chanson française*, por exemplo, certas inflexões vocais — notórias em intérpretes dos anos 1960, como Serge Reggiani (1922-2004), Barbara (1930-1997) ou Léo Ferré (1916-1993) — são claramente devedoras de uma longa tradição teatral que incorporou no estilo desses cantores traços pouco encontrados em outras vertentes nacionais de música popular. Por outro lado, no âmbito brasileiro, não podemos esquecer as experiências de artistas como Tom Zé (1936), Hermeto Pascoal (1936), Arrigo Barnabé (1951) ou do Grupo Rumo (surgido em 1974), que exploraram, de diversas formas, o potencial da voz como instrumento entre a declamação e o canto.

1.2 TEORIAS DO VERSO E DA MELODIA E O SEU CONTRIBUTO NA ANÁLISE DA CANÇÃO

O conceito de *palavra cantada*, tal como foi utilizado ao longo do capítulo anterior, é capaz de representar, como se viu, uma série de gêneros lítero-musicais ao longo da história musical do Ocidente. O uso dessa expressão de forma abrangente, valorizando o seu potencial de transversalidade, prende-se com a necessidade de estabelecer um quadro teórico cuja terminologia possa servir, de modo eficaz, a realidades artísticas diferentes, mas que envolvem, de algum modo, a palavra e a música. Nesse sentido, a despeito do número de modelos de análise privativos à canção, falar em *palavra cantada*, seguindo a linha de entendimento do que tem sido feito ultimamente no Brasil¹, parece-nos uma primeira escolha teórica aceitável e conveniente.

Seguindo essa perspectiva, é importante então ter em conta, como primeiro movimento de reflexão crítica acerca das possibilidades de análise da canção, que toda e qualquer relação entre elementos verbais e melódicos, não obstante o período histórico em causa, interessa em alguma medida ao estudo da palavra cantada. Com efeito, a partir do momento em que este encontro se estabelece, as questões centrais da análise voltam à tona e se fazem de novo presentes, ensejando a oportunidade de reconduzir as questões de hoje à luz do pensamento e das ideias do passado. Muitas vezes, porém, a distância que nos separa da produção artística de outrora é de tal modo significativa que o nosso próprio modo de pensar os problemas encontra uma série de resistências conceituais no exercício de bem compreender a produção de uma determinada época. Seja como for, o exercício de transpor as voltas do tempo faz parte do próprio desafio interpretativo e traz, à nossa experiência de hoje, um acréscimo de conhecimento só possível por meio desse mergulho na tradição.

Nesse sentido, pensar os modelos de análise da canção implica, em primeiro lugar, recolher diferentes contributos, sejam eles provenientes da filosofia, da literatura ou da música, uma postura, aliás, sempre bem representada em diversas das iniciativas de investigação associadas a essa área de estudos. O presente trabalho, à luz dessa possibilidade interdisciplinar, optou também por uma abordagem que levasse em conta a contribuição de diferentes campos do saber, de modo a enriquecer o caminho investigativo em direção ao objetivo principal, que se volta sobretudo para a análise prática da relação entre letra e melodia na palavra cantada.

¹ MATOS; MEDEIROS; OLIVEIRA, 2014; MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2008, 2001.

Na tentativa de perfazer esse itinerário inspirado pela tradição, o trabalho tem início, como se viu, no próprio pensamento grego e na importância conjunta que a música e a palavra representavam para a cultura helênica. Nesse sentido, nos guiaram tanto os estudos gerais sobre a cultura grega², como aqueles que problematizam a tradição musical associada à teoria e às práticas do canto acompanhado³. Esse interesse cultural alargado, que começa na Grécia Antiga, passa também por pensar as formas de canção popular desenvolvidas na Idade Média⁴, que, na sua multiplicidade de formas e procedimentos, como se viu do subcapítulo precedente, são um ponto de partida privilegiado para se pensar a canção popular contemporânea e os seus princípios composicionais.

Tendo em conta ainda outros aspectos históricos presentes em gêneros não pertencentes à forma da canção, como, por exemplo, o recitativo operístico⁵, que nos ajudou a refletir sobre o conceito de *linha*, a investigação propriamente dita tem seu primeiro impulso com as questões envolvendo o tempo e a métrica no domínio da poesia. Problematizar esses dois aspectos à luz dos conceitos de *verso* e de *linha*, com o auxílio de obras de referência na tradição lusófona, como dicionários⁶, gramáticas⁷ e os principais tratados de versificação⁸, bem como a publicações estrangeiras que lhe pudessem fazer o contraponto crítico⁹, foi a escolha que nos pareceu mais útil, uma vez que o intuito principal passa por perceber de que modo os diferentes entendimentos de um conceito abrangente se cristalizam na literatura crítica.

O ritmo e a métrica do verso, conceito historicamente partilhados com a música, remetem inevitavelmente à ideia de movimento e de musicalidade, uma associação que marcou de forma clara uma parcela da crítica literária brasileira¹⁰, sobretudo em relação à obra do poeta Manuel Bandeira¹¹. Compreender então, numa perspectiva comparativa, em que medida as adaptações musicais de poemas preexistentes¹² corroboram ou não essa ideia é um encargo que se apresenta em franca sintonia com a investigação e foi levado a cabo precisamente no subcapítulo dedicado à produção do poeta pernambucano.

² FERNANDES, 2006; ARISTÓTELES, 1998; PEREIRA, 2003a, 2003b, 1998; BONNARD,

³ D'ANGOUR, 2018, 2006; MURRAY; WILSON, 2004; PÖHLMANN; WEST, 2001;

⁴ MICHELS, 2007; HOPPIN, 2000; SADIE, 2001, 1994.

⁵ BATA, 2000; CELLETTI, 1987.

⁶ DLPL, 2022; CEIA, 2020; GRANDE, 2013; HOUAISS, 2009; FERREIRA, 2004; MOISÉS, 2004; LUFT, 1998; DULP, 1998; CÂMARA JR., 1992; NASCENTES, 1966, 1955;

⁷ CUNHA; CINTRA, 2017; CASTILHO, 2012; LIMA, 2011; BRITO, 2010; ALMEIDA, 2009; BECHARA, 2010, 2009; MATEUS, 2003; SILVA, s.d.

⁸ MATTOSO, 2010; ALI, 1999; CARVALHO, 1987; CHOCIAIY, 1974; FONSECA, 1817; CAMPOS *et al.*, 1975.

⁹ OLDRIC, 2010; CORTELAZZO; ZOLLI, 1999; TAVANI, 1983; NAVARRO, 1972; GRAMMONT, 1969; MONLAU, 1856;

¹⁰ MURICY, OLIVEIRA *apud* BANDEIRA, 1993; ANDRADE, 1974.

¹¹ BANDEIRA, 1993;

¹² GUERRA-PEIXE; BANDEIRA, 2015; GIL; BANDEIRA, 1976.

Após a análise realizada sobre o poema *Vou-me embora pra Pasárgada*, de Manuel Bandeira, a bibliografia relativa à versificação, juntamente com as obras de referência da área da linguística, são retomadas, desta vez no movimento investigativo que procura desenvolver a análise acentual. Neste ponto da reflexão, que se debruça parcialmente sobre o potencial de musicalização do verso¹³, são inseridos no contexto da discussão alguns cancioneiros importantes para a história da música popular brasileira, como é o caso das modinhas¹⁴.

Alterando o foco dos estudos da palavra e avançando no domínio musical, mais precisamente no problema da melodia e da frase, começamos por abordar, acompanhados de obras advindas da musicologia¹⁵, a problemática do lugar da melodia nos tratados teórico-musicais. Assim, contextualizando¹⁶ alguns dos mais importantes tratados do século XVIII¹⁷, em que as noções de frase e período musical¹⁸ ainda não se haviam consolidado, chegamos, no século XIX, à figura de Antoine Reicha¹⁹, representante da ideia, estendida ao século XX, de que a melodia ficou relegada ao esquecimento²⁰ face ao largo desenvolvimento dos estudos da harmonia, sobretudo a partir da publicação, em 1722, do tratado de Jean-Philippe Rameau²¹. Com esta visão abrangente sobre a produção teórica de um período que coincide com o apogeu da tonalidade, procuramos detectar a importância histórica da noção de gramaticalidade²² musical e dos ideias românticos associados à melodia, como, por exemplo, o conceito de pureza²³.

Vale aqui aproveitar o contexto da discussão entre música e linguagem para esclarecer que a relação entre verso e melodia é apenas uma das inúmeras formas de se pensar uma questão que foi continuamente problematizada, sobretudo no âmbito filosófico. A célebre tese de Jean-Jacques Rousseau²⁴, que sustenta ter a linguagem surgido do canto, é um exemplo dos mais conhecidos. A essa, outras se seguiram, mais ou menos próximas desse binômio, como as de Arthur Schopenhauer²⁵ ou Friedrich Nietzsche²⁶, que também representam um contributo na forma de se pensar a música e a palavra. A propósito desse tópico, vale mencionar que a própria

¹³ MEIRELES, 2013; FRATANONIO, 2010; FUNARTE, 2008; BUARQUE, 2006.

¹⁴ LIMA, 2001; SANDRONI, 2001a, 2001b; ANDRADE, 1930.

¹⁵ LATHAM, 2008; SADIE, 2001, 1994; KENNEDY, 1994; APEL, 1969;

¹⁶ HILL, 2014; MICHELS, 2007, 2003; CHRISTENSEN, 2002; BAKER; CHRISTENSEN, 1995; SADIE, 1994; LESTER, 1996;

¹⁷ RIEPEL, 2014; RAMEAU, 1722.

¹⁸ KOHS, 1976 apud QUEIROZ, 2022; MOORE, 2008; HODEIR, 2002; ROTHSTEIN, 1989; DAHLHAUS, 1988; SCLiar, 1982; OLIVEIRA, 1947; RIEMANN, 1936.

¹⁹ REICHA, 1814.

²⁰ HINDEMITH, 1945; KELLER, 1964.

²¹ RAMEAU, 2019.

²² SWAIN, 1997, 1995; BERNSTEIN, 1976; LERDAHL; JACKENDOFF, 1983;

²³ KELLER, 1964; D'INDY, 1912; HANSLICK, 1854; REICHA, 1814.

²⁴ ROUSSEAU, 2008, 1978.

²⁵ SCHOPENHAUER, 2005.

²⁶ NIETZSCHE, 2016, 2007.

perspectiva desta investigação, embora reconheça, por um lado, o conceito de sintaxe musical, no contexto específico da tonalidade, como o princípio de regras de composição que permitem o encadeamento de ideias musicais, não procura, por outro lado, afirmar de modo inexorável a música como discurso²⁷, estando antes em sintonia, nesse sentido, com o pensamento de Vladimir Jankélévitch²⁸, que entendia a música sobretudo pelo seu traço de inefabilidade, ou com aquele de Monclar Valverde²⁹, que entende a canção como um matriz de fatos na estrutura temporal.

Continuando a reflexão sobre os aspectos musicais, aproveitando a ideia de frase e de aplicação dos princípios linguísticos à melodia, a investigação passa à questão do ritmo e da métrica na música. Essa discussão, embora não envolva os mesmos termos presentes no domínio da poesia, retoma algumas daquelas ideias de base, mas num contexto que se adapta à teoria musical. Nessa discussão, que envolve algumas das principais teorias sobre o ritmo musical³⁰, analisaremos com mais atenção um ensaio do russo Petr Suvtchinsky³¹ e a sua proposta de música cronométrica, que lança as questões da métrica e do compasso de uma perspectiva ontológica³², destoando, de algum modo, da tradição especulativa mais voltada para a prática musical.

Reunido o complexo teórico resultante das duas primeiras etapas, a investigação passa então ao domínio específico da canção, tendo em conta os desafios implícitos no estudo dessa forma artística capaz de aglutinar, de modo especial, as realidade da palavra e da música. Neste ponto em particular, é oportuno referir que a complexidade de elementos presentes numa obra artística e as diferentes perspectivas que podem ser lançadas na sua direção, transmitem hoje, talvez mais do que nunca, o sentimento vincado de resistência às teorias totalizantes, embora saibamos, por outro lado, da importância histórica dos caminhos traçados pelo pensamento sintético e de como esses esforços contribuíram para a essência do nosso conhecimento. Por conseguinte, face a todos os desafios colocados pela canção como objeto de estudo poliédrico, os modelos de análise que procuram compreendê-la na sua totalidade agregadora devem merecer sempre a nossa atenção, uma vez que, considerados diacronicamente, fornecem elementos e pressupostos necessários para a prossecução das linhas de investigação que dão primazia às visões de conjunto.

²⁷ AGAWU, 2009.

²⁸ JANKÉLÉVITCH, 2018.

²⁹ VALVERDE, 2008.

³⁰ LERDAHL, JACKENDOFF, 1983; ZUCKERKANDL, 1969; COOPER; MEYER, 1960;

³¹ SUVTCHINSKY, 1939.

³² BERGSON, 2015, 1971; REALE, 2003; PUENTE, 2001; MIGLIACCIO, 1994;

Sem descurar essa perspectiva e já no âmbito prático, as análises provenientes do *Lied* germânico do século XIX se mostraram de grande valia. Além do conceito de *persona*³³, que está na base de um dos subcapítulos do trabalho, a reflexão teórica sobre esse gênero novecentista, cujas características justificariam um diálogo mais integrado com a matriz popular moderna, foi capaz de trazer contributos significativos, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento do conceito de *modos de correlação temporal*. Nesse sentido, as pesquisas pormenorizadas envolvendo a música e a palavra na perspectiva do ritmo³⁴, as diferentes tipologias de verso³⁵, bem como as tentativas de se pensar a canção como o resultado de uma relação indissolúvel entre os elementos verbais e melódicos³⁶, independentemente das variadas abordagens acerca dessa relação³⁷, foram o mote necessário para a tentativa da criação de algo semelhante no domínio da canção popular. Por outro lado, em busca de novas veredas, evitamos repisar certo entendimento, corrente na prática do *Lied*, que se constrói de modo quase exclusivo na interpretação do fluxo silábico à luz da teoria dos pés-métricos greco-latinos³⁸.

Por fim, já no âmbito da própria música brasileira, face a uma produção importante relacionada à canção popular, seja nos campos histórico, sociológico ou biográfico, seja no campo especificamente musical — como, por exemplo, nos vários estudos dedicados à vocalidade, à harmonia ou ao arranjo —, colocamo-nos na clara posição de desenvolver, de acordo com a proposta inicial, um estudo teórico-prático assente em conceitos alusivos ao tempo, por um lado, bem como em tratados dedicados ao verso e à melodia, por outro. Dentro dessa perspectiva, podemos afirmar que o trabalho recorre, de fato, à base teórica construída nos dois primeiros momentos da investigação, assumindo, no entanto, os riscos inerentes à opção metodológica que delineou a pesquisa. Nesse sentido, podemos também dizer que o quarto capítulo, na sua tentativa de contribuir com alguma originalidade para o pensamento acerca da canção, envolve sobretudo a criação de conceitos e processos — como os de *fraseologia*, *modos de correlação temporal* ou *análise fraseológica* —, os quais, no entanto, se mostram apenas como uma primeira tentativa de compreender aspectos que, a nosso ver, prescindem ainda de uma abordagem mais direcionada e específica no âmbito da análise prática da palavra cantada.

³³ STEIN; SPILLMAN, 2010; CONE, 1989; 1974;

³⁴ MALIN, 2010.

³⁵ FISCHER-DIESKAU, 1995; APPELBAUM, 1995.

³⁶ HALLMARK, 2010; PARSONS, 2004.

³⁷ AGAWU, 1992 ; LANGER, 1989

³⁸ STEIN; SPILLMAN, 2010 ; MONELLE, 1984 ;

Por fim, como tratamos aqui dos modelos de análise da canção cujo objeto é a palavra cantada, não poderíamos deixar de referir o prisma investigativo que tem merecido um real destaque no Brasil, pelo menos nos últimos anos, e que vai buscar à semiótica³⁹ o seu principal referencial teórico. Tal abordagem, comandada por Luis Tatit, embora bem acolhida inclusive fora do Brasil⁴⁰, também enfrenta as suas críticas no meio musicológico⁴¹, o que, de alguma forma, demonstra que a realidade da canção popular envolve uma complexidade que não raro ultrapassa o próprio epíteto. De nossa parte, em relação à teoria semiótica, cabe reconhecer, no âmbito do quadro teórico-prático, uma tímida presença do elemento temporal, o qual, como vimos até aqui, é parte fundamental da própria compreensão das realidades da palavra e da música. Nessa perspectiva, face às escolhas para este trabalho, não poderia ser outra a nossa proposta que não aquela que coloca o tempo e os seus múltiplos aspectos em primeiro lugar.

³⁹ TATIT, 2012, 2008.

⁴⁰ TREECE, 1996.

⁴¹ FINNEGAN, 2008.

2 O TEMPO DA PALAVRA: MÉTRICA, RITMO E POESIA

Este segundo capítulo procura trabalhar a presença da música no universo poético. Sendo o aspecto temporal o principal traço de união da estreita relação entre a poesia e a música, é através dele que o movimento investigativo propriamente dito tem aqui início. Assim, o primeiro subcapítulo, *Métrica e ritmo, estrutura do verso, verso como linha*, avalia os elementos da métrica e do ritmo na poesia, reflexão que é sucedida por uma breve revisão dos conceitos teóricos e práticos de análise poética. Como cogitação final dessa primeira etapa, é lançada a primeira proposta teórica com consequências diretas para este trabalho, qual seja, a visão unificada dos conceitos de *verso* e de *linha*, paridade que se justifica sobretudo pela raiz etimológica do primeiro, mas, também, pelo uso prático da segunda. Essa aproximação, em um âmbito mais alargado, apresenta o potencial de agregar, segundo um entendimento teórico comum, os conceitos de verso, melodia e frase — esta última, porém, segundo a concepção específica aventada por este trabalho.

O segundo subcapítulo, *Do poema à canção: música e musicalidade em “Vou-me embora pra Pasárgada”*, por sua vez, embora represente um artigo já publicado, encontrou nesta parte do trabalho um espaço adequado na linha do processo de pesquisa. De fato, a noção de musicalidade poética, associada à poesia de Manuel Bandeira, antecipa a questão da musicalização da poesia, tema que será retomado no último subcapítulo. Aqui, porém, falaremos de versos heterométricos, isto é, da modalidade de musicalização mais desafiadora para o músico, já que, na ausência da regularidade gerada pela métrica e pelo isossilabismo das formas tradicionais, resta à criatividade do compositor encontrar, na própria melodia musical, as soluções de enquadramento das linhas do poema.

Uma abordagem teórica da realidade prática da musicalização é precisamente o que se procura oferecer no subcapítulo seguinte, *O movimento versífico pela análise acentual e o caso das redondilhas*. Essa reflexão, que traduz a tentativa de explorar, no espaço de algumas páginas, o potencial métrico do verso, conta com o apoio de uma comparação entre a linha do verso e o compasso musical, abordagem, aliás, presente em alguns tratados de versificação do século XX. Nesse sentido, o termo *análise acentual* procura indicar, como foi visto no Prólogo, os pontos de apoio presentes no verso poético — mais precisamente o primeiro e o último acento tônico — como um possível equivalente do compasso musical. Embora essa não seja uma constatação universalista, podemos comprovar a sua presença extensiva na musicalização de determinados versos, como, por exemplo, os de redondilha maior.

2.1 MÉTRICA E RITMO, ESTRUTURA DO VERSO, VERSO COMO LINHA

É numerosa a bibliografia didática acerca da versificação em língua portuguesa. Não será aqui necessário, por conseguinte, uma explanação exaustiva da totalidade dos princípios inerentes à composição poética e à sua análise. No entanto, importa à nossa reflexão revisitar e reexaminar tanto os principais conceitos associados ao verso como o seu método tradicional de escansão, de forma a construir os alicerces para as críticas e propostas lançadas ao longo deste trabalho.

Começemos, assim, por abordar o conceito de verso e algumas das problemáticas que o mesmo implica. Recorramos, para isso, à definição de Mattoso Câmara Jr., na sua obra *Dicionário de linguística e gramática*:

VERSO – Frase ou segmento frasal em que há ritmo nítido e sistemático, o qual é na língua portuguesa uma consequência da regularidade do número de sílabas (ritmo silábico) e da disposição dos acentos (ritmo intensivo). Essas duas regularidades combinadas constituem a medida, ou MÉTRICA, do verso.¹

Embora Câmara Jr. não forneça, nessa entrada, nenhum exemplo de verso, do passo transcrito percebe-se que o verso pode ser uma frase ou um segmento frasal, sendo a *frase* — ainda segundo o autor —, do ponto de vista comunicativo, caracterizada “[...] por ter um propósito definido e ser suficiente para defini-lo [...]”, e do ponto de vista fonético, “[...] por uma entoação, que lhe assinala nitidamente o começo e o fim.”². Desse modo, assumindo o verso, por exemplo, a forma de um segmento frasal, isto é, uma entoação incompleta e sem propósito definido, precisaria ele dar conta de manter, ainda assim, duas regularidades: uma silábica e outra acentual. No contexto da prática poética, um verso nessas condições poderia ser ilustrado pela pena de Camões:

Desfez-se a nuvem negra, e cum sonoro
Bramido muito longe o mar sou.³

Os dois versos acima cumprem os requisitos da definição de Câmara Jr., dado que, embora sejam fragmentos frasais, apresentam regularidade no número de sílabas (são ambos decassílabos) e na disposição de acentos (são ambos decassílabos heroicos).

¹ CÂMARA JR., 1992, p. 240.

² *Ibidem*, p. 122. Não serão aprofundadas aqui as questões envolvendo o conceito de *frase*, algo que faremos mais à frente neste trabalho, no âmbito específico da canção.

³ CAMÕES, 2013, p. 160, grifo nosso.

Realizando agora o percurso inverso, isto é, partindo da própria disposição interna dos versos, seria possível pressupor que o *ritmo silábico* é garantido por uma sequência regular de versos com o mesmo número de sílabas (decassílabos, por exemplo) e o *ritmo intensivo* é garantido, por sua vez, por uma sequência regular de acentos (por exemplo, a modalidade heroica do decassílabo). Uma abordagem desse tipo, embora eficaz face à complexidade do movimento versífico, não corresponderia, contudo, à realidade da teoria do verso, que compreende essas duas diretrizes, como indica a citação, de forma conjunta, através da noção de *métrica*. Assim, a modalidade heroica do decassílabo — com acento fundamental na 6ª e na 10ª sílaba — é, em si mesma, um *metro*, ou seja, uma fórmula composicional que apresenta, na própria estrutura modelar, variantes de combinação silábica — um decassílabo heroico, por exemplo, pode ter acentuações secundárias na 8ª e numa das quatro primeiras sílabas⁴ —, variantes essas que se organizam segundo os chamados *pés poéticos* ou *métricos*. Em síntese, com base na definição de Câmara Jr., que reflete a teoria do verso tradicional, pode-se afirmar que o emprego do termo *métrica*, resultante da combinação de diferentes ritmos (silábico e intensivo), se não impede uma definição inequívoca de *verso*, não a torna, pelo menos, rapidamente assimilável.

Posto este primeiro esclarecimento, é possível então dar seguimento, no âmbito dos estudos de versificação em língua portuguesa, à problemática envolvendo a definição de verso na sua qualidade de conceito polivalente. Vejamos, nesse sentido, como o define Evanildo Bechara no capítulo “Noções elementares de versificação”, presente na sua obra *Moderna gramática portuguesa*:

Verso é o conjunto de palavras que formam, dentro de qualquer número de sílabas, uma unidade fônica sujeita a um determinado ritmo.

Ritmo é a divisão do tempo em período uniformes mediante os apoios sucessivos da intensidade.

Metro é o verso que, além de atender ao ritmo, se apresenta dentro de uma norma regular de medida silábica.⁵

Podemos notar, a partir das três definições acima, que Bechara já não se refere aos conceitos de “frase”, “segmento frasal” ou “propósito definido”, como o faz Câmara Jr., não obstante mantenha, por outro lado, a ideia de *unidade fônica*, uma contrapartida à “entoação com começo e fim nítidos”. Quanto ao conceito de *ritmo* — “a divisão do tempo em período

⁴ CUNHA; CINTRA, 2017, p. 703.

⁵ BECHARA, 2006, p. 628, grifo do autor.

uniformes” —, este aparece tanto na definição de *verso* (aqui, com um sentido amplo) quanto no conceito de *metro*, o qual, por sua vez, é sinônimos de *verso*.

Outro exemplo da definição de verso pode ser colhida da obra *Teoria geral da versificação*, de Amorim de Carvalho:

O verso é a expressão rítmica da linguagem verbal. Pode haver poesia sem verso e pode haver verso sem poesia. [...]
Ao estudo das regras que se referem propriamente à medição musical do *verso*, ou *metro* (como também é designado), chama-se *metrificação*. Constitui a *versificação* o estudo do verso em todos os seus aspectos.⁶

Amorim de Carvalho, na sua definição propedêutica, desvincula a ideia de poesia do conceito de verso, mas reconhece a identidade deste último por meio do ritmo. Já a métrica teria como função a “medição musical do verso”, o que permite discriminar as expressões *metrificação* e *versificação*, dando à primeira um caráter mais instrumental face à segunda, que é assumida como o estudo geral do verso.

O mesmo tópico, associado à definição do verso e às suas possíveis ligações com a métrica e o ritmo, aparece no capítulo “Noções de versificação”, parte integrante da *Nova gramática do português contemporâneo*, de Celso Cunha e Lindley Cintra. No intuito de explicar a estrutura do verso, os autores se servem de uma quadra do poeta Cruz e Sousa:

Vai, Peregrino do caminho **santo**,
Faz da tu’alma **lâmpada** do **cego**,
Iluminando, **pego** sobre **pego**,
As invisíveis **amplidões** do **Pranto**.

Verificamos que as sílabas tônicas, marcadas com negrito, se repetem depois de uma, duas ou três sílabas átonas. Esta sucessão de sílabas fortes e fracas, com intervalos regulares, ou não muito espaçados (para que a reiteração possa ser esperada e sentida pelo nosso ouvido), é uma fonte do prazer a que chamamos RITMO.⁷

E, em nota de rodapé, referente ao termo *ritmo*, esclarecem:

Esta definição que apresentamos tem finalidade meramente didática. Uma análise crítica das diversas conceituações de RITMO pode ver-se na recente e importante obra de Henri Meschonnic: *Critique du retome: anthropologie historique du langage*. Paris, Verdier, 1982, com rica bibliografia.⁸

⁶ CARVALHO, 1987, p. 17, grifo do autor.

⁷ CUNHA; CINTRA, 2017, p. 685, grifo do autor. Para a leitura do soneto completo de Cruz e Sousa, cf. SOUSA, 2008, p. 246.

⁸ *Ibidem*, p. 685, grifo do autor.

No tópico seguinte, dedicado ao encontro silábico, mencionam o efeito prejudicial que a contiguidade de sílabas tônicas provoca ao ritmo e, nesse novo contexto teórico, atualizam o conceito:

O RITMO é o elemento essencial do VERSO, pois este se caracteriza, em última análise, por ser *o período rítmico que se agrupa em séries numa composição poética*. Quando tais períodos rítmicos apresentam o mesmo número de sílabas em todo o poema, a versificação diz-se REGULAR. Se não há igualdade silábica entre eles, a versificação é IRREGULAR ou LIVRE.⁹

Podemos constatar, nesta última citação, que a definição de *verso* — realçada por um destaque tipográfico — se apoia na ideia de “período rítmico que se agrupa em séries”, e que o número de sílabas que o mesmo apresenta serve-lhe apenas para indicar se é ele regular ou irregular. Nesse sentido, o fato de Cunha e Cintra recorrerem a um exemplo concreto, isto é, o excerto de um soneto de Cruz e Sousa, contribui de imediato para a contextualização do debate. Com efeito, uma vez que a quadra é composta exclusivamente de decassílabos — e, por isso, regular —, a simples alteração na distribuição interna dos acentos tônicos, do primeiro para o segundo par de versos, é suficiente para se afirmar que o autor passa do decassílabo sáfico (ênfase na 1^a, na 4^a, na 8^a e na 10^a sílaba) para o decassílabo heroico (ênfase na 4^a, na 8^a e na 10^a sílaba).

Como se vê, Cunha e Cintra já não recorrem ao conceito de *metro*, embora mantenham a expressão *sílaba métrica* como uma referência às unidades sonoras resultantes do processo de escansão, isto é, o ato de decompor um verso com o fim de estudá-lo. Preferem assim os autores, em lugar de *métrica*, o uso sistemático do vocábulo *ritmo*, que, como se viu dos versos de Camões e agora da quadra de Cruz e Sousa, pode ser entendido simplesmente como as diferentes possibilidades de organização acentual dentro de um número determinado de sílabas.

Notamos, neste ponto, que a perspectiva de Cunha e Cintra, afinal, nada mais é do que uma aproximação, no âmbito das formas do tempo, ao pensamento musical. Com efeito, na música, a métrica se define, em síntese, como a sucessão de pulsações regulares (que poderiam assumir aqui, numa aproximação teórica, o lugar das sílabas), em relação à qual o ritmo se desenvolve através de diferentes padrões de tempo formados pelas notas musicais (padrões que poderiam ser entendidos, na estrutura do verso, como a distribuição dos diferentes acentos de intensidade). Retomando a expressão de Amorim de Carvalho, poderíamos de fato falar numa “medição musical do verso”.

⁹ CUNHA; CINTRA, 2017, p. 686, grifo do autor.

Reconhecendo o potencial implícito nessa perspectiva interdisciplinar, a problemática atinente à métrica e ao ritmo, elementos comuns ao verso e à música, é um primeiro indício do contributo que a poesia pode dar ao estudo da palavra cantada, ambas artes da palavra no tempo. De fato, contrapostas uma à outra, face à face, as semelhanças superam as diferenças, constatação que não é suficiente, todavia, para retirar de cada uma delas a sua especificidade. Nessa linha de reflexão, uma provocação investigativa que desponta desde logo prende-se com a necessidade de compreender melhor, diante das questões envolvendo a métrica e o ritmo na poesia, o lugar da melodia na versificação e a sua conseqüente contrapartida na palavra cantada. Seria prematuro, no entanto, arriscar qualquer proposta teórica neste ponto da pesquisa. Por outro lado, no percurso do itinerário investigativo proposto por este trabalho, tentaremos, através do estudo de alguns aspectos específicos da palavra cantada, à luz da poesia e da música, dar uma resposta satisfatória a essa e a outras perguntas.

Para cumprir esse objetivo, entretanto, é mister juntar às reflexões já realizadas sobre o conceito de verso, de métrica e de ritmo, temáticas complementares. Desse modo, abre-se aqui parêntese para a apreciação de alguns elementos que, do ponto de vista prático, servirão, no capítulo 4, como ferramentas auxiliares no estudo da palavra cantada. Nesse sentido, pode-se dizer que as próximas linhas, dedicadas às chamadas figuras de retórica e ao aparato analítico do verso, representam um conteúdo mais objetivo e cristalizado, embora também ele apresente, como veremos, as suas polêmicas.

Assim, dentre os tópicos que integram a prática de análise do verso, bem como as figuras que representam uma parte importante do seu objeto de estudo, aqueles que maior relevância apresentam para este subcapítulo são (1) as ligações rítmicas — ou a forma como as palavras se ligam umas às outras —, (2) a medida das palavras¹⁰ — o estudo das sílabas métricas pelo processo de escansão¹¹ —, (3) os casos associados à pausa métrica e, por fim, (4) a contagem das sílabas métricas e a sua relação com a tipologia dos versos em língua portuguesa.

Todos esses assuntos, embora correspondam a uma matéria diretamente associada à poesia escrita, representam um repositório fundamental para a compreensão das *particularidades dinâmicas* na palavra cantada, conceito que será aprofundado e demonstrado no capítulo 4. De momento, importa reforçar a ideia de que o estudo da denominada sílaba métrica

¹⁰ A terminologia utilizada nesse subcapítulo, a despeito das questões adicionais que possa suscitar, segue a proposta de Celso Cunha e Lindley Cintra (2017, p. 685 *et seq.*)

¹¹ A técnica da escansão, à luz das problemáticas rítmicas discutidas neste subcapítulo, será estudado, na perspectiva da análise prática, no subcapítulo 2.3

é um ponto de partida comum entre a palavra declamada e a palavra cantada, e, por isso, merece a atenção tanto dos estudos de versificação quanto dos estudos da canção.

Começamos então por abordar o aspecto do ritmo poético pela perspectiva das *ligações rítmicas* e, por conseguinte, das fronteiras silábicas. No encontro entre palavras, à falta de uma demarcação explícita, são permitidos diferentes tipos de leitura, o que resulta, principalmente, na *sinalefa*, na *elisão* ou na *crase*. Qualquer um desses procedimentos representa uma alteração de pronúncia na fronteira entre as vogais de palavras contíguas. Cunha e Cintra exemplificam os três casos aludidos recorrendo a dois versos do soneto *Nel mezzo del camin...*, de Olavo Bilac:

E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada [...]¹²

- 1) Sinalefa: fa / ti / ga / **dwew** / [= fatigado **eu**];
- 2) Elisão: fã / ti / ga / **dew** / [= fatigado **eu**];
- 3) Crase: Ti / nhas / **al** / ma / [Tinhas **a** alma].¹³

Dentre as ligações rítmicas, um quarto caso é o do chamado *hiato intervocabular*, isto é, o hiato decorrente do encontro de vogais pertencentes a palavras distintas. Ele ocorre quando, no momento do encontro vocálico, não é possível recorrer à sinalefa, à elisão ou à crase. No exemplo abaixo, um verso do poema *A valsa*, de Casimiro de Abreu, também citado por Cunha e Cintra, o hiato intervocabular se faz presente porque não é possível pronunciar, numa mesma sílaba, as vogais tônicas pertencentes às palavras *tu* e *ontem*:

Tu / on / (tem),¹⁴

Os diferentes fenômenos rítmicos supracitados podem ser sumarizados na ideia de que, no encontro entre vogais — sejam elas orais, como é aqui o caso, mas também nasais —, as formas de realização fonética são diversas, ainda que se trate do mesmo verso (exemplos 1 e 2). Sem precisar elencar, obviamente, a profusão de casos possíveis, vale sublinhar que essas modalidades de conexão sonora desempenham um papel de relevo no contexto da palavra cantada, já que, a depender do local onde esses encontros ocorram no desenho melódico, certas sílabas podem ganhar um destaque inusitado, criando uma nova camada de percepção, só possível, precisamente, devido ao encontro da palavra com a melodia.

¹² BILAC, 2002, p. 93.

¹³ CUNHA; CINTRA, 2017, p. 688, grifo do autor.

¹⁴ *Ibidem*, p. 689.

Revisto o princípio associado à ligação rítmica, passemos agora para o segundo tópico, o da *medida das palavras*. Esta expressão, utilizada por Cunha e Cintra, representa, do ponto de vista teórico, um tema pertinente para o estudo da palavra no tempo. Vejamos, após alguns breves exemplos, o porquê dessa assertiva:

Mas o seu olhar *ma-go-a-do*,
Tão *ma-go-a-do*, tão lindo,
Que não o é, bem no diz...¹⁵

No exemplo acima, extraído do poema *Sextilhas a um menino Jesus de Évora*, de Augusto Gil, a palavra *magoadado*, em destaque, que aparece duas vezes no mesmo poema, para manter o ritmo escolhido para a redondilha do qual faz parte — isto é, o acento regular na 1^a, na 3^a, na 5^a e na 7^a sílaba —, precisa ser pronunciado de duas formas diferentes: na primeira, aglutinando as vogais numa mesma sílaba (*-goa-*), e, na segunda, separando-as em sílabas diferentes (*-go-a-*). Como, na norma prosódica, *magoadado* é um polissílabo, o reconhecimento dessa passagem de um hiato a ditongo origina a figura da *sinérese*. O processo inverso, isto é, a passagem de um ditongo a um hiato, recebe, por sua vez, o nome de *diérese*. É o caso do exemplo a seguir, de uma quadra popular, em que *saudade*, para manter o ritmo da redondinha, é emitida em quatro sílabas, contrariando o seu estatuto prosódico de palavra trissílaba:

A ausência tem uma filha,
Que se chama *sa-u-da-de*:
Eu sustento mãe e filha,
Bem contra minha vontade.¹⁶

Outros processos associados à redução ou à ampliação do número de sílabas, segundo a necessidade da organização interna do verso, passam pela já mencionada *crase*, isto é, a fusão de duas vogais idênticas numa só — exemplo exposto pelo verso “Tinhas a alma de sonhos povoada”, de Olavo Bilac —, pela *sincope*, a supressão de sons no meio da palavra — é o caso da pronúncia *espr'ança* por *esperança* — ou a *apócope*, a supressão de sons no fim da palavra — como no caso do emprego de *mármor* pela forma *mármore*.

Fornecidos esses exemplos, estamos agora em condições de retomar a ideia que envolve a expressão *medida das palavras*. Ora, como vimos, os processos descritos, responsáveis por alterar a extensão dos versos, correspondem a mudanças no fluxo declamatório da palavra, isto

¹⁵ CUNHA; CINTRA, 2017, p. 691, grifo nosso.

¹⁶ *Ibidem*, p. 692, grifo nosso.

é, na forma como a mesma é entoada. Quer isso dizer que o processo de análise do *movimento* da palavra — movimento esse que ocorre, por sua vez, no fluxo do tempo — ao ser esquematizado pela metrificação, interfere na própria compreensão da propriedade mais importante da palavra, ou seja, o seu *dinamismo*. Nesse sentido, a medição da palavra não espelha as verdadeiras alterações assumidas por ela no tempo, sendo, a bem dizer, apenas a sua representação em padrões de igualdade.

As consequência dessa reflexão, como veremos, serão atualizadas mais à frente, no capítulo 2.3. De momento, é suficiente deixar apenas apontado esse aspecto, que é o ponto de partida para o desenvolvimento da análise acentual, uma ferramenta alternativa e complementar ao modelo de escansão tradicional. Retornemos, por isso, ao contexto da estrutura do verso, mas, dessa vez, com o foco voltado para o terceiro tópico da lista de revisão inicialmente proposta: a pausa métrica e os seus casos.

Na prática declamatória, a extensão completa do verso é marcada por uma pausa, que pode variar bastante em termos de duração. Essa suspensão temporária, mais ou menos longa, na emissão sonora, pode ser quase imperceptível, mas há consenso entre os estudiosos sobre a sua indispensabilidade¹⁷. A essa interrupção na cadeia da fala dá-se então o nome de *pausa métrica*. Por outro lado, quando a mesma ocorre no interior do verso, dividindo-o em duas partes (ou em dois *hemistíquios*) recebe o nome de *cesura*.

O exemplo recorrente do uso da cesura na caracterização de alguns versos tradicionais é dado pelo alexandrino clássico, dodecassílabo em que a cesura se encontra justamente no meio do verso, dividindo-o em dois hemistíquios de partes iguais (6 + 6). Podem ser eles facilmente notados nos versos de Augusto de Lima, citados por Cunha e Cintra:

Nessas noites de luz // mais belas do que a aurora,
As errantes visões // das almas peregrinas
Vão voando a cantar // pela amplidão afora...¹⁸

O alexandrino apresenta muitas modalidades, como o chamado *tetrâmetro*, que corresponde à respectiva divisão dos seus hemistíquios (3 + 3 + 3 + 3). O estudo dessas variantes, todavia, não é necessário aqui. O que nos importa sobremaneira é a ideia de que a sequência de palavras na declamação poética é sempre intercalada por pausas, seja entre dois versos, seja no interior do próprio verso. No entanto, uma ocorrência dentre a diversidade de

¹⁷ CUNHA; CINTRA, 2017, p. 693; BECHARA, 2006, p. 629; BILAC, 1905, p. 35.

¹⁸ *Ibidem*, p. 706, grifo do autor (adaptado).

combinações possíveis entre sílabas métricas e pausas deve ser destacada: o caso especial do cavalgamento ou, na designação francesa, *enjambement*. Repetimos aqui o exemplo que se encontra no início deste subcapítulo:

Desfez-se a nuvem negra, e cum sonoro
Bramido muito longe o mar soou.¹⁹

Nesse par de linhas, como se pode notar, o primeiro dos dois versos interrompe o fluxo sintático que une o adjetivo *sonoro* ao substantivo *bramido*, destacando de modo bastante evidente este último vocábulo.

As questões envolvendo o recurso estilístico do *enjambement* pendem-se com uma realidade do verso que se reflete diretamente no pensamento crítico acerca da palavra cantada. Isso ocorre, no contexto da versificação, devido à interpenetração de duas camadas, representadas pelo estrato sintático e pelo estrato rítmico. A especificidade desse acoplamento, que precisa ser levada em conta no ato declamatório, é precisamente a mesma que orienta o dinamismo da palavra cantada, ainda que, na frase da canção, esteja em jogo não apenas o elemento rítmico, mas o aspecto melódico como um todo.

Concluída esta breve reflexão acerca do *enjambement*, resta agora abordar, no quadro da revisão dos princípios da versificação, o quarto e último tópico proposto, qual seja, a contagem das sílabas métricas e a sua relação com a tipologia dos versos em língua portuguesa.

Como sabemos, na contagem das sílabas métricas através do processo de escansão do verso, desconsideramos sempre a última sílaba átona. É a partir dessa regra métrica que classificamos os versos tradicionais. Bechara resume a questão do seguinte modo:

Uma das orientações que distinguem a contagem das sílabas entre o poeta e o gramático, é que o primeiro [...] só leva em conta até a última sílaba tônica, desprezando a átona ou as átonas finais. Daí a divisão dos versos em *agudos*, *graves* ou *esdrúxulos*, conforme terminarem, respectivamente, por vocábulos oxítonos, paroxítonos, ou proparoxítonos, como nos seguintes versos, todos de dez sílabas:

“O padre não falou – mostrou-lhe o céu!” [CA.1, 137] **Agudo**

“Eu vi-a lacrimosa sobre as pedras.” [CA.1, 106] **Grave**

“Estátua da aflição aos pés dum túmulo!” [CA.1, 106] **Esdrúxulo**²⁰

¹⁹ CAMÕES, 2013, p. 160.

²⁰ BECHARA, 2006, p. 630, grifo do autor.

Sobre a prática contemporânea da contagem métrica, já conhecida de todos, há pouco mais a dizer. Cabe, no entanto, uma breve observação para o fato de que nem sempre ela foi assim. Cunha e Cintra fornecem uma explicação histórica concisa:

Este sistema de escandir o verso até o último acento tônico, segundo o modelo francês, foi introduzido em Portugal no século XVIII por Miguel do Couto Guerreiro (*Tratado de versificação portuguesa*. Lisboa, Francisco Luiz Ameno, 1784, p. 6-7), mas só se vulgarizou em nossa métrica pelo enorme prestígio de Antônio Feliciano de Castilho, que o acolheu no seu *Tratado de metrificação portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1851. Anteriormente, contavam-se os versos portugueses, à semelhança dos espanhóis e italianos, com base no verso grave, ou seja, considerando sempre no cômputo a existência de uma sílaba átona depois da última tônica.²¹

Pedro José da Fonseca, no seu *Tratado de versificação portuguesa*, obra publicada em 1777 e reeditada sistematicamente até o início do século XIX, reafirma o modelo de escansão precedente àquele difundido por Feliciano de Castilho e explica a forma dominante, até o século XVIII, da contagem silábica em língua portuguesa, que tinha o denominado “verso inteiro” como tipo de referência, uma vez que cumpria o requisito de não apresentar, na sua estrutura, nem sílabas a mais, nem a menos:

[...] Se hum verso de dez syllabas tiver o acento sobre a ultima, não pertencerá por isso aos versos decasyllabos, mas sim aos hendecasyllabos, por não ser mais que hum inteiro truncado no fim, donde vem chamarem-lhe os Italianos *Tronchi*. Pela mesma razão hum esdruxulo de onze syllabas não pertencerá tambem ao genero dos hendecasyllabos, mas será especie dos decasyllabos, por ser sómente hum decasyllabo inteiro com acrescentamento no fim de huma syllaba breve.²²

Said Ali, por sua vez, ao defender, em 1948, a antiga norma na sua *Versificação portuguesa*, obra prefaciada pelo poeta Manuel Bandeira, não poupa críticas a Feliciano de Castilho e ao “[...] sistema arbitrário que usou de dividir as linhas em metros, devendo estes fechar sempre em sílaba tônica”²³. Em seu auxílio na defesa do verso grave, Said Ali convoca as figuras de Petrarca, Dante Alighieri e Camões, não se furtando ainda a conceder uma breve apreciação estética acerca das diferenças entre o verso grave e o verso agudo:

A terminação em sílaba átona dá-nos impressão de um movimento rítmico perfeito, que suavemente descai e acaba no ponto onde deve. Sentimo-nos, pelo contrário, como que forçados a uma parada súbita, antes do tempo próprio, quando chegamos ao fim de algum verso agudo interposto entre os graves. Usado de quando em quando

²¹ BECHARA, 2006, p. 706.

²² FONSECA, 1817, p. 10-11, grafia do autor.

²³ ALI, 1999, p. 20.

na poesia séria, agrada como elemento de variedade. Presta-se, no entanto, à poesia jocosa, na qual às vezes aparece seguidamente para aumentar o efeito cômico.²⁴

Essa intervenção contundente de Said Ali revela bem o impacto, duradouro, que a mudança implementada por Couto Guerreiro, e divulgada por Castilho, causou em muitos estudiosos do verso. Por outro lado, concordemos ou não com Said Ali no que tange ao “movimento rítmico perfeito” do verso grave, é preciso reconhecer que alguns de seus argumentos, verdadeiros, por sinal, como o fato de as palavras graves serem majoritárias no léxico português, são um ótimo ponto de partida para se pensar as terminações frásicas na palavra cantada, tema a ser estudado no capítulo 4.1 deste trabalho.

Uma vez repassadas as principais características da estrutura do verso e retomando agora as questões sobre a sua definição, lançadas no início deste subcapítulo, ficou explícito, em todos os autores até aqui citados, que a ideia de verso, independentemente dos problemas que coloque, implica sempre o componente rítmico — que se manifesta também, como se viu, na ideia de métrica —, uma posição que, pela natureza das questões que implica, é invariavelmente ratificada por diferentes estudiosos da versificação.²⁵

A essa ineludível presença rítmica, que contribui para uma concordância em relação à definição de ritmo, junta-se-lhe pelo menos mais uma característica consensual, menos relacionada com a sua estrutura interna, é certo, porém capaz, por outro lado, de convocar realidades que ultrapassam as fronteiras demarcadas pela versificação, sem abandonar, entretanto, a sua identidade formal. Trata-se da noção geral de *linha*, normalmente presente na visão sintética dos dicionários, que, dentre as acepções de *verso*, incluem aquela que o identifica com cada uma das linhas de um poema²⁶.

Para se compreender melhor a noção de linha — e daí então explorar o seu potencial como termo sistemático — é necessário retornar ao conceito de verso e à sua etimologia, a qual, de modo esclarecedor, atribui-lhe o sentido de *voltado*, *virado*, já que “[...] uma vez completo, voltava-se ao princípio, ao passo que na prosa se continua até o fim da linha.”²⁷ Essa precisa ideia, fundamentada na etimologia do vocábulo, pode ser encontrada na segunda parte do *Tratado de versificação* de Olavo Bilac, no momento em que o autor, em nota de rodapé à

²⁴ ALI, 1999, p. 19.

²⁵ CUNHA; CINTRA, 2017, p. 685; OLDRIC, 2010, p. 52; ALI, 1999, p. 31; CARVALHO, 1987, v.1, p. 17; TAVANI, 1983; CHOCIAY, 1974, p. 3; NAVARRO, 1972, p. 34-35; GRAMMONT, 1969, p. 49.

²⁶ DPLP, 2022; VERSO. In: HOUAISS, 2009; FERREIRA, 2004; LUFT, 1998; DULP, 1998, p. 1451.

²⁷ NASCENTES, 1955, p. 524.

definição de verso — servindo-se de uma citação do escritor Pierre-Marie Quillard —, dá início ao tratamento das questões relativas à métrica:

“A etymologia latina das palavras *prosa* e *verso* claramente indica a diferença essencial da sua significação: *prosa* vem do adjectivo latino *prosa* (subentendendo-se o substantivo *oratio*, discurso, oração) — *oratio prosa*, discurso continuo, seguido, e respeitando a ordem gramatical directa; verso é derivado de *versus*, do verbo *vertere*, tornar ou voltar, — porque, uma vez exgottado um certo numero de syllabas, a oração interrompe-se, e volta de novo ao ponto de partida, afim de começar outra evolução syllabica.” — *Quillard*.²⁸

No *Dicionário etimológico de la lengua castellana*, Pedro Felipe Monlau contextualiza o sentido do termo a partir de exemplos latinos, mais precisamente recorrendo a um excerto de Plínio:

Dícese que *versus* viene de *vertere*, *verso oratio*, porque en poesía se invierte muchas veces el órden de las palabras, inversion que no se consiente en la prosa; ó porque terminado el un verso hay que volver (*vertere*) al principio del otro. De todos modos es lo cierto que, en latín, *carmen* significa canto ó poema, y *versus* significa propriamente *línea*, segun puede notarse en el siguiente texto de Plinio: *Non paginas tantum epistolae, sed etiam VERSUS syllabasque numerabo*.²⁹

Encontramos ainda, no dicionário etimológico de Cortelazzo e Zolli, um segundo esclarecimento, menos literário, seguramente, mas que complementa de forma eficaz a explicação sobre a ideia de linha:

[Termo oriundo] dal linguaggio rustico, nel quale designava il ‘giro’ dell’aratro alla fine del solco e poi la ‘linea’ stessa del solco, passò all’uso figurativo di ‘linea’ di scrittura e specialmente il ‘verso’ [...].³⁰

Essa percepção de um percurso de ida e volta realizado pelos nossos olhos (ou pelas nossas mãos) ao longo da leitura (ou da escrita) de um poema, se cristalizou nas línguas românicas e ganhou uma estabilidade³¹ representacional que contribuiu, efetivamente, para aproximar os conceitos de linha e de verso. Assim, face à norma geral de organização regular, seja de acentos, seja do número de sílabas, que envolve, como vimos, questões teóricas que precisam sempre ser levadas em conta no momento de definir o verso, a ideia de linha surge

²⁸ BILAC, 1905, 35, grifo e grafia do autor.

²⁹ MONLAU, 1856, p. 459, grifo e grafia do autor.

³⁰ VERSO. In: CORTELAZZO; ZOLLI, 1999.

³¹ Essa estabilidade pode ser notada, por exemplo, na passagem do termo latino *verso* para a língua italiana, convertido, por sua vez, na preposição indicativa da ideia de direção, o equivalente, em português, à forma *para*. Pode-se então imaginar, desde logo, a quantidade de ocorrências dessa palavra no italiano falado e escrito.

como uma alternativa resiliente, sobretudo se adicionarmos à problemática da métrica as diferentes formas do denominado *verso livre*.

Nessa perspectiva, mesmo que a ideia de linearidade — pouco ou nada explorada nos principais manuais de versificação em língua portuguesa — não seja capaz de resumir todas as propriedades do verso tradicional, é preciso reconhecer, por outro lado, que, do ponto de vista formal, o seu estatuto de mera contrapartida gráfica ao verso em nada as contraria. Por esse motivo, precisamente, tantos especialistas da língua estabelecem entre esses dois vocábulos uma relação simples e direta de sinonímia.

Veja-se, por exemplo, o texto introdutório da obra *Versificação portuguesa*, de Said Ali:

Adota-se um só critério de contagem para as *linhas* com diferença de uma ou duas sílabas por terminarem em palavra oxítone, paroxítone ou proparoxítone. Diz-se então que o *verso* é agudo, grave ou esdrúxulo [...]³²

Ou em Mattoso Câmara Jr, no seu *Dicionário de linguística ou gramática*:

O final do *verso* é indicado na enunciação por uma pausa especial, dita PAUSA MÉTRICA, assinalada em regra na escrita pela mudança de *linha*, de um *verso* a outro, ou, em casos especiais de economia de espaço, por uma barra vertical ou inclinada.³³

E, por fim, em Evanildo Bechara:

Já acentuamos que nem sempre a unidade de sentido do poema coincide com os limites de sua *linha*, o que nos mostra o erro daqueles que leem verso fazendo longa pausa no fim de cada um deles. Esta longa pausa só é lícita quando a unidade sintática o exigir ou permitir [...]³⁴

Como visto acima, estabelecer uma diferença entre *verso* e *linha* não parece ser um problema de monta para os estudos do verso tradicional, que se concentra, via de regra, na análise interna dos seus elementos estruturais. Por outro lado, mesmo se trouxéssemos para a discussão a prática poética oriunda de movimentos artísticos como o concretismo ou a poesia visual, que puseram em causa os cânones pertencentes ao verso, veríamos, ainda assim, que o conceito de linha não apenas resiste em boa parte dessas manifestações, mas desempenha ainda, em algumas delas, o papel determinante de elemento de representação poética³⁵.

³²ALI, 1999, p. 17, grifo nosso.

³³CÂMARA JR., 1992, p. 240, grifo nosso em *linha* e *verso*.

³⁴BECHARA, 2006, p. 632, grifo nosso.

³⁵Augusto de Campos, na *Teoria da poesia concreta*, ao comentar a poesia de Mallarmé, por exemplo, recorre várias vezes ao vocábulo, não encontrando nele limites para a exposição das ideias poéticas. (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 17-21.)

No enquadramento da discussão que aqui se apresenta, é justamente essa possibilidade de associação da linha com o verso tradicional que permite a conexão entre a poesia e a letra da canção. Nesse sentido, a linha participa, na sua qualidade formal, tanto do poema como da letra, aproximando essas duas realidades através da sua posição de elemento comum e se mostrando também capaz, por isso — e daqui a consequência mais relevante dessa reciprocidade —, de traduzir a noção de conteúdo textual.

Assim, como se vê, a aproximação entre *verso* e *linha* não passa por igualar mecanicamente as estruturas gráficas do poema e da letras de canção, que, em última análise, embora sendo intercambiáveis, como veremos no subcapítulo 4.3, não podem ser corretamente problematizadas através de uma simples oposição formal, concebida sob preceitos que descurem as diferenças dinâmicas entre a palavra declamada e a palavra cantada. A mesmo afirmação vale, por conseguinte, em relação ao vínculo entre *linha* e *letra*.

Com efeito, e de um modo geral, para que a linha assuma o seu lugar de elemento comum entre o verso e a letra, ou seja, entre a poesia e a canção, é necessário, de fato, pensá-la como característica peculiar e transversal às diferentes artes. Desse modo, a linha se reveste de uma propriedade comum que lhe permite transitar em meios variados, assumindo ora o papel de verso, ora o papel de linha melódica, ora o papel de frase. Esse é, aliás, o lugar de origem da linha, que, pela pluralidade de sentidos que apresenta, é capaz tanto de dar vida ao texto, em sentido amplo, quanto de traçar paralelos que tornam possível a comunicação entre elementos nascidos de uma mesma casca, mas que, por condições não raro alheias à sua existência, se apartam durante o voo. Nesse sentido, é preciso abrir espaço às novas possibilidades interpretativas e lançar o olhar para o mesmo horizonte que a linha, como conceito plurivalente, oferece à palavra cantada.

2.2 DO POEMA À CANÇÃO: MÚSICA E MUSICALIDADE EM “VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA”¹

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

Do próprio Bandeira nasceu a vontade, a partir de determinado estágio de seu percurso criativo — notadamente com a publicação de *Libertinagem* (1930) —, de fazer dessa problemática o seu ideário, não se escusando de registrá-la sob o signo de sua verve. São famosas, nesse sentido, as linhas adiante: “Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais/ Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção/ Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”². Como se vê, trata-se de um manifesto firmado pelo artífice pronto a enfrentar os obstáculos impostos à poesia do seu tempo, num esforço notável para liberar a palavra dos rigores passadistas, bem como para conceber um projeto artístico em que as exceções se integrem às regras da criação.

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

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

¹ Este subcapítulo reproduz, na íntegra, o artigo publicado no *Boletim de Pesquisa NELIC*, da Universidade Federal de Santa Catarina, em número dedicado à poesia de Manuel Bandeira. (FARIA, 2019).

² “Poética”. In: BANDEIRA, 1993. p. 207.

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

Tenha sido tal interesse despertado pela audição dos *Lieder* da tradição romântica alemã ou pela amizade que cultivou com músicos e críticos musicais de sua geração, o que importa é distinguir em Bandeira um pensador especialmente versado na matéria musical, como fica patente em *Itinerário de Pasárgada* (1954), sua autobiografia literária. Em determinado momento da narrativa, aliás, o tema da música e da musicalidade na poesia recebe especial destaque, tendo o poeta reconhecido sem reservas a predileção de sua obra pelos compositores eruditos, fato que resultou em diversas canções com versos de sua lavra. Sobre esse aspecto, como dado ilustrativo, vale mencionar que, de 1920³ até os nossos dias, contam-se mais de 140 canções de câmara com textos de sua autoria⁴, e dentre seus parceiros figuram compositores como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e Lorenzo Fernández, para citar alguns dos mais importantes.

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

A que atribuir tal preferência é ponto difícil de apurar. Segundo Muricy, os próprios compositores não sabem explicar suficientemente por que buscaram a minha colaboração. A Muricy explicava Lorenzo Fernández que atribuíra a predileção à "musicalidade" que encontrava na minha poesia.⁵

Andrade Muricy, crítico musical e amigo do poeta, a partir da ideia aventada por Lorenzo Fernández, tece de seguida o conceito de “musicalidade subentendida”, procurando com ela fundamentar a centralidade da obra de Bandeira no panorama da canção de câmara brasileira. Segundo Muricy, citado pelo próprio poeta, “Os músicos sentem que poderão inserir a sua musicalidade — de música propriamente dita — naquela musicalidade subentendida, por vezes inexpressa, ou simplesmente indicada.”⁶

³ Manuel Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, afirma: “Villa-Lobos foi o primeiro compositor a escrever música para meus versos. [...] O poema escolhido por Villa foi ‘Debussy’ [datado de 1920]”. (BANDEIRA, 1993, p. 74).

⁴ Para um quadro geral dos poemas musicados e seus respectivos compositores, cf. SAADI, 2008, p. 115-118.

⁵ BANDEIRA, 1993. p. 68.

⁶ MURICY, Andrade *apud* BANDEIRA, 1993. p. 68.

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

Manuel Bandeira veio mostrar com sua poesia contida, seca, de ácido sabor mas inundada ternura, a possibilidade de existência de uma resolução ou solução musical tanto mais fina e sutil quanto menos ostensiva. Uma musicalidade interna, não externa.⁷

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

Uma primeira resposta para essas indagações pode ser colhida, mais uma vez, das páginas de *Itinerário de Pasárgada*. De volta à proposta de Andrade Muricy, diz-nos Bandeira acerca da musicalidade de seus versos:

Foi vendo “a musicalidade subentendida” dos meus poemas desentranhada em “música propriamente dita” que compreendi **não haver verdadeiramente música num poema**, e que dizer que um verso canta é falar por imagem. Nos versos a que mais completamente parece aderir a frase musical como em *Du bist die Ruh*, de Schubert, ou em *Ich Hebe dich, sowie, du mich*, do lied de Beethoven, não se pode dizer que necessariamente preexistisse a melodia tal como a escreveu o compositor. A “musicalidade subentendida” poderia ser definida por outro músico noutra linha melódica. O texto será um como que baixo-numerado contendo em potência numerosas melodias. Assim explico que eu sinta a mesma adequação da música às palavras em duas ou três realizações musicais de um só texto, como é o caso de “Azulão”, texto que escrevi para uma melodia de Jaime Ovalle, musicado depois por Camargo Guarnieri, e depois ainda por Radamés Gnattali; como é o caso de “Cantiga”, musicado primeiro por Guarnieri e depois por Lorenzo Fernandez.⁸

As palavras acima transcritas são fulcrais não apenas no contexto da produção cancional suscitada pela obra de Bandeira, mas representam uma explanação que importa a toda a música

⁷ OLIVEIRA *apud* BANDEIRA, 1993. p. 30.

⁸ BANDEIRA, 1993. p. 71, grifo nosso.

composta sobre uma poesia pré-existente. Com efeito, a existência de canções tão diferentes do ponto de vista da estrutura musical, mas possuidoras do mesmo texto poético de base, indica, primeiramente, que a musicalidade inerente à poesia pode se manifestar de acordo com critérios bastante particulares, sendo ela incapaz de determinar de modo decisivo o material musical, e, em segundo lugar, que essa mesma musicalidade poética deve ser estudada sob uma ótica também específica. A comparação proposta por Bandeira entre o texto poético e o baixo cifrado⁹, nesse sentido, é de extrema perspicácia, uma vez que alerta para a independência dos materiais musical e poético e, a partir dessa assertiva, metaforiza então as inúmeras possibilidades de realização por parte do compositor.

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

[...] se a gente contar na Poesia a maneira dela [*sic*] se realizar, desde o grito inicial à poesia cantada, à manuscrita que se decora, à recitada com acompanhamento, à declamada, à poesia, enfim concebida exclusivamente pra leitura de olhos mudos: Manuel Bandeira é dentre os poetas vivos nossos o que prescinde mais do som. A poesia dele, na infinita maioria atual, é poesia pra leitura. Se observe a aspereza rítmica [*sic*] dum dos poemas mais suaves do livro, como os versos são “intratáveis”, incapazes de se encaixar uns nos outros pra criar a entrosagem dum qualquer embalo.¹⁰

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

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

O meu porquinho da Índia (7 sílabas)
Foi a minha primeira namorada (10 sílabas)¹¹

As possibilidades de análise no tocante à musicalidade em Manuel Bandeira, levando em consideração as diversas posições assumidas pela crítica do seu tempo, passariam, a nosso

⁹ O baixo-cifrado (ou baixo-contínuo) é uma prática associada sobretudo à música instrumental barroca, sendo representada por uma linha de baixo — presente em toda a peça musical — sobre (ou sob) a qual são indicados numerais e símbolos musicais que permitem ao instrumentista elaborar diferentes formações para os acordes.

¹⁰ ANDRADE, 1974. p. 29.

¹¹ *Ibidem*, p. 29.

ver, por pelo menos dois aspectos essenciais e complementares: o ritmo prosódico e a produção dos sons vocálicos. Esses elementos, no contexto da palavra declamada, representam uma abordagem específica do vocabulário sonoro poético, cujas regras são independentes, em última análise, daquelas pertencentes à prática musical. Sobre esse mesmo assunto, são de Bandeira as seguintes palavras:

Essa tarefa de escrever texto para melodia já composta, coisa que fiz duas vezes para Ovalle e muitas vezes para Villa-Lobos, é de amargar. Pode suceder que depois de pronto o trabalho o compositor ensaia a música e diz: “Ah, você tem que mudar esta rima em *i*, porque a nota é agudíssima e fica muito difícil emitila nessa vogal.” E lá se vai toda a igreja do poeta! Do poeta propriamente, não: nesse ofício costumo pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caiam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo modo, façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas.¹²

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

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

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

Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência — essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar.¹³

¹² BANDEIRA, 1993, p. 73.

¹³ *Ibidem*, p. 80.

Não obstante a sua grande repercussão, “Vou-me embora pra Pasárgada” assumiu a forma de canção em poucas ocasiões, ao contrário de outros poemas menos conhecidos do grande público (como, por exemplo, “A estrela”¹⁴, musicado por pelo menos oito compositores diferentes¹⁵). Conjecturar acerca dessa discrepância foi uma das motivações primevas para o exercício comparativo entre as duas versões musicais que serão mais à frente apresentadas, bem como o fato de tal poema, apesar de sua notoriedade, não ter praticamente servido a outras musicalizações¹⁶.

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

Vou-me embora pra Pasárgada

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

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

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

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

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

¹⁴ O poema pertence à coletânea de versos *Lira dos cinquent’anos* (1940), obra em que Bandeira revisita as formas fixas e as composições metrificadas e rimadas.

¹⁵ SAADI, Clarice Gonzalez Prieto. *Cantiga de Bandeira musicada por Lacerda e Tacuchian*: duas sugestões interpretativas. 2008. 136 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008, p. 115.

¹⁶ Conhecemos apenas mais uma versão musical do poema, além das adaptações de Guerra-Peixe e Gilberto Gil. Data a mesma de 1976 e é da autoria de Paulo Diniz. Ver: DINIZ, Paulo; BANDEIRA, M. Vou-me embora pra Pasárgada. Intérprete: Paulo Diniz. In: *Estradas*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976, faixa 1.

O texto começa com a redondilha maior que dá título ao poema. A redondilha, como se sabe, nas suas diversas combinações, pode ser utilizada em oito movimentos rítmicos diferentes. No caso deste verso inicial de Bandeira, não há dúvida no que diz respeito ao acento na 3ª e na 7ª sílabas, mas a leitura também pode ser feita num ritmo alternante de sílaba forte e fraca, ou seja, acentuando-se a 1ª, a 3ª, a 5ª e a 7ª sílabas.

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

Voltando ao metro do verso, no primeiro caso (ou seja, em que a ênfase recai sobre a 3ª e a 7ª sílabas), as vogais acentuadas seriam *bo*, de *embora*, e *sár*, de *Pasárgada*. A transcrição dessas vogais dar-nos-ia os seguintes símbolos fonéticos: [ɔ] e [a], representando as vogais orais *o* aberto e *a* aberto. No prosseguimento dessa operação, ao considerarmos igualmente a 1ª e a 5ª sílabas, acrescentaríamos um *o* fechado [o] e um *a* também fechado [ɐ]¹⁷ ao plano de transcrição. O movimento vocálico daí resultante, que se dirige para a 7ª sílaba, assume então um caráter sonoro equivalente a um *crescendo*, cujo ápice coincide com a sílaba *pár*, de *Pasárgada*. Esta sílaba, por sua vez, revela um efeito suspensivo, como se de uma fermata se tratasse — para recorrermos ainda a termos próprios do vocabulário musical.

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

[...]
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviante, flutual,
açula a atenção, isca-a como o risco.¹⁸

¹⁷ A análise fonética desse verso, de acordo com a leitura do próprio Bandeira, indica que a vogal *a*, presente na forma contraída *pra*, sofre uma deflexão e resulta claramente átona. Ver: MANUEL Bandeira por ele mesmo. Projeto Livro Livre. *Youtube*. 16 jun. 2018. 30m16s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6e0sf6wRMqs>. Acesso em: 10 dez. 2018. Poema 1.

¹⁸ “Catar feijão”. In: NETO, 1986, p. 138-139, grifo nosso.

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

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

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

Quadro 2.2.1 – Análise do verso “Vou-me embora pra Pasárgada”

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

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

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

Os dois primeiros versos da segunda estrofe, seguem ainda o mesmo padrão, mas, a partir do terceiro verso (“Lá a existência é uma aventura”), a forma do poema ganha outras características, como, por exemplo, o fato de a construção sintática estar distribuída ao longo de seis versos, particularidade enfatizada pela própria declamação do autor¹⁹. Tais versos, além

¹⁹ MANUEL Bandeira por ele mesmo. Projeto Livro Livre. *Youtube*. 16 jun. 2018. 30m16s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6e0sfwRMqs>>. Acesso em: 10 dez. 2018. Poema 1.

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

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

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

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

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

a seguir uma dessas peculiaridades ajudará assim a esclarecer alguns problemas envolvendo o cotejo entre as versões selecionadas.

Pode-se afirmar, *grosso modo*, que um dos mais importantes atributos da canção é a forma como atuam os esquemas de repetição, seja no âmbito da palavra, seja no que concerne ao material musical²⁰. Com efeito, os compositores de câmara do século XIX — período de grande popularidade do *Lied* germânico —, mesmo quando musicavam poemas estróficos regulares, isto é, propícios à musicalização, escolhiam alguns versos estratégicos e os repetiam, de modo a reforçar a unidade formal da canção e sublinhar determinado aspecto do texto²¹. Por outro lado, quando poemas não estróficos eram musicados sem recorrer à qualquer repetição do texto, ainda assim diversos elementos iterativos podem ser encontrados na estrutura melódica ou rítmica da composição²². O que importa, em última instância, é constatar que esse recurso se impõe de modo categórico no universo da canção, sendo raríssimos os exemplos que prescindem de qualquer forma de repetição textual ou musical.

No caso do poema de Bandeira, como foi visto, a recorrência do verso inicial “Vou-me embora pra Pasárgada”, sobre o qual oferecemos uma breve análise, acena como o primeiro elemento formal propenso à intervenção musical. No entanto, apesar da sua sucessiva retomada, a ideia de repetição, nesse poema, não se confunde com a de regularidade formal, princípio importante no processo de musicalização de um texto. Características que favoreceriam a conversão de um poema em música seriam, nesse sentido, pares de versos isométricos — isto é, o mesmo número de sílabas e a mesma acentuação interna — em rimas emparelhadas, alternadas ou interpoladas, assim como estruturas sintáticas concisas e diretas. É por esse motivo, aliás, que os versos de “A estrela”, a que fizemos alusão, foram oito vezes musicados, pois cumprem, de modo satisfatório, quase todos esses requisitos. “Vou-me embora pra Pasárgada” é, pelo contrário, composto de versos heterométricos, ou seja, ainda que possua um parâmetro para as sílabas poéticas (representadas pela já mencionada redondilha maior), apresenta diferentes metros no interior de cada verso. Essa irregularidade no plano da contagem silábica impede que se decalque a partir do texto uma estrutura musical uniforme, impondo um desafio ao compositor que pretenda adaptar, através dos recursos musicais, as mudanças rítmicas do verso.

Se quiséssemos falar em mecanismos de repetição neste poema de Bandeira, teríamos de pensar sobretudo na repetição temática, e não na repetição formal — excetuando talvez a

---

²⁰ Sobre o tema da repetição na canção popular, ver: MIDDLETON, 2006. p. 137-197.

²¹ Uma introdução geral e sistemática sobre o *Lied* pode ser encontrada em STEIN; SPILLMAN, 2010.

²² Para uma análise da estrutura rítmica do *Lied* oitocentista, ver: MALIN, 2010.

primeira estrofe, que é repetida, quase sem alteração, no fim do poema —, como, por exemplo, por meio do nome *Pasárgada* ou pela sua retomada anafórica através do advérbio de lugar *lá*. De modo geral, o elemento iterativo fundamental é sem dúvida o verso inicial, que dá título ao poema.

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

Passando agora para as questões formais concernentes às duas canções, podemos afirmar que na versão de Guerra-Peixe²³ o sentido de unidade na primeira estrofe é assegurado, ainda antes do início do canto, por uma figura rítmica tocada ao piano e repetida em todos os compassos, ao longo do primeiro bloco. Sobre essa base instrumental, cada verso, embora sugira seu próprio desenho melódico, ocupa cerca de dois compassos, num esquema que garante a coesão musical até o início da estrofe seguinte.

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

---

²³ GUERRA-PEIXE, C; BANDEIRA, M. Vou-me embora pra Pasárgada. Inácio De Nonno, barítono; Caroline Barcelos, piano. In: BRASILIANAS. Rio de Janeiro, 2015, Espaço Guiomar Novaes.

exemplo dessa liberdade seria o jogo poético-musical produzido a partir da palavra *contraparente*, no penúltimo verso da estrofe, cuja primeira sílaba coincide com um contratempo musical:

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics: "Ra - i - nha e fal - sa de - men - te Vem a ser con - tra pa -". The word "con" is circled in red, and a "3" is written above it, indicating a triplet. The piano accompaniment is shown on three staves below the vocal line, with rhythmic markings (vertical lines) corresponding to the vocal line. The first staff has a series of vertical lines, the second staff has a series of horizontal lines, and the third staff has a series of vertical lines.

Exemplo 2.2.1 – Contratempo musical sobre a palavra contraparente

Na terceira estrofe, Guerra-Peixe opta pelo minimalismo através da ênfase sobre uma mesma figura rítmica (semicolcheia) e uma mesma nota (mi). Essa contenção de meios parece representar uma opção estética em que o canto realmente divide espaço com a prosódia da língua falada, não obstante a presença de breves apoios instrumentais. Esse tipo de linha melódica, situada entre o canto e fala, remete-nos imediatamente ao conceito de recitativo, uma forma de composição corrente em melodramas e óperas em que a música respeita e obedece as inflexões da palavras declamada.

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

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

A canção de Gilberto Gil²⁴, por outro lado, fornece uma leitura bastante diferente daquela proposta por Guerra-Peixe. O aspecto que merece maior destaque é o desafio de conciliar os versos heterométricos com uma estrutura musical relativamente pré-definida, típica das canções populares, sem, com isso, dissolver a mensagem poética que os versos de Bandeira encerram. Nesse sentido, o primeiro parágrafo, à semelhança do que ocorre na versão de Guerra-Peixe, é beneficiado pelas rimas do segundo e quarto versos, que remetem à quadra

²⁴ GIL, G; BANDEIRA, M. Vou-me embora pra Pasárgada. Intérprete: Olívia Hime. In: *Estrela da vida inteira – Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro; São Paulo: Odeon, 1976, faixa 1.

popular e auxiliam na adaptação da melodia ao texto, bem como pela repetição do verso que dá título ao poema e que, ao ser retomado, contribui para a noção de unidade.

Na segunda estrofe, contudo, a alteração prosódica a partir do verso “Lá a existência é uma aventura”, incita, tal como ocorre na canção de Guerra-Peixe, uma nova organização do material musical na sua relação com o texto. Nesse ponto, dado que a estrutura rítmica escolhida para a canção se estende à segunda estrofe (embora haja variações melódicas), notamos a justaposição das frases musicais à lógica declamatória. Como resultado, o fluxo sintático em movimento ininterrupto, sincopado e instável, proposto pela declamação, ganha outro enfoque e uma nova dimensão. Sem prescindir do acompanhamento musical — como ocorre na versão de Guerra-Peixe —, os versos são então emparelhados e cantados de modo regular, impondo uma nova configuração ao andamento prosódico, que, como vimos, poderia ser associado à “existência inconsequente de Pasárgada”. Note-se, por exemplo, como se destacam, na audição, a rima entre o quarto e o sexto verso (*inconsequente/demente*) em contraposição à rima entre o segundo e o oitavo verso (*feliz/tive*), a qual inclusive se perde devido à nova cadência sintática e à ênfase dada sobre a segunda sílaba do verbo *tive*.

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

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

momento da audição, às rimas cruzadas das primeiras quatro estrofes, aspecto, do ponto de vista formal, dos mais perceptíveis quando presente nas canções.

Os versos da última estrofe recuperam o esqueleto musical da segunda parte da terceira estrofe, que, por sua vez, é derivado daquele apresentado no início da canção. Com esse tipo de retomada, Gilberto Gil dá à sua versão um perceptível traço de unidade estrutural, representada pela forma final *abaca*. Tal unidade, não obstante os desafios de transposição, é sobretudo conseguida por meio de uma enxuta base melódico-harmônica que se repete ao longo de toda a canção. De fato, a reutilização dos acordes e das linhas melódicas garante um tipo de concisão musical que contrasta com a versão de Guerra-Peixe, cuja música procura acompanhar tanto as alterações rítmicas da declamação quanto o ambiente psicológico proposto pelos diferentes versos. Pensemos a esse respeito, por exemplo, na solução de cada compositor para a ideia da morte, transmitida na última estrofe do poema.

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

Quadro 2.2.2 – Estrutura musical das versões de Guerra-Peixe e Gilberto Gil

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

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

O esquema acima confirma, à luz das considerações tecidas até aqui, que a ausência de padrões de repetição na forma do poema — seja pela ordem das sílabas tônicas em cada verso, seja pelo número de versos em cada estrofe ou ainda pela estabilidade com que esses elementos aparecem — transforma-se em um desafio para o compositor, sobretudo quando o intuito é transpor versos irregulares para uma estrutura musical regular. De fato, enquanto no ato declamatório as modulações vocais se adaptam de forma fluida às várias propostas em potencial de ritmo e acentuação do texto (veja-se, mais uma vez, as diferentes escolhas em relação às sílabas fortes do verso inicial do poema), na música, a gestão dos recursos, para alcançar tal liberdade, tende, por um lado, a prescindir do apoio instrumental, e, por outro, a reorganizar o

ritmo sintático das frases. Em suma, acompanhar as constantes mudanças de inflexão que os versos vão assumindo sem, com isso, perder a noção de unidade, é a tarefa com que o compositor se depara no momento de representar a musicalidade de um poema por meio de uma adaptação musical. Tenha o músico, como Guerra-Peixe, grande liberdade no tratamento dos materiais, consequência de uma apurada formação técnica, ou disponha, como Gilberto Gil, de uma larga experiência com a palavra musicada, a força da declamação e do ritmo prosódico têm importância decisiva nesse processo, sobretudo quando a proposta do poeta é levada em conta no momento em que se projeta a canção.

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

Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão a palavras cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores.²⁵

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

---

²⁵ BANDEIRA, 1993. p. 50.

### 2.3 O MOVIMENTO VERSÍFICO PELA ANÁLISE ACENTUAL E O CASO DAS REDONDILHAS

Observamos, no subcapítulo anterior, os movimentos da palavra na poesia através de dois processos de musicalização diferentes. Nessa análise, a relevância do aspecto temporal do verso abriu espaço para a perspectiva da crítica literária e do entendimento que a mesma, em determinado período histórico, manteve sobre a ideia de musicalidade poética. No caso de Manuel Bandeira e da sua poesia, as perguntas acerca do tempo voltaram-se com especial interesse para o plano das ligações rítmicas e dos diferentes movimentos silábicos, isto é, dos componentes rítmicos e entoativos pertencentes à linha do verso declamado. Por outro lado, a questão da musicalização de versos heterométricos, estudada através das canções de Gilberto Gil e Guerra-Peixe, confirmou o duplo estatuto do verso como linha dotada de especificidade e flexibilidade, qualidade partilhada pela palavra cantada nas suas diferentes realizações. Essas duas temáticas, pela sua importância, voltam assim à tona neste subcapítulo, apresentando-se desta vez como um subsídio necessário para a compreensão da estrutura acentual do verso e da sua distribuição nos tempos fortes do compasso musical. Desse modo, às questões técnicas da versificação, propostas no capítulo 2.1, e à visão panorâmica da musicalização na escrita literária, lançada no subcapítulo 2.2, junta-se-lhes agora uma investigação acerca do verso e de suas propriedades métricas, que, observadas da perspectiva da teoria musical, aproximam o poema à letra de canção, sem, contudo, lhes retirar a especificidade.

Nesse contexto, comecemos então por lembrar que as chamadas sílabas métricas não se confundem com as sílabas gramaticais. É partir dessas unidades silábicas, como já foi aqui colocado, que definimos a tipologia dos versos e estudamos as ligações rítmicas, a cesura e a pausa final. Entretanto, no momento do estudo dessas matérias, no subcapítulo 2.1, chamamos a atenção para a expressão *medida das palavras*, utilizada por Celso Cunha e Lindley Cintra. Naquela ocasião, deixamos enfatizado que esse é um tema pertinente para o estudo da palavra no tempo, uma vez que o fluxo declamatório não pode ser propriamente avaliado num esquema que descarta o que a palavra, no seu movimento, tem de mais importante: o seu *dinamismo*. De fato, isso é o que acontece, por exemplo, quando lançamos o olhar para a tradicional régua métrica do verso e os seus padrões de igualdade:

Ti	nhas	a al	ma	de	so	nhos	po	vo	a	(da,)
E a al	ma	de	so	nhos	po	vo	a	da eu	ti	(nha...)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

Exemplo 2.3.1 – Régua métrica para a escansão do verso¹

Ao refletirmos sobre o termo *escansão*, em confronto com o modelo supracitado, poderíamos especular, antes de mais, que o método tradicional não transparece de todo a sua etimologia. Com efeito, o vocábulo, proveniente do latim (*scando, is, di, sum, dère*), significa, na sua origem, subir, trepar, escalar, assim como, bem entendido, medir versos². Podemos notar, todavia, que os primeiros três verbos da sequência designam *ação, movimento*, conceitos que, no contexto da análise poética, só ganham essa significância se pensarmos o verso, por sua vez, também no seu contexto etimológico, isto é, como *linha*. Apenas nessa perspectiva, aprofundada no subcapítulo 2.1, faria então sentido falar em escansão, já que em causa estaria ir “do princípio ao fim do verso”³.

A régua métrica, no entanto, não parece ser capaz de transmitir essa noção fundamental de movimento, nem de um ponto de vista prático e, muito menos, no que diz respeito à análise da própria essência do verso. O função que lhe cabe, como instrumento de perquirição tradicional, é, a bem dizer, a de *decompor*⁴ o verso, e não de o medir. Essa confusão entre o medir e o decompor é, em última instância, a consequência extrema dos processos de racionalização, os quais se refletem não apenas no contexto do verso, mas nas formas do pensamento analítico em geral.

Nesse sentido, e guardados os contextos, um sucinto parêntesis é aqui apropriado para que se faça alusão ao pensamento de Henri Bergson (1859-1941), filósofo que, no decorrer da sua produção intelectual, abriu espaço para uma crítica decisiva acerca dos processos de decomposição do tempo. Com efeito, sobre a distância entre o procedimento analítico, que decompõe o objeto, e a abordagem intuitiva, que penetra a própria coisa para verdadeiramente conhecê-la, desenvolveu Bergson os princípios da sua metafísica, os quais, sem a pretensão de representar uma teoria estética, oferecem, ainda assim, o método para um conhecimento do mundo fundamentado na experiência vivida e que se faz representar plenamente na fruição

¹ CUNHA; CINTRA, 2017, p. 690.

² ESCANDIR. *In*: HOUAISS, 2009.

³ ESCANDIR. *In*: NASCENTES, 1955, p. 183

⁴ ESCANDIR. *In*: AURÉLIO, 2004.

artística. Não à toa, em inúmeras oportunidades, recorreu Bergson à melodia e à música como metáfora privilegiada para o seu conceito de *durée*⁵.

Feito esse breve excuro, e de volta à tradicional régua métrica, examinada também agora sob a luz do pensamento bergsoniano, podemos nela divisar a contraditória qualidade de ferramenta facilmente manejável, porém de alcance limitado face aos desafios impostos pela intrincada realidade do verso. Nessas condições, caberia então considerar outras modalidades de análise capazes, se não de a substituir, pelo menos de a complementar. E, com efeito, isso é possível, bastando todavia que se recorra uma vez mais ao legado dos estudos musicais. Desta vez, no entanto, além da teoria, é necessário dispor de alternativas práticas que suplementem o modelo de escansão tradicional, método apenas viável com o recurso às próprias ferramentas da música, o que requer, em suma, transitar para o domínio específico da sua representação gráfica.

No entanto, antes de passarmos para alguns exemplos práticos, é interessante notar — a despeito da convicção geral de que a poesia e a música estão intimamente interligados, seja pelo componente rítmico, seja por outros aspectos — que uma proposta analítica sistemática, capaz de dar conta do verso sob um prisma eminentemente musical, tenha sido uma consecução tardia. No contexto brasileiro, por exemplo, a ideia de musicalidade poética sempre fora aceita e veiculada sem reservas por poetas e críticos. Nesse sentido, Olavo Bilac, em 1905, definia o *verso* como “[...] o ajuntamento de palavras, ou ainda uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado numero de syllabas, que redundam em musica.”⁶, embora no seu *Tratado de versificação* nenhum tipo de aproximação prática entre as duas artes apareça, à semelhança dos principais tratados que o precederam.

Seria necessário, de fato, mais meio século para que uma exceção importante aparecesse no contexto dos estudos lusófonos. Referimo-nos aqui, mais precisamente, ao livro *Ritmo e poesia*, da autoria de Cavalcanti Proença, publicado em 1955. Nessa obra, embora o autor introduza várias problemáticas do verso à sua própria maneira⁷, sublinha todavia a importância representada pelas figuras musicais:

---

⁵ Um texto fundamental de Bergson, e que introduz a ideia de decomposição do movimento, é o capítulo inicial do seu livro *O pensamento e o movente* (BERGSON, 2006, p. 3-25).

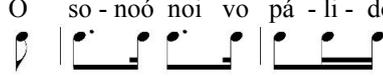
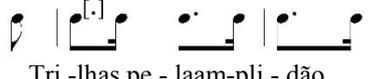
⁶ BILAC, 1905, p. 35, grafia do autor.

⁷ Proença afirma, por exemplo, no prefácio ao livro: “Preferimos chamar aos segmentos silábicos mais simples, células métricas, e não células rítmicas, porque a condição fundamental para o estabelecimento do ritmo é a repetição no tempo ou no espaço, o que, no caso, não acontece, pois, a estabelecer células rítmicas estas contaríamos, no mínimo, duas células métricas. Pode acontecer que, em outros estudos, se imponha a necessidade de estabelecer, neste, não.” (PROENÇA, 1955, p. 5)

E, como falamos em música, é bom que se esclareça o valor puramente heurístico que emprestamos ao uso das notações musicais na representação das figuras métricas. Sua utilidade se cinge a um sistema convencional de sinais representativos de duração sonora (para o nosso caso) e que nos permitiu materializar certos fenômenos métricos que exigiam muita palavra, sem garantia de clareza.⁸

Com efeito, em seu estudo, o uso da notação musical é recorrente, o que permite entrever aspectos que tendem a ser obscurecidos na mera representação métrico-silábica do verso. Um exemplo, nesse contexto, é fornecido abaixo:

O “Hino ao sono”, em que Castro Alves usou de versos exdrúxulos [*sic*], graves e agudos, pode servir-nos perfeitamente para exemplificar pela notação musical⁹:

<p>“Ó sono, ó noivo pálido Das noites perfumosas Que sôbre um chão de rosas¹⁰ Trilhas pela amplidão”</p>	<p>Ó so - nó noi vo pá - li - do  </p> <p>Das noi- tes pe - fu - mo - sas  </p> <p>Que sô-breum chão de ro - sas  </p> <p>Tri - lhas pe - laam- pli - dão  </p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Não será necessário reiterar a questão envolvendo os desafios na representação temporal da palavra poética. De qualquer modo, através do exemplo de Proença, notamos uma nova dinâmica rítmica, tanto pelo uso de figuras rítmicas, o que contribui, sem dúvida para a representação das possibilidades do movimento, mas também porque se apresentam pontos de apoio, representados pelos traços verticais, que simulam, por seu turno, a barra de compasso musical. Nesse sentido, note-se o cuidado que o autor tem de fazer coincidir as suas propostas rítmicas com um preenchimento completo do “compasso”, que aqui se mostra em sintonia, do ponto de vista musical, com o seu homólogo binário (2/4)¹¹.

Essa forma de pensar o verso de forma efetivamente musical, isto é, levando em conta os tempos fortes e as divisões rítmicas coincidentes com o preenchimento do compasso, foi proposta de forma mais sistemática por Navarro Tomás, na sua *Métrica española*¹², de 1972.

⁸ PROENÇA, 1955, p. 6.

⁹ *Ibidem*, p. 30-31, adaptação gráfica nossa.

¹⁰ A transcrição de Proença contraria a edição por nós consultada, que indica, para este verso, a forma “Que um chão de nebulosas”. (ALVES, 1987, p. 72).

¹¹ Sobre essa questão, esclarece Proença: “[É possível] reduzir o ritmo dos versos ao compasso 2/4. O fato de a maioria de nossos versos começar em anacruse não nos impede de adotar esse esquema, pois, também na música, os compassos se iniciam sempre em tempo forte, por uma convenção que evita outros sinais, além da barra de compasso.” (PROENÇA, 1955, p. 20, grafia do autor).

¹² TOMÁS, 1972.

Nessa obra, que analisa a tradição do verso espanhol ao longo de vários séculos, o autor define o que chama de *período rítmico*, algo muito semelhante ao que vimos por meio da proposta de Cavalcanti Proença, porém, do ponto de vista teórico, levado às últimas consequências:

PERÍODO RÍTMICO – La originaria y básica correspondencia entre poesía y canto muestra que cualquier verso simple, de unidad definida, posee además del acento final otro apoyo rítmico situado en una de sus primeras sílabas. La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último, constituye el período rítmico interior. Actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso. El acento final es punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que la sigan, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia. En la sucesión de los versos, los períodos interiores y de enlace, marcados por la reaparición a intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical.¹³

A aproximação formal que Navarro Tomás faz entre o verso e a música é, à luz da teoria exposta acima, sedutora, sobretudo quando pensamos, com o autor, que as “Sílabas combinadas en cláusulas, cláusulas organizadas en períodos y períodos regularizados proporcionalmente por los apoyos del acento constituyen los elementos esenciales del ritmo del verso”¹⁴. A dificuldade encontra-se, no entanto, em conseguir demonstrar, a partir dos próprios instrumentos de análise, essa total coincidência.

Em linhas gerais, poderíamos resumir a equivalência do verso ao compasso musical partindo do seguinte exemplo, da autoria do poeta António Botto (1897-1959)¹⁵:

#### Nos corações

Como se vê, esse verso apresenta o acento tônico na quarta e última sílaba. Logo, numa abordagem métrica por intermédio dos instrumentos da escansão tradicional, seria possível afirmar que este é um verso tetrassílabo agudo, uma vez que a última palavra que o compõe é oxítone. No entanto, esses dados sobre o verso não dizem tudo. Mais precisamente, escapa-nos a ideia de que as três sílabas átonas são diferentes em *duração* da quarta e última sílaba tônica, embora essa variação temporal fique relativamente explícita no momento da declamação poética.

Como vimos acima, no modelo analítico tradicional as sílabas são sumariamente divididas em duas classes, cujo fator seletivo é a presença ou a ausência de ênfase (tonicidade

¹³ TOMÁS, 1972, p. 35-36.

¹⁴ *Ibidem*, p. 38.

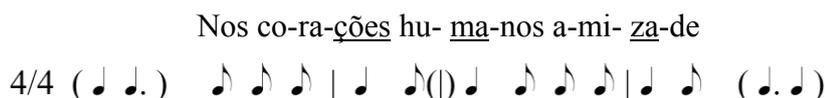
¹⁵ CUNHA; CINTRA, 2017, p. 698. A gramática de Cunha e Cintra, pela profusão de exemplos, organizados de forma sistemática, é retomada aqui como repositório auxiliar dos problemas relacionados com a versificação, à semelhança do que ocorre no subcapítulo 2.1.

ou intensidade). Por outro lado, embora a divisão silábica faça alusão à direcionalidade do movimento — do fraco para o forte, da atonicidade para a tonicidade, do não tensivo para o tensivo — o *movimento* rítmico, propriamente dito, é estranho ao esquema. No entanto, se considerarmos a sílaba tônica como um ponto de *ancoragem*, ou de *chegada*, ou de *atração*, do movimento rítmico do verso, semelhante ao tempo forte de um compasso musical, digamos binário, teríamos algo como:



Nesse prisma, em que a ênfase acentual e o movimento da linha são levados em conta, já não somos induzidos a pensar que todas as sílabas apresentam o mesmo valor absoluto, como ocorre na primeira abordagem analítica. Essa conclusão, inequívoca a partir do exame temporal, advém da constatação de que o movimento de sucessão silábica em direção a um referencial de apoio é dotado de *potencial rítmico*, o que corrobora, numa perspectiva diferente, mas complementar, a centralidade do ritmo no contexto da análise do verso. Nesse sentido, podemos ainda acrescentar, que a sequência das quatro sílabas apresentadas, correspondentes em hipótese a três colcheias seguidas de uma mínima¹⁶, reveste-se de propriedades anacrústicas¹⁷, uma característica comum à métrica poética e à métrica musical. No entanto, enquanto na música, a anacruse fica automaticamente explícita no pentagrama musical, o mesmo não ocorre na forma de codificação escrita do verso.

Tendo em mente essa limitação gráfica, mas já com a possibilidade de representar a linha do poema por meio da equivalência entre sílabas e figuras musicais, apliquemos o mesmo princípio a outro exemplar, este agora extraído do célebre soneto *Amor é um fogo que arde sem se ver*¹⁸, da autoria de Luís de Camões (1524-1580). Note-se, a propósito, que o verso principia com as mesmas palavras do de Botto:



¹⁶ Na teoria musical, a semínima equivale a duas colcheias, ou seja, ♩ = ♩ + ♩

¹⁷ A anacruse pode ser definida, numa perspectiva que abrange a poesia e a música, como as sílabas, ou as notas, que se realizam antes do primeiro tempo marcado ou forte. No caso do verso, tratar-se-ia das sílabas átonas que antecedem a primeira sílaba tônica; no caso da música, por sua vez, das notas que precedem o primeiro tempo forte do compasso musical.

¹⁸ CAMÕES, 2005, p. 44.

O procedimento realizado sobre o verso de Botto foi repetido acima, agora com um compasso 4/4, para se ajustar ao comprimento do verso, e com a colocação de uma barra divisória entre as sílabas *ra* e *ções* (de *corações*), *hu* e *ma* (de *humanos*) e *mi* e *za* (de *amizade*), para marcar, apenas teoricamente, os pontos de apoio. Vale destacar, no entanto, que o decassílabo heroico — como é o caso desse verso de Camões — apresenta *acento fundamental* na 6ª (*ma*) e na 10ª (*za*) sílaba, e a acentuação na quarta sílaba (*ções*), embora coincida com o primeiro tempo forte do compasso, do ponto de vista declamatório é *secundária*, ou seja, representa uma variante da métrica fundamental do verso. Além disso, se mantivéssemos a barra divisória antes da sílaba *ma*, teríamos a divisão do primeiro “compasso” do verso (*-ções hu-ma-nos a-mi-*) em algo como 3 + 5, uma variação atípica em relação à proposta quaternária. A solução para este último problema seria então não considerar a barra vertical anterior à sexta sílaba, o que nos daria o seguinte resultado, desta vez concorde com um compasso musical 4/4:

Nos co-ra-ções hu-ma- nos a-mi-za-de

4/4 ( ♩ ♩ . ) ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ( ♩ . )

Alcançado esse ponto, já sem a barra de compasso entre *hu* e *ma* (de *humanos*) — que, num compasso quaternário não poderia existir, podemos então dizer que o verso de Camões corresponde, finalmente, a um compasso musical aceitável, de quatro tempos, com início anacrústico, com pontos de apoio marcados e com preenchimento interno aceitável. Mas a principal questão, já aludida no parágrafo anterior, permanece: seria viável posicionar a primeira barra de compasso imediatamente antes do acento secundário (*-ções*), se o decassílabo heroico apresenta acento fundamental na 6ª e na 10ª sílaba?

Essa é uma das muitas perguntas que podemos colocar quando tentamos ver no compasso musical uma equivalência perfeita do verso, do mesmo modo que as linhas do poema não são as linhas canção. Por outro lado, sem esse tipo de aproximação teórica, uma série de questões relativas ao tempo da palavra permanecem por resolver. Por esse motivo, considerar a poesia e a canção, em simultâneo, é um modo privilegiado para se compreender não apenas a especificidade da palavra cantada, como veremos, mas a realidade e o potencial da própria poesia. Nesse sentido, quando se diz que um verso é eminentemente musical, a melhor maneira de se compreender o real alcance dessa afirmação e aproximando-o à própria música.

Um verso que serve de bom exemplo para ilustrar essa relação é o eneassílabo anapéstico. Esse modelo tradicional de verso, composto de nove sílabas métricas, apresenta acentuação na 3ª, na 6ª e na 9ª sílaba, correspondendo, de acordo com as regras da metrficação,

a uma sequência de três anapestos, o pé do sistema greco-latino que possuía quatro tempos e era realizado pela sequência de duas sílabas breves seguidas de uma longa¹⁹. Cunha e Cintra contextualizam-no:

O eneassílabo ANAPÉSTICO [...] apresenta acentuação na 3.a, na 6.a e na 9.a sílaba e, por cadência uniforme e pausada, se tem prestado a composições de hinos patrióticos e de poemas cuja expressividade ressalta da absoluta regularidade rítmica. Comparem-se estes versos do *Hino à Bandeira* (letra de Olavo Bilac):

Contemplando o teu **vul**to sagrado,  
Compreendemos o **nos**so dever;  
E o Brasil, por seus **fil**hos amado,  
Poderoso e **fel**iz há de ser.

Note-se que no ENEASSÍLABO ANAPÉSTICO é tão forte a intensidade da 3^a, da 6^a e da 9^a sílaba, que todas as demais, ainda que de natureza tônica, nele se obscurecem em benefício daquelas.²⁰

A “cadência uniforme e pausada” do eneassílabo anapéstico pode ser explicada, de modo ainda mais simples, pela coincidência do ciclo de acentos de intensidade com as pulsações regulares da métrica musical. Esse paralelismo temporal, que aproxima com facilidade a palavra da melodia, se faz representar, entre outras características, por uma melodia marcadamente silábica, em que o recurso ao deslocamento das sílabas átonas é, na maior parte das vezes, desnecessário²¹. Aproveitando o exemplo de Cunha e Cintra, e a título de contraprova, lancemos um olhar técnico para essa passagem do próprio hino, que leva a música de Francisco Braga:

Con-tem - plan - do o teu - vul - to sa - gra - do, Com-preen - de - mos o nos - so de - ver; E, o Bra - sil

Exemplo 2.3.2 – BILAC; BRAGA, *Hino à Bandeira* (1906)²²

¹⁹ Recorrendo aos sinais diacríticos por meio dos quais, tradicionalmente, são representados os pés métricos da poesia greco-latina, o anapestos teria a seguinte configuração: ◡◡—

²⁰ CINTRA; CUNHA, 2017, 702, grifo do autor.

²¹ O tema do deslocamento das sílabas átonas, diretamente relacionado com os modos de correlação temporal entre palavra e melodia, será explicado e aprofundado no capítulo 4.1.

²² FRATANTONIO, 2010, p. 16.

É possível notar que, respeitando os ciclos acentuais da palavra e ajustando os versos à melodia — com o recurso à anacruse —, a série de oito pulsações, equivalendo a dois compassos de 4/4, pode se repetir indefinidamente, sem que haja a necessidade de alterações imprevistas, seja na palavra, seja na melodia. O mesmo já não ocorre na segunda parte do hino, correspondente ao estribilho, durante a qual, por conta da mudança no tipo de verso (que passa de eneassílabo a octossílabo) e na métrica (que passa a apresentar acentuação na 2ª, na 4ª e na 8ª sílaba), a melodia refaz inevitavelmente a sua configuração²³. Com o intuito de rematar essa breve análise e averiguar as consequências da alteração na disposição métrica entre as estrofes e o estribilho, vejamos os versos dessa segunda parte e a musicalização proposta por Francisco Braga:

Recebe o afeto que se encerra  
Em nosso peito juvenil,  
Querido símbolo da terra,  
Da amada terra do Brasil!²⁴

Re - ce - be_o a - fe - to que se_en - cer-ra.Em nos - so pei - to ju - ve - nil, Que -  
ri - do sim-bo-lo da ter - ra, Da a - ma - da ter - ra do Bra - sil!

Exemplo 2.3.3 – BILAC; BRAGA, *Hino à Bandeira* (1906)²⁵

Não é necessária uma análise exaustiva para que se compreendam as consequências da alteração na organização acentual proposta pela letra do estribilho. Vale mencionar, entretanto, que essa problemática retoma as preocupações do subcapítulo anterior, ou seja, a temática da musicalização de versos heterométricos. Nessa perspectiva, embora as divergências métricas nessa parte do hino sejam menos radicais do que aquelas apresentadas em *Vou-me embora pra*

²³ Afirmamos que a melodia “refaz inevitavelmente a sua configuração” não apenas devido à análise em curso, que leva a crer, pela disposição das linhas, que a composição da melodia sucedeu à letra, mas também pelas indicações histórica do contexto em que a composição surgiu: “Por ocasião de uma solenidade da Escola Tiradentes, no Rio de Janeiro, em 1906, foi cantado o Hino a Tiradentes, [...] de autoria de Francisco Braga e letra de Olavo Bilac. [...] O prefeito, entusiasmado com a execução do Hino de Tiradentes, disse a Bilac: ‘Você vai escrever a letra do Hino à Bandeira que o Braga vai musicar [...]’”. (FRATANTONIO, 2010, p. 15). Outra indicação da precedência da letra em relação à música encontra-se no arranjo do hino elaborado para as Edições Funarte de Partituras para Bandas (FUNARTE, 2008, p. vii).

²⁴ FUNARTE, 2008, p. viii, grifo nosso.

²⁵ FRATANTONIO, 2010, p. 16.

*Pasárgada*, são elas suficientes para que Francisco Braga, face à escolha de criar contraste melódico no interior da quadratura, lance mão, por exemplo, de uma sinalefa²⁶ entre o final do primeiro verso e o início do segundo, dispensando — mas se valendo também de uma prerrogativa dos gêneros da canção — uma regra fundamental da versificação, isto é, aquela que exige a presença, entre diferentes versos, da pausa métrica²⁷. Desse processo resulta, por isso, a antecipação do segundo verso do estribilho, que por necessidade prática (respiração) e técnica (ajuste do acento de intensidade à métrica) fica dividido entre o terceiro e o quarto compasso. Em síntese, não se põe em causa a musicalidade interna dos octossílabos de Olavo Bilac, o que não impede de constatar que a mudança no ritmo acentual, entre as estrofes e o estribilho, implica diretamente uma nova abordagem do ponto de vista da musicalização.

O “caráter musical”, por isso, não é exclusividade do eneassílabo anapéstico. Outro modelo de verso, ou metro, que apresenta características semelhantes, é a redondilha maior, tradicionalmente utilizada em oito movimentos rítmicos diferentes²⁸. Vejamos, nesse contexto, a distribuição dos acentos realizada por Chico Buarque para a letra da sua canção *Paratodos*:

Foi Ant^onio Brasileiro  
 Quem soprou esta toada  
 Que cobri de redondilhas  
 Pra seguir minha jornada  
 E com a vista enevoada  
 Ver o inferno e maravilhas²⁹

Destacadas acima as sílabas que recebem os acentos fundamentais, pode-se notar que, embora o ritmo acentual interno do verso não seja regular, como no caso do eneassílabo anapéstico, essa nova métrica (3 sílabas +4 sílabas), por outro lado, se repete na sequência dos versos isossilábicos, o que permite, ao longo de toda a canção, uma melodia tão regular quanto a que corresponde à primeira parte do *Hino à Bandeira*. Vejamos, assim, a proposta de Chico Buarque:

²⁶ Cf. subcapítulo 2.1, p. 42.

²⁷ Cf. subcapítulo 2.1, p. 44.

²⁸ CUNHA; CINTRA, 2017, p. 700.

²⁹ Letra da canção *Paratodos* (1993). In: BUARQUE, 2006, p. 403. Ao longo deste trabalho, as datas que acompanham o título das canções referem-se sempre à sua primeira gravação ou à data provável de composição. Em caso de maior dúvida, as datas se fazem acompanhar de um ponto de interrogação.

O meu pai e-ra — pau-lis — ta Meu a - vô, per-nam bu-ca - no O meu

Ex. 2.3.4. BUARQUE, Chico. *Paratodos* (1993).³⁰

Como se vê, uma configuração estrutural muito semelhante à melodia inicial do hino de Bilac e Braga, sobretudo no que diz respeito à organização melódica ao longo da quadratura, mesmo se tratando de métricas de compasso diferentes. No entanto, se a principal diferença reside aqui nos detalhes, são eles precisamente que nos apontam, do ponto de vista estilístico, o que confere especificidade a cada uma das composições. Assim, o simples recurso às síncopes, por exemplo, deslocando os pontos de apoio no meio e no fim dos versos, introduz uma novidade que diferencia de imediato esta composição do hino precedente.

Esses dois exemplos, estilisticamente diferentes, se aproximam pelo fato de ambos, por um lado, alcançarem o tempo forte do compasso a partir de um movimento anacrústico de duas notas silábicas, bem como, por outro lado, concluírem o respectivo movimento frásico com uma terminação grave, isto é, com uma palavra paroxítona. Trazendo à memória o exemplo do verso de Camões, estudado pouco antes, tanto naquele exemplo como nesses dois últimos, compreende-se agora, ainda melhor, a importância do início anacrústico e da terminação do verso na configuração final das frases da canção.

Tendo em conta ainda a redondilha como modelo privilegiado de verso tradicional para as linhas da canção, é relevante notar que Chico Buarque, por exemplo, ao musicar excertos de três poemas diferentes do *Romanceiro da inconfidência*³¹, de Cecília Meireles, os quais se transformaram na canção *Tema de “Os inconfidentes”*, tenha se servido, entre tantos metros presentes no livro da poetisa, apenas de versos em redondilha maior. Todavia, nessa modalidade de verso, e de modo a criar contraste entre as diferentes seções, o compositor alterna a acentuação entre as partes A, B e C da canção: a primeira apresenta ênfase na 3ª e na 7ª sílaba — a mesma configuração utilizada na letra de *Paratodos* —, a segunda, acentuação na 4ª e na 7ª sílaba e, a terceira, uma alternância entre os dois metros e suas acentuações secundárias. Uma decisão que, como se percebe, explora o movimento acentual da redondilha e tem resultado direto na forma da canção. Segue, abaixo, como exemplo, as primeiras estrofes de cada uma das partes:

³⁰ BUARQUE, 2006, p. 403; CHEDIK, 1999, v. 4, p. 178.

³¹ MEIRELES, 2013. Sendo o *romance* uma composição literária escrita em versos, que remonta ao século XIV e de cariz popular, é natural que a redondilha maior, estrutura tradicional da tradição lusófona, tenha sido privilegiada por Cecília Meireles na sua obra.

PARTE A	PARTE B	PARTE C
Acentuação na 3ª e na 7ª sílaba	Acentuação na 4ª e na 7ª sílaba	Acentuação mista
Toda <u>vez</u> que um justo <u>grita</u> , um <u>carrasco</u> o vem <u>calar</u> .	Foi <u>trabalhar</u> para <u>todos</u> ... — e vede o <u>que</u> lhe <u>acontece</u> !	Por <u>aqui</u> <u>passava</u> um <u>homem</u> — e como o <u>povo</u> se <u>ria</u> ! — que <u>reformava</u> este <u>mundo</u> de <u>cima</u> <u>da</u> <u>montaria</u> .
Quem <u>não</u> <u>presta</u> , fica <u>vivo</u> : quem é <u>bom</u> , mandam <u>matar</u> .	Daqueles <u>a</u> quem <u>servia</u> , já nenhum <u>mais</u> o <u>conhece</u> . Quando a <u>desgraça</u> é <u>profunda</u> , que amigo <u>se</u> <u>compadece</u> ?	

Exemplo 2.3.5 – MEIRELES; BUARQUE. *Tema de “Os inconfidentes”* (1970).³²

Ainda sobre o romance, sendo esse gênero literário uma composição escrita em versos, de cariz popular e que remonta ao século XIV, é natural que a redondilha maior, estrutura recorrente na tradição poética lusófona, tenha sido acolhida de modo especial por Cecília Meireles na feitura da sua obra. No entanto, é preciso notar que essa foi uma escolha dentre outras, como aponta a própria escritora no prefácio “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”:

O *Romanceiro* foi construído tão sem normas preestabelecidas, tão à mercê de sua expressão natural que cada poema procurou a forma condizente com sua mensagem. Há metros curtos e longos; poemas rimados e sem rima, ou com rima assonante — o que permite maior fluidez à narrativa. Há poemas em que a rima aflora em intervalos regulares, outros em ela aparece, desaparece e reaparece, apenas quando sua presença é ardentemente necessária. Trata-se, em todo caso, de um *Romanceiro*, isto é, de uma narrativa rimada, um romance: não é um “cancioneiro” — o que implicaria o sentido mais lírico da composição cantada.³³

A uso da redondilha na história da canção brasileira não é, com efeito, uma novidade. Aliás, a união desse metro poético, de caráter popular, está presente pelo menos desde o século XVIII na experiência da canção brasileira. O exemplo mais representativo dessa realidade encontra-se nas modinhas do manuscrito anônimo 1596, da Biblioteca da Ajuda de Lisboa, intitulado *Modinhas do Brazil*. Nessa coletânea, datada do final do século XVIII e publicadas no Brasil em 2011, numa edição fac-similada que acompanha um estudo crítico³⁴, é possível notar que das 30 modinhas presentes no manuscrito, 23 são integralmente compostas por redondilhas maiores com variações acentuais, e outras 3 apresentam combinações de redondilha maior com outras modalidades de verso, como o tetrassílabo³⁵. O resultado dessa escolha

³² A musicalização de Chico Buarque é realizada sobre excertos extraídos, respectivamente, dos seguintes poemas: “Romance V ou da destruição de ouro podre” (Parte A), “Romance LIX ou da reflexão dos justos” (Parte B) e “Romance XXXI ou de mais tropeiros” (Parte C). (MEIRELES, 2013, p. 54, 104 e 153). A canção integra o álbum *Chico Buarque de Holanda – N° 4* (PHILIPS, 1970).

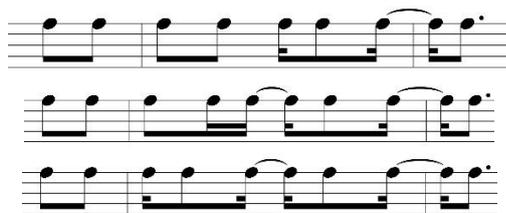
³³ MEIRELES, 2013, p. 24-25, grifo da autora.

³⁴ LIMA, 2001.

³⁵ As 15 modinhas imperiais, publicadas por Mário de Andrade em 1930, seguem a mesma tendência: do total, apenas 4 não apresentam a redondilha maior como verso de referência. (ANDRADE, 1930).

tipológica contribui diretamente não apenas para a definição desse importante gênero setecentista, mas também para se compreender a própria genealogia dos gêneros populares que lhe seguiram no Brasil, como é o caso do samba carioca.

Nesse contexto, recuperamos aqui um artigo de Carlos Sandroni, publicado em 2001 e intitulado “Ritmo melódico nos bambas do Estácio”³⁶. Nesse ensaio, o autor, motivado pela pesquisa do estilo rítmico dos sambas do Estácio, menciona brevemente as modinhas da Biblioteca da Ajuda, destacando, de um ponto de vista voltado sobretudo para a teoria musical, o componente rítmico desse grupo de peças: “[...] os primeiros registros desse paradigma [a “síncope característica”³⁷] na música brasileira datam do final do século XVIII, com as modinhas da Biblioteca da Ajuda, estudadas por Gérard Béhage.”³⁸. Mais à frente, já no tema nuclear do artigo — aponta para a importância das três células rítmicas, que fariam parte da identidade musical dos bambas do Estácio e de alguns de seus sambas mais famosos:



Ex. 2.3.6. Células rítmicas básicas dos bambas do Estácio³⁹

Logo em seguida, aponta Sandroni:

As segundas partes destes sambas apresentam pois similitudes métricas (no sentido literário) que as tornam particularmente aptas a certa padronização rítmica. Seus versos são sempre construídos de duas quadras heptassilábicas. As acentuações caem geralmente na terceira e sétima sílabas. [...]

Esta métrica comum possibilita que o ritmo melódico destas segundas partes seja muito semelhante. De fato, cada um de seus oito versos ocupa um ciclo rítmico de 2 compassos 2/4. Se considerarmos cada segunda parte, constituída por oito ciclos de 2 compassos, como uma cadeia sintagmática, veremos que cada um dos três tipos rítmicos identificados pode aparecer em qualquer das 8 posições assim definidas. Estas variações de posição ocorrem tanto na comparação entre sambas diferentes como entre duas segundas partes de um mesmo samba. Tudo se passa como se o cantor pudesse buscar suas alternativas no pequeno repertório de variações rítmicas que constitui aqui uma classe de equivalência, e entre elas — mas só entre elas — escolher.⁴⁰

³⁶ SANDRONI, 2001b.

³⁷ A “síncope característica” é a expressão cunhada por Mário de Andrade para representar, em relação ao compasso binário, a fórmula rítmica | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |. (SANDRONI, 2001a, p. 29).

³⁸ *Ibidem*, p. 53-54.

³⁹ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁰ SANDRONI, 2001b, p. 57.

Como vemos, o que Sandroni associa ao “pequeno repertório de variações rítmicas” nada mais é que do que a modalidade clássica da redondilha maior, com acentuação na 3ª e na 7ª sílaba, métrica que se ajusta como poucos versos tradicionais ao compasso binário. A partir dessa constatação, uma linha genealógica entre as modinhas e o samba carioca ganha um argumento sólido, pelo menos no que diz respeito à relação entre os diferentes gêneros populares a partir de uma abordagem que tem em conta os versos tradicionais.

Dada a importância representada pela redondilha como verso musical, voltaremos a falar dela ainda nesta investigação, mais especificamente no capítulo 4, quando tratarmos dos modos de correlação temporal. Por ora, importa reter, após tudo o que se viu nesse capítulo, que a redondilha representa um modelo de musicalidade que nos ajuda a pensar o verso sob a ótica da teoria musical. Com efeito, os exemplos do decassílabo camoniano, do *Hino ao Sono*, tal como proposto por Cavalcanti Proença, bem como das frases iniciais da canção *Paratodos*, de Chico Buarque, nos dão as ferramentas necessárias para analisar o verso a partir de uma perspectiva musical, mais precisamente pelas coincidências acentuais, algo que se mostrará de grande utilidade no momento da análise fraseológica da palavra cantada.

Deste subcapítulo, fica então a ideia central de que a análise acentual parte de uma abordagem musical do verso e retorna à palavra cantada como mais um instrumento de investigação disponível. É pela análise acentual das linhas do poema musicado ou da letra de canção que ficamos a conhecer melhor um dos princípios fundamentais sobre o qual assenta a realidade da palavra cantada, qual seja, a coincidência entre a sílaba tônica e o tempo forte do compasso (ou os seus deslocamentos), bem como seus movimentos acessórios, sobre os quais falaremos mais à frente. Embora esses sejam, via de regra, conhecimentos intuitivos — dado que estes dois elementos naturalmente se aproximam quando cantarolamos palavras que nos pareçam dignas de musicalização —, é apenas através da análise atenta dessa realidade que se pode compreender e aprofundar as diferentes possibilidades de realização de que dispõe a palavra cantada na combinação da métrica musical com o potencial presente nas acentuações do verso.

Por fim, a análise acentual, desenvolvida com a função de dar resposta a questões inerentes à versificação e à organização do verso, representa ainda um auxiliar potencialmente decisivo no exercício comparativo entre poemas de forma fixa e canções homólogas, que resultam, por sua vez, da musicalização da estrutura formal definida pelo texto poético de partida. Tendo em conta esse possível paralelo, em franca sintonia com o intuito geral desta investigação, qual seja, o de revelar as particularidades dinâmicas presentes na frase da canção, uma proposta nesse sentido é apresentada no capítulo 4.3. Antes, porém, do cumprimento desse

objetivo teórico, serão tecidas algumas considerações sobre a melodia tonal numa abordagem complementar àquela apresentada ao longo deste segundo capítulo, de modo a se obter uma perspectiva conjunta e integrada acerca dos aspectos rítmicos e métricos desses dois elementos que, lado a lado, constituem a realidade da palavra cantada.

### 3 O TEMPO DA MÚSICA: MÉTRICA, RITMO E MELODIA

Vimos, ao longo do capítulo anterior, que a presença do pensamento musical na poesia se manifesta de diversas formas, desde conceitos abrangentes, como o de musicalidade poética, que envolve ritmo silábico e melodia entoativa, até os métodos de análise que procuram compreender o verso de uma perspectiva eminentemente musical, como, por exemplo, na noção de “período rítmico” — nas palavras de Navarro Tomás —, um equivalente teórico, na linha versífrica, ao compasso musical.

Neste terceiro capítulo, o intuito é percorrer o que se poderia chamar de caminho de volta, partindo, desta vez, da melodia e do seu entendimento à luz do princípio de gramaticalidade, ou, se quisermos, do modo de pensar a música segundo os padrões da linguagem. Este tipo de abordagem, que permitiu, em última análise, a aplicação do conceito de *frase* à melodia, é estudado no subcapítulo 3.1, *Melodia e frase musical: entre a gramaticalidade e o sentimento*, no qual são examinados, justamente, alguns tratados sobre a frase e a melodia, com especial destaque para o período romântico.

Na sequência dessa proposta, retomamos o tópico da relação entre ritmo e métrica, aspectos temporais que mostraram a sua importância no domínio poético e que voltam aqui à ribalta sem perder o estatuto de problemática central nas questões da arte e do tempo. São eles, por conseguinte, que constituem o cerne da reflexão do segundo subcapítulo, *Música cronométrica: uma discussão sobre a proposta de Petr Suvchinsky*, em que analisaremos o ensaio *A noção do tempo e a música*, publicado em 1939, procurando contextualizá-lo musical e historicamente, mormente no que diz respeito à influência exercida por esse texto sobre o pensamento do compositor Igor Stravinsky.

A reflexão histórica e crítica promovida pelo ensaio de Suvchinsky dará espaço, por outro lado, a uma proposta de análise desenvolvida no âmbito desta pesquisa e que se encontra no subcapítulo seguinte, denominado *O movimento melódico pela análise cinética*. A análise cinética representa a tentativa de desenvolver uma visão abrangente do movimento melódico aproveitando os pontos de apoio da métrica — à semelhança do que ocorre na análise acentual do verso poético —, um tipo de esquematização que, embora apresente as suas limitações, mostrar-se também eficaz quando aplicada a determinadas canções de matriz tonal, como se verá em alguns dos exemplos que ilustram esse mesmo subcapítulo.

### 3.1 MELODIA E FRASE MUSICAL: ENTRE A GRAMATICALIDADE E O SENTIMENTO

Melodia e ritmo, como se viu, não apenas participam da noção corrente de musicalidade na poesia, mas representam sobretudo uma parte crucial do instrumental teórico utilizado no exercício descritivo da ciência linguística. Por outro lado, como reflexo da proximidade histórica entre os elementos verbais e musicais, esses mesmos dois conceitos, somados ao de harmonia, costumam formar o tripé sobre o qual assenta a atual ideia de música no mundo ocidental. Devido a essa relação de contiguidade, tornou-se não apenas factível pensar a melodia e o ritmo à luz da ideia geral de gramaticalidade, mas essa também se mostrou, no decorrer da história, a perspectiva sistemática mais apropriada para a interpretação do conjunto de prescrições e regras que determinam o funcionamento do sistema musical, sobretudo àquele vinculado à tonalidade. Com efeito, a facilidade de compreender a melodia como parte integrante de um conjunto de princípios que restringe ou condiciona a forma deve-se, em grande parte, no contexto ocidental, aos aspectos tonais que a envolvem. São eles que garantem, em última análise, a rápida assimilação à ideia de sistema e de gramaticalidade.

Nessa perspectiva, a melodia apresenta-se como um dos elementos mais propícios a uma leitura que parte da noção de sintaxe, ao passo que o ritmo, em consequência da sua associação ao caráter abstrato da temporalidade, como veremos no próximo capítulo, sempre se mostrou mais resistente às tentativas sumárias de sistematização.

Por outro lado, a bem do contexto, importa salientar que a melodia, sendo um fenômeno humano universal, apresenta um espectro considerável de variação, e a sua forma está continuamente dependente, por isso, da cultura em questão. Para se ter uma ideia imediata da variedade de manifestações que lhe estão associadas, basta pensarmos nas diferenças existentes entre o canto eclesiástico ocidental, o teatro nô¹ japonês, as ragas indianas², as melodias tonais vietnamitas³ ou as linhas cromáticas de Wagner, exemplos de diversidade que poderiam continuar aqui indefinidamente.

---

¹ “Tipo de teatro japonês sumamente estilizado que se estableció a finales del siglo XIV y principios del XV [...] Los actores también hacen música por medio de monólogos y diálogos entonados, así como solos de canto, tanto en ritmo métrico como libre con acompañamiento instrumental normalmente basado, como las líneas vocales, en unidades de ocho tiempos.” (LATHAM, 2008, p. 1050).

² “As melodias indianas são baseadas em estruturas modais em séries chamadas ‘ragas’. Cada raga tem uma forma ascendente e descendente (que podem diferir), ornamentos determinados, frases melódicas características, uma hora específica do dia para ser executada, um estado de espírito predominante (rasa) e duas notas primárias [...]. Nos textos teóricos são descritos milhares de ragas.” (SADIE, 1994, p. 451).

³ “No Vietnã, a língua falada é monossilábica e *tonal*, num sentido diferente daquele usado na música ocidental. Nesse contexto particular, existem seis tons diferentes para cada sílaba. Isso confere às palavras faladas um movimento cantante. Além disso, é preciso distinguir vários graus de emissão vocal: falado, recitado, salmodiado, declamado e cantado.” (HAI, 2008, p. 327).

Tendo em conta os exemplos acima, não seria então descabido cogitar a melodia, numa perspectiva teórica, à luz de diferentes “gramáticas da música”, bastando, para isso, subentender um sistema capaz de organizar um tipo específico de realização melódica. Nesse sentido, as construções modais da música grega ou os padrões pentatônicos — que indicam, aliás, um traço comum a todas as culturas⁴ —, não estão alheados, em tese, da possibilidade de integrar um sistema específico de organização. Todavia, e vale reafirmar, é na tonalidade e nas suas características fundamentais, como a quadratura, por exemplo, que a discussão sobre o conceito de frase aqui se faz.

Ainda nessa linha de pensamento, importa ter em conta, na reflexão sobre a gramaticalidade musical, o fato de a *sintaxe* da tonalidade, isto é, as formas de coesão que o sistema tonal encontra para interligar seus constituintes, não se confundir, nos seus aspectos fundamentais, com o conceito de *semântica*. Embora esse seja um tópico capaz de conduzir a discussão para outras perspectivas teóricas, que se justificam sobretudo a partir da linguística ou da semiótica, o aspecto sintático, aquele que nos interessa aqui, foi de fato o responsável, na tradição da teoria da melodia, por originar o conceito de frase.

Uma forma de contextualizar historicamente esse entendimento da música como gramática pode ser realizado, de forma coerente, através da análise dos tratados que se dedicaram ao estudo da melodia. Neles, é possível verificar, por um lado, como a melodia se transformou num domínio dos estudos musicais associado ao segredo e ao enigma, acessível apenas aos iniciados na arte dos sons, e como, por outro lado, o legado iluminista, a fim de explicar o lado oculto desse mistério, igualou-a à linguagem e ao discurso, criando assim as ferramentas racionais necessárias para expor o seu funcionamento interno, em obediência às relações de causalidade necessárias, automáticas e previsíveis.

Nas próximas páginas, sem qualquer pretensão de exaurir o tema — tentativa que seria, aliás, prontamente frustrada —, procuramos recolher, em alguns tratados e textos críticos sobre a melodia, indícios históricos que revelem um pouco do que mencionamos acima, tanto em relação ao conceitos de gramaticalidade e sintaxe aplicados ao universo da música, quanto no que diz respeito ao lugar da melodia no pensamento teórico e subjetivo daqueles que sobre ela escreveram. Nesse exercício de revisão, alguns tratados receberão mais atenção do que outros, o que revela, por um lado, um maior interesse de nossa parte por certos autores, mas também o fato de alguns deles, por ocuparem uma posição histórica importante, merecerem um aprofundamento contextual. Esse segundo motivo, a propósito, é o que justifica o tratamento

---

⁴ SADIE, 1994, p. 592.

dado ao primeiro tratado a ser aqui abordado, da autoria de Joseph Riepel, em que a ideia de melodia como frase ainda não apresenta consumada, embora seja, a partir dele, que tem início parte importante desse entendimento no âmbito da teoria musical da frase e da melodia.

No início do século XVIII, a teoria musical voltou-se principalmente para as questões envolvendo a melodia e a estrutura musical, sobretudo na Alemanha. Friedrich Erhard Niedt (1674-1708), por exemplo, desenvolve uma teoria do baixo-contínuo, mas nela não aborda aspectos sobre a melodia. De 1730 a 1780, foram sobretudo três os autores que trabalharam as questões envolvendo a estrutura melódica e a articulação frásica com alguma profundidade: Johann Mattheson (1681-1764), Joseph Riepel (1709-1782) e Heinrich Christoph Koch (1749-1816).

Segundo Joel Lester, os tratados de Mattheson — *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) e *Der vollkommene Capellmeister* (1739) —, embora apresentassem aspectos importantes da construção melódica, estavam voltados para uma abordagem da estrutura musical a partir do jargão retórico, proveniente da oratória clássica, um tipo de aproximação entre a música e a linguagem que acabaria por ser pouco prático para os músicos que lhe sucederam⁵. No entanto, como veremos, as questões abordadas por Mattheson acabariam por influenciar outros teóricos, já no século XX.

Seja como for, no que diz respeito à teoria do século XVIII, sobretudo através de uma abordagem em que a melodia e a frase ocupam lugar privilegiado na estrutura musical, é de fato Joseph Riepel a figura dominante. A sua principal produção teórica está organizada em cinco capítulos, publicados separadamente entre 1752 e 1768, com o título geral de *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, algo próximo de *Rudimentos da composição musical*. Todos esses opúsculos são escritos sob a forma de diálogo, à semelhança do célebre tratado de Joahann Joseph Fux (1660-1741), *Gradus ad Parnassum* (1725), um modelo didático recorrente desde a Grécia Antiga.

Riepel acompanhou a produção teórica de seu tempo, como os trabalhos de Jean Philippe-Rameau (1683-1764), C.P.E. Bach (1714-1788) e Friedrich Wilhelm Marpug (1718-1795), sempre preocupado, no entanto, mais com a prática musical do que com o formalismo teórico, ironizando, por exemplo, a abordagem matemática da música. Foi com esse mesmo espírito que desenvolveu as suas teorias relativas à melodia, sobretudo no que diz respeito à articulação e à junção das frases.

---

⁵ LESTER, 1996, p. 259.

A preocupação do autor com a melodia fica clara, por exemplo, quando critica os tratados de harmonia que não privilegiam o elemento melódico e o estudo da frase. Esses dois aspectos seriam mais importantes, no seu entender, do que o estudo do baixo, que tinha, entretanto, papel determinante na música de meados do séc. XVIII. Essa reação fica clara no diálogo entre o discípulo e o mestre, no início de *Rhythmopoeia*, o primeiro dos cinco capítulos do seu *Anfangsgründe*:

Mestre: [...] Em resumo: em quatorze dias tu hás de aprender comigo o que eu aprendi em mais de quatorze anos com os outros [...]. Agora, conta-me, tens tu ideias boas e inspiradas na cabeça de modo a poder transpô-las para o papel?

Discípulo: Oh, sim, se pelo menos delas eu puder escrever o baixo.

Mestre: Tu aprenderás isso comigo em apenas um dia. Antes disso, no entanto, quero saber se já tens conhecimento suficiente da divisão ordenada da melodia. Todo aquele que deseja construir uma casa precisa ter os materiais para isso.⁶

De acordo com Joel Lester⁷, Riepel não chega a problematizar verdadeiramente as questões envolvendo a frase e a melodia, lançando-as por vezes de modo fortuito. Tal divagação, na visão do crítico, seria o resultado do formato dialógico do texto. De qualquer modo, Riepel aborda os aspectos melódicos — como a extensão, a orientação cadencial, a unidade motívica, a continuidade rítmica ou a expansão, contração e conexão das frases — de maneira a estabelecer critérios como, por exemplo, o da diferença entre frase fundamental (concluída na tônica), frase alterada (concluída na dominante) e frase alterada à quinta (modulação à dominante), bem como os procedimentos que ensinam como expandir, contrair ou transformar as frases.

É nessa modalidade de alteração melódica, por meio de técnicas de expansão e redução, que se nota como a melodia, no tratado de Riepel, é pensada sobretudo como prática instrumental e recurso composicional. Por outro lado, embora recorra ao conceito de *Satz* (“sentença”)⁸, tal como os teóricos que o precederam, Riepel não problematiza o conceito de frase ou elabora uma teoria da forma, fato que não impede os termos do seu vocabulário técnico de traduzirem a ideia de gramaticalidade e de concordância através da importância dada à

⁶ “In brief: in fourteen days you should learn from me what I have learned in more than fourteen days you should learn from me what I have learned in more than fourteen years from others [...] Now tell me, do you have good inspirations and ideas in your head in order to bring them to paper? / Disc. Oh yes, if only I could write the bass to them. / Prec. You should learn that from me in a single day. However, I first want to know whether you already have sufficient knowledge of the orderly division of a melody. For whoever wishes to build a house must have the materials for it.” (RIEPEL, 2014, p. 5-6, tradução nossa).

⁷ LESTER, 1996, p. 262.

⁸ HILL, 2014, p. 359.

pontuação — Riepel emprega, por exemplo, os termos *Cadenz* (“cadência”), *Absatz* (“vírgula”), *Clausel* (“cláusula”) e *Einschnitt* ou *Abschnitt* (“cesura”) — e aos desdobramentos regulares gerados pela quadradura musical:



Ex. 3.1.1 – Uso da pontuação por Riepel na configuração da sentença (*Satz*).

A propósito da oposição entre sentença e frase, aparece, no estudo crítico realizado pelo tradutor do tratado de Riepl, a seguinte observação sobre esse mesmo exemplo:

Riepel's Preceptor calls this example “a **sentence**” (*Satz*). [...] Riepel calls this four-bar phrase a “sentence” presumably because it contains two halves that form a “call and response,” an implication and a realization, or a subject and a predicate, depending on the preferred metaphor.⁹

Essa observação apontada pelo tradutor de Riepel serve para indicar que uma das problemáticas pertencentes ao estudo da terminologia musical em língua alemã é precisamente o termo *Satz*. De fato, é dele que Riepel se serve para definir *sentença*, embora *Satz* seja também o termo utilizado em alemão para definir *frase*, tópico a ser retomado mais adiante. Por ora, para além de chamar a atenção para essa questão terminológica — que, para ser de fato aprofundada, implica um estudo especializado envolvendo a língua alemã — interessa aqui notar que é a partir dos elementos organizativos da pontuação e da quadratura que Riepel trabalha, por exemplo, as quatro passagens expressivas que se apresentam, ao longo do tratado, com diferentes implicações funcionais entre as sentenças — as quais traduzimos aqui, livremente, a partir da versão inglesa da obra, como *cantável*, *corrente*, *agitada* e *saltitante*:



Ex. 3.1.2 – Tipologia das passagens melódicas de Riepel¹⁰

⁹ RIEPEL, 2014, p. 234.

¹⁰ *Ibidem*, p. 71.

Como se vê, os principais elementos formais que caracterizam a ideia de frase, herdados da longa tradição que aproximou a retórica da música, se encontravam já presentes em Riepel — e no próprio estilo de construção melódica característica da segunda metade do século XVIII. No entanto, seria apenas com o tratado *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-1793), de Heinrich Christoph Koch, que a frase musical se consolidaria não apenas como termo técnico especializado e de uso geral, mas também como o equivalente sonoro da frase gramatical. Nesse sentido, Koch logrou aproximar ainda mais a música da linguagem, e, nesse sentido, seu maior esforço foi a tentativa de criar, no âmbito musical, o equivalente a uma gramática normativa, pensada a partir das noções de correção e de erro, isto é, capaz de estabelecer as regras sintáticas da tonalidade.

No âmbito do estudo histórico da melodia, pode-se afirmar que os tratados de Riepel e Koch são vistos hoje como dois dos principais momentos da teoria musical no século XVIII, sobretudo no que diz respeito à melodia. Nesse sentido, seria necessário aguardar até o início do século XIX para que o referencial teórico acerca da melodia se transferisse da Alemanha para a França, mais precisamente na figura de Antoine Reicha.

Antoine Reicha (1770-1836), compositor checo em atividade na França e na Áustria no início do século XIX, embora tenha vivido num dos períodos mais fervorosos do Romantismo europeu, foi uma figura que, chamando para si a responsabilidade de estudar a melodia, esforçou-se por fazê-lo de modo plenamente racional. Imbuído desse intuito, não poupou esforços em produzir um tratado sobre a melodia que, de fato, causou verdadeiro impacto sobre os músicos do seu tempo e naqueles que os seguiram.

No prefácio ao seu tratado, denominado *Traité de Mélodie, abstraction faite de ses rapports avec L'Harmonie* (*Tratado de Melodia, abstração feita das suas relações com a Harmonia*), publicado em 1814, Reicha destaca que o grande edifício da música está construído sobre a melodia e a harmonia, mas que, após séculos, publicaram-se vários tratados sobre a harmonia e nem um único sobre a melodia, a qual considera mais importante do que aquela. Essa observação crítica e por vezes amara, que curiosamente se prolongou pelo século XX¹¹, prende-se em grande parte como resposta pelo impulso dado aos estudos da harmonia após a publicação do *Tratado de Harmonia*, de Jean-Philippe Rameau, surgido no ano de 1722, ou seja, quase cem anos antes.

---

¹¹ O compositor alemão Paul Hindemith (1895-1963), por exemplo, na sua obra *Unterweisung im Tonsatz* (1935-40), traduzida para o inglês com o título de *The Craft of Musical Composition*, comenta: “É um fato espantoso que o ensino em composição nunca tenha desenvolvido uma teoria da melodia.” (HINDEMITH, 1945, v. 1, p. 175, tradução nossa).

De algum modo, quando observamos os tratados de harmonia, notamos que Reicha não está de todo enganado. Por exemplo, é relevante notar que Rameau dedica, no segundo livro do seu tratado — composto na totalidade por quatro tomos — um breve capítulo à palavra cantada, o qual recebe o seguinte o título: “O que se deve observar para se pôr palavras no canto”¹². Nesse breve texto, que ocupa duas das quase quinhentas páginas da obra, fornece apenas um exemplo musical, relativo às terminações aguda e grave da frase no compasso e sobre as palavras *Chantez* (Cantai) e *Je chante* (Eu canto):



Ex. 3.1.3 – Exemplo de Jean-Philippe Rameau sobre as terminações da frase no canto.¹³

Vale notar, no fim desse mesmo capítulo, as últimas palavras de Rameau sobre o tópico da musicalização de versos. Nesse sentido, sendo ele também compositor, principalmente de óperas, fica claro que na primeira metade do século XVIII não havia, de fato, uma teoria da palavra cantada, ficando a cargo de cada artista encontrar as melhores soluções com base sobretudo na prática composicional:

L'on trouvera dans les Opera e dans plusieurs autres bons ouvrages de Musique, la preuve de ce que nous avançons icy; c'est souvent à force de voir & d'entendre ces ouvrages, que de goût se forme plutôt que sur les Regles.¹⁴

Retornando ao século XIX e ao tratado de melodia de Reicha, agora com o contributo histórico do exemplo de Rameau, notamos que o compositor checo, ao expor os temas da sua obra, promete revelar o que seria o “período musical”, um segredo que teria permanecido guardado até aquela altura:

On verra dans le courant de ce Traité que la période musicale existe, et qu'elle est la base de tout ce qu'on appelle la véritable Mélodie. Cette période est restée jusqu'à nos jours un secret : jamais on ne l'a prouvée ni définie d'une manière indubitable ; et, lorsqu'on en a parlé, elle n'a été que trop confondue avec les phrases, les dessins et les membres mélodiques, qui n'en sont que des parties.¹⁵

¹² RAMEAU, 1722, v. 2, p. 161-162.

¹³ *Ibidem*, p. 161.

¹⁴ *Ibidem*, p. 162, grafia do autor.

¹⁵ REICHA, 1814, p. ii, grafia do autor.

Como se nota, Reicha afirma que o período musical nunca foi bem compreendido, tendo sido sempre confundido com a frase e os “membros melódicos”, que representam apenas algumas de suas partes. Avançando na leitura do tratado, notamos que Reicha chama a atenção para as semicadências e cadências perfeitas na melodia — conceito que até então só havia sido aplicado à harmonia —, e que o período é composto “[...] de ritmos ou membros simétricos, e se conclui *sempre*, e sem exceção, numa cadência perfeita.”¹⁶ É a partir desse princípio que Reicha estabelece que “[...] um desenho melódico (se não forma um membro completo) é uma vírgula, e o membro inteiro de uma Melodia é um ponto e vírgula, e o período um ponto”¹⁷. Essas ideias se resumem o princípio geral de que “[...] uma boa melodia deve ser dividida em membros iguais e semelhantes; que os seus membros façam repousos mais ou menos fortes, e que ditos repousos se encontrem a uma igual distância, ou seja, simetricamente posicionados.”¹⁸

Essa lógica da pontuação e da simetria percorre todo o tratado, indicando que, quase cem anos depois de Riepel, o princípio de aproximação entre a música e a linguagem — que forneceu a Heinrich Koch a base fundamental para a sua teoria sintática da música — continuava mais do que nunca válido e vigoroso, independentemente da terminologia utilizada. Com efeito, ao longo da história da música, apenas a linguagem, reunindo de uma só vez a temporalidade e a gramaticalidade, foi capaz de dar conta do complexo sistema musical, que, com Reicha, passou a incluir também a música vocal. Nesse sentido, o autor considera “imperdoável”¹⁹ a ausência de uma recolha de canções nacionais, embora, no nono capítulo do tratado, dedicado ao encadeamento dos períodos, ao mencionar as árias (ou *airs*) formadas por apenas um período, Reicha destaque que essas melodias são as menos importantes, porque mais fáceis de fazer, discriminando-as em três tipos principais: as canções (*chansons* ou *canzonetti*), as pequenas árias de *ballet* com dupla repetição (cujo recurso à meia-cadência permite a separação dos períodos) e as cavatinas (“melodias um pouco mais importantes” porque “mais desenvolvidas”).²⁰

Por outro lado, e esse é o aspecto complementar que revela as particularidades do pensamento pós-iluminista da primeira metade do século XIX, as ideias românticas estão arraigadas em Reicha, desde as noção de gênio, sensibilidade e expressividade, até as de verdade e beleza associadas à ideia de natureza. É por esse motivo que se refere à “Arte melódica” e à “Melodia” como a “língua do sentimento”, bem como afirma a existência de uma

¹⁶ REICHA, 1814, p. 12, grafia e grifo do autor.

¹⁷ *Ibidem*, tradução nossa.

¹⁸ *Ibidem*, p. 10, tradução nossa.

¹⁹ *Ibidem*, p. 70.

²⁰ *Ibidem*, p. 34.

“verdadeira melodia”, cuja forma é a consequência imediata da “sua natureza”. Essa postura intelectual, tipicamente romântica, pode ser notada na seguinte passagem:

La symétrie et les belles proportions sont quelque chose de positif ; sans elles, l'architecture ne serait qu'un amas de pierres. La Musique devient un art positif, dès qu'elle observe la symétrie, parce que la symétrie présente des idées d'ordre, abstraction faite de la matière avec laquelle on la réalise. Elle est l'ouvrage de la pensée et non du hasard. Le peintre nous la représente avec des couleurs, l'architecte et le sculpteur avec la matière, et le musicien avec des sons ou des accents animés, incomparablement moins matériels que les couleurs et la pierre. Il est donc bien étrange d'avancer que la *Musique isolée et sans le secours des paroles, n'agit que vaguement et ne présente aucune idée, et qu'elle n'est point une langue*. Ainsi les productions instrumentales du célèbre Haydn, reconnues pour des chefs-d'œuvre dans toute l'Europe civilisée, d'après cet argument, ne présentent aucune idée, et sont par conséquent sans idées. Conséquence bien extraordinaire qui fait regarder comme des chefs-d'œuvre des productions sans idées !²¹

Apesar dos excessos de Reicha em relação à imposição da simetria como fundamento da arte, o seu tratado, aliado ao de Koch, consolida os conceitos de frase e de período, tal como os conhecemos hoje. Apenas com Hugo Riemann (1849-1919)²² e a sua proposta de expansão frásica, uma viragem interpretativa de fato ocorreria em relação às ideias de Reicha, o que não impediu também ao teórico alemão de fazes as vezes de preceptor, ao afirmar, por exemplo, que os compositores nunca poderiam escapar da norma de oito compassos, mesmo que tentassem²³.

Após o importante trabalho de Riemann, já no século XX, a discussão acerca da frase continuou de muitas formas, embora não tenham sido muitos os autores a propor visões significativamente novas dos conceitos de frase ou período de um ponto de vista formal. Por outro lado, a noção idealizada de melodia associada à organização linguística, tal como aparece em Antoine Reicha, pode ser colhida, por exemplo, no tratado *Fraseso y articulación*, de Hermann Keller, publicado em 1955 e aqui apresentado na sua tradução para o espanhol²⁴.

Nessa obra, Keller chama a atenção para a origem comum da música e da palavra, mas também para o desenvolvimento de uma apreciação intelectual e estética do som, o que deu à música um lugar próprio em relação à palavra. O momento crítico dessa separação, ocorrido entre os séculos XIV e XV, teria ocorrido, segundo o autor, com as experiências da polifonia e da sobreposição de vozes. Apesar dessa análise histórica que explica, de fato, uma parte do complexo convívio entre palavra e música no Ocidente, a questão envolvendo a música como

²¹ REICHA, 1814, p. 122, grifo do autor.

²² O principal tratado de Reimann nessa área foi o *System der musikalischen Rhythmik und Metric*, publicado em 1903.

²³ ROTHSTEIN, 1989, p. 33.

²⁴ KELLER, 1964.

linguagem é vista por Keller numa perspectiva que dá à música um repertório expressivo superior ao da palavra. Para ilustrar essa ideia, recorre ao exemplo da palavra cantada:

Muchos pensadores han visto la diferencia entre lengua y música precisamente en el hecho de que la primera sea capaz de hacer enunciados terminantes, mientras que la segunda se vería limitada o bien a sentimientos. Y sensaciones indefinidas o bien a un huero juego de formas. [...] La música no puede conmovernos como la tragedia, pero ella toca regiones que la palabra no alcanza. Cuando se pone música a una poesía, aquélla no expresa, con sus medios, lo mismo que ésta, sino que dice lo que las palabras no pueden decir. Los medios por los cuales se expresa la música son, más variados y se componen de un mayor número de elementos heterogéneos que los del habla. [...] ²⁵

Partindo da ideia do som musical na sua especificidade, que se contrapõe ao ruído, Keller considera que as suas características próprias — a altura uniforme, a duração determinada, a capacidade de combinar sons diferentes e contíguos, o timbre, a intensidade ou as suas diferenças de registro — podem ser comparadas com as da linguagem, embora a música, ao “refinar” esses elementos, se revele em estado “puro”:

Todas estas características tienen su analogía directa en el lenguaje, de suerte que es lícito concebir el sonido musical (mejor dicho: el musicalmente animado) como un sonido hablado de expresión elevada y purificada. [...] La medida de tiempo también puede inferirse a partir de la voz hablada, pero en comparación con ella se ha refinado, por una parte, y extendido más allá que sus límites, por la otra. ²⁶

A apreciação de Keller em relação à música, como se nota, não interfere no seu entendimento de que a mesma pode ser considerada uma linguagem, uma vez que “[...] también en la música podemos distinguir entre sentido y expresión.”. O fato de podermos com ela nos expressar “[...] con la misma seguridad de ser comprendidos [...] que en el idioma [...]” ²⁷ garante o seu lugar com elemento de comunicação.

Este tipo de aproximação, que encontra sua base teórica no pensamento de Edward Hanslick (1825-1904), citado aliás por Keller, é facilmente problematizável se pensarmos que os termos utilizados, como *sentido*, *expressão* e *comunicação*, abrangem um largo espectro conceitual e não se confundem tecnicamente. É por esse motivo que o autor, num movimento de ajuste, especializa a linguagem da música — a que se refere também como “linguística musical” — ao constatar a sua intraduzibilidade ²⁸, o que a diferencia radicalmente de todos os outros idiomas.

---

²⁵ KELLER, 1964, p. 19.

²⁶ *Ibidem*, p. 20.

²⁷ *Ibidem*, p. 21.

²⁸ *Ibidem*, p. 22.

No capítulo dedicado à frase, Keller aponta para “o problema da divisão significativa na poesia” que “obriga o olho a perceber o verso como unidade”, criando um possível “conflito entre a métrica e a sintaxe”. Realizações como o *enjambement* seriam, nesse sentido, realizações da poesia artística, já que na “verdadeira canção popular [...] a construção da frase e do verso geralmente coincidem”. Assim, “a música sempre segue a ordem superior do verso”, o que pode ser notado, por exemplo, nas frases das canções polifônicas do século XVI, em que “as linhas de *cantus firmus* estão nitidamente separadas, e a separação musical corresponde com grande sutileza à maior ou menor separação linguística”.²⁹

Por outro lado, para Keller o problema do fraseado na música se deve, em grande parte, a uma deficiência dos sinais diacríticos correspondentes à respiração humana. Esse obstáculo, que na música homofônica foi minimizado com a tentativa de introdução de alguns símbolos especiais, teria permanecido até o início do século XVIII na música instrumental, já que a mesma não contava com nenhuma indicação de fraseado além das figuras da pausa musical, a despeito do esforço de alguns compositores, como Couperin.

Nessa linha argumentativa, refere os teóricos que valorizaram esse paralelo entre o fraseado e a pontuação, como o já citado Johann Mattheson, no seu tratado de 1737, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), no seu *Dictionnaire de musique*, de 1768³⁰, J. P. A. Schulz, em artigo publicado em 1774 e ainda Daniel Gottlob Türk (1750-1813), no seu método para piano, publicado em duas edições (1789 e 1802).

A perspectiva de Keller, como se viu acima, recupera as questões da frase a partir de um referencial teórico que lhe permite falar, assertivamente, da música como uma verdadeira linguagem. Nesse sentido, partindo tanto de tratados como o de Matheson quanto do vocabulário proveniente da retórica, da oratória e sobretudo da poesia, sublinha a contínua relação entre a música e a noção de gramaticalidade, um liame tão duradouro que justifica e fundamenta, no caso do tratado de Keller, toda uma teoria do fraseado e da articulação.

Como complemento histórico ao tratado de Keller, e para concluir esta exposição sobre a relação entre os tratados de melodia e a gramaticalidade da música, vale recordar a figura de Leonard Bernstein, que, no ano de 1973, aproximou mais uma vez a música dos elementos linguísticos ao longo das suas seis conferências proferidas em Harvard para a célebre *Norton lectures*, as quais originaram, três anos mais tarde, uma série de seis programas televisivos³¹. Ao longo dessas apresentações, o maestro norte-americano aplica à música conceitos linguísticos

²⁹ KELLER, 1964, p. 25-26.

³⁰ O autor refere, no entanto, o ano de 1767.

³¹ BERNSTEIN, 1976.

como fonologia, sintaxe e semântica, além de recorrer, de forma abrangente, à ideia de ambiguidade musical. Na quarta conferência, denominada *Semântica musical*, menciona, por exemplo, a figura do zeugma, uma “forma de elipse que consiste na supressão, em orações subsequentes, de um termo expresso na primeira.³²”. Bernstein explica então que, na frase *The whole town was populated by old man and women*, o adjetivo *old* pode reger tanto o substantivo *man* como o substantivo *women*, algo que ocorreria de forma análoga na música quando, por exemplo, sobre um mesmo suporte harmônico (equivalente ao adjetivo *old*) se desenvolvem diferentes frases musicais (equivalentes, por sua vez, aos substantivos *man and women*). Para ilustrar a ideia, Bernstein executa ao piano uma passagem do balé *Petrushka* (1911), de Stravinsky:



Ex. 3.1.4 – STRAVINSKY, Igor. *Petrushka* (1911). Transcrição para piano pelo compositor.³³

Esse ciclo de conferências de Bernstein deu origem, no campo da produção acadêmica, à obra *A Generative Theory of Tonal Music*, de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff. No prefácio, os autores referem:

The result is a theory formulated in terms of rules of musical grammar. Like the rules of linguistic theory, these are not meant to be prescriptions [...]. Rather, it is evident that a listener perceives music as more than a mere sequence of notes with different pitches and durations; one hears music in organized patterns. Each rule of musical grammar is intended to express a generalization about the organization that the listener attributes to the music he hears.³⁴

³² ZEUGMA. In: HOUAISS, 2009.

³³ STRAVINSKY, 1922, p. 28.

³⁴ LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. x.

Com esta última citação, vimos como o pensamento linguístico determinou, em grande medida, não apenas a forma de compreender a melodia, mas também de a analisar. Assim, é sobre esse pano de fundo teórico que parte dos juízos de valor sobre a melodia foram tecidos e, de algum modo, se cristalizaram na conceituação moderna de melodia, presente tanto nos mais importantes dicionários de consulta genérica como em obras musicais de cariz não investigativo ou didático. Nessa perspectiva, o problema colocado pela frase no estudo da melodia estará sempre associado, em algum grau, ao referencial linguístico, embora a melodia tonal apresente um binarismo que não corresponde, em última análise, à realidade da palavra declamada ou falada. Por outro lado, trazendo à mente o tratado de Riepel e a sua ideia de “sentença”, é possível reconhecer que termos técnicos como período, frase, semifrase, pré-frase, pós-frase ou hipercompasso não deixam de responder, na música tonal, aos princípios gerais propostos pela quadratura e pela pontuação musical.

Face a essa pluralidade de perspectivas em relação à frase nos sucessivos momentos da cultura musical, estamos em crer que as observações de Carl Dahlhaus, numa problematização acerca da terminologia, em língua alemã, envolvendo frase e período, continuam válidas, sobretudo quando se pensa no período clássico, onde a tipologia melódica estava claramente definida. Por este motivo, como afirma Dahlhaus, “Los argumentos que dan la apariencia de generalidad son sin duda alguna dependientes de los ejemplos sobre los cuales se apoyan”.³⁵ É por esse motivo, por exemplo, que muitas das frases da música barroca resistem a se enquadrar nas regras criadas a partir do período clássico.

---

³⁵ DAHLHAUS, 1988, p. 9.

### 3.2 MÚSICA CRONOMÉTRICA: UMA DISCUSSÃO SOBRE A PROPOSTA DE PETR SUVTCHINSKY¹

Procuramos, no subcapítulo anterior, observar a melodia numa perspectiva histórica que levasse em conta a ideia de gramaticalidade, de modo a poder compreender, um pouco melhor, a ideia de frase aplicada à música. Nesse exame, que avalia o paralelo histórico, manifesto e contínuo, entre a música e a linguagem, o aspecto mais relevante, e que se mostra continuamente como referência central, a despeito das diversas posições teóricas, é o fato de estas duas manifestações humanas existirem no fluxo do tempo, mais particularmente, segundo um tipo de organização que respeita tanto os padrões rítmicos quanto os princípios de regularidade e pontuação.

Esses dois aspectos, como também já vimos, estão diretamente relacionados ao ritmo e à métrica, sem os quais a poesia e a música, tal como as conhecemos, não poderiam de todo existir. Tendo essa ideia em conta, e como forma de complementar a exposição do subcapítulo anterior, mais voltado para uma análise histórica da evolução e do entendimento do conceito de melodia e frase, abrimos aqui espaço para pensar a questão do fluxo musical através da métrica — um pouco como fizemos ao longo do primeiro capítulo deste trabalho, quando abordamos o ritmo e a métrica na poesia. Para levar a cabo esse empreendimento, partiremos de um ensaio do russo Petr Suvtchinsky, figura que receberá, nas próximas páginas, a nossa atenção. No entanto, antes de lá chegarmos, comecemos por refletir sobre parte do conteúdo presente no livro *Poétique musicale*² (*A poética musical*³, na tradução brasileira), mais precisamente o segundo capítulo, intitulado “Du phénomène musical” (*Do fenômeno musical*), obra que leva a assinatura do compositor, também russo, Igor Stravinsky (1882-1971). No excerto a seguir, Stravinsky, servindo-se de uma comparação com as artes plásticas, salienta a importância do tempo, que está na base da própria experiência musical:

Les arts plastiques se présentent à nous dans l’espace: nous en recevons une impression d’ensemble avant d’en découvrir à loisir et peu à peu les détails. Mais la musique s’établit dans la succession du temps et requiert donc la vigilance de la mémoire. La musique est par conséquent un art *chronique*, comme la peinture est un

¹ O nome de Petr Suvtchinsky (em cirílico, Пётр Петро́вич Сувчи́нский) alcançou reconhecimento através da grafia francesa (Pierre Suvtchinsky), já que o escritor, à semelhança de muitos de seus compatriotas russos emigrados — como Stravinsky ou Diaghilev, por exemplo — havia fixado residência na cidade de Paris. Hoje, a transliteração de seu nome para a língua portuguesa, em concordância com a norma ISO 9, de 1995, resultaria na forma Pëtr Petró ič Suvčínskij. Para este trabalho, entretanto, optamos por alterar apenas os evidentes galicismos presentes em seu nome e sobrenome, aproximando-os assim do padrão de transliteração simplificado, ainda o mais corrente no português do Brasil.

² STRAVINSKY, 1945.

³ *Idem*, 1996.

art *spatial*. Elle suppose avant tout une certaine organisation du temps, une chronomie, si l'on veut bien nous passer ce néologisme.⁴

É pela clássica oposição entre tempo e espaço — relembrando a oposição proposta por Lessing, no século XVIII, entre poesia e pintura⁵—, que se ilustra, nesse passo, a especificidade da música no âmbito das artes. Com efeito, o imperativo da passagem do tempo, o recurso à audição e a necessidade da memória dão à música, em relação às várias artes dependentes do sentido da visão, uma existência especial. Sendo, por tal motivo, uma “arte crônica” — quando comparada, por exemplo, com a pintura, uma “arte espacial” —, a música pressupõe uma organização do tempo a que Stravinsky chama de “cronomia”, um conceito que permite pensar o tempo na música de uma perspectiva diferente da habitual.

Nesse sentido, tendo em conta as definições de *cronologia* (estudo do tempo e de suas divisões com o objetivo de distinguir a ordem de ocorrência dos fatos) e *diacronia* (compreensão de um fato ou de um conjunto de fatos em sua evolução no tempo)⁶, é possível depreender o real alcance semântico do adjetivo *crônico* (*khonikós, ê, ón* > *chronicus, a, um*), termo derivado do substantivo grego *cronos* (*χρόνος*,) que representa, por sua vez, o próprio conceito de tempo⁷. Com efeito, é o radical *crono-* que dá origem, de acordo com o modelo de composição greco-latina, a muitas outras palavras, seja como primeiro elemento (cronológico, cronométrico), seja como segundo (diacrônico, anacrônico, sincrônico).

É ainda em consequência desse processo de aglutinação que se explica, no fim do parágrafo, o neologismo francês *cronomie* (traduzido em inglês por *chrononomy*, em português por *cronomia* e em espanhol por *cronomía*). Do ponto de vista da composição morfológica, é o resultado de *crono-* (derivado, como vimos, do grego *khronos*) + *-nomia* (sufixo nominal, oriundo de *nómos*, também de origem grega, que exprime a ideia de norma, regra, lei). Teríamos, dessa forma, um vocábulo que traduz a ideia de norma ou regra imposta pelo tempo, à semelhança, por exemplo, do conceito de *heteronomia*, que significa a sujeição a uma lei exterior ou à vontade de outrem.

Vejamos porém, já no parágrafo seguinte, como tal conceito associado ao tempo é articulado e justificado por Stravinsky:

⁴ STRAVINSKY, 1945, p. 20-21, grifo do autor. (Trad. bras. p. 35).

⁵ LESSING, 1998.

⁶ CRONOLOGIA e DIACRÔNICO. In: HOUAISS, 2009.

⁷ Devido à semelhança com a palavra *χρόνος*, o “tempo”, o deus Crono (*Κρόνος*) era considerado, na época clássica, uma personificação do tempo, sendo geralmente representado com uma foice. Acredita-se, no entanto, que, na origem, era uma divindade associada à fertilidade da terra. (MARTÍNEZ, *et al.* 1997. p. 104).

Les lois qui ordonnent le mouvement des sons requièrent la présence d'une valeur mesurable e constante : le *mètre*, élément purement matériel, au moyen duquel se compose le rythme, élément purement formel. En d'autres termes, le mètre résout la question de savoir en combien de parties égales se divise l'unité musicale que nous nommons la mesure, et le rythme résout la question de savoir comment seront groupées ces parties égales dans une mesure donnée. [...] ⁸

A ideia da existência de “leis que regulam o movimento dos sons” corrobora, como se vê, o sentido inicialmente proposto para o termo *crononomia*. Mais interessante, entretanto, é notar que a fundamentação desse neologismo encontra amparo nos conceitos de matéria e forma, numa evidente aproximação entre a teoria musical e a doutrina hilemórfica de Aristóteles. De acordo com o pensamento do estagirita, a matéria (*hyle*), princípio de individuação, e a forma (*eidos* ou *morphé*), a maneira como a matéria se organiza, não são apenas indissociáveis, mas constituem, na sua correlação intrínseca, a mesma unidade. Matéria e forma são, desse modo, as duas primeiras (e as mais importantes) das quatro causas do ser, no contexto daquela que ficou conhecida, no âmbito da metafísica aristotélica, como a Teoria das quatro causas⁹.

Assim, nesse passo do texto, mais importante do que a instrução didática acerca da divisão temporal na música — séries de compassos, no interior dos quais as figuras rítmicas se distribuem —, é a categorização do tempo como substância, segundo a perspectiva de que a métrica (*le mètre*), de valor “mensurável e constante”, na sua condição de “elemento material”, condiciona a própria existência do ritmo.

E prossegue Stravinsky:

Nous voyons ainsi que le mètre, ne nous offrant par-lui même que des éléments de symétrie et supposant des quantités qui peuvent s'additionner, est nécessairement utilisé par le rythme dont l'office est d'ordonner le mouvement en découpant les quantités fournies par la mesure.¹⁰

Como forma de ilustrar a concepção teórica envolvendo a crononomia, o exemplo escolhido é o jazz, gênero em que o organização rítmica é não raro provocativa e peculiar. Stravinsky chama a atenção para o fato de que, no *jazz*, embora exista a tendência do intérprete para enfatizar os acentos irregulares, o nosso ouvido, na verdade, não é capaz de se desviar “[...] de la pulsation régulière du mètre batu par la percussion”:

⁸ STRAVINSKY, 1945, p. 21, grifo do autor. (Trad. bras. p. 35).

⁹ REALE, 2003. p. 122.

¹⁰ STRAVINSKY, *op. cit.*, p. 21. (Trad. bras. p. 35).

Comment réagissons-nous à une impression de ce genre ? Qu'est-ce qui nous frappe davantage dans ce conflit du rythme et du mètre ? C'est l'obsession d'une régularité. Ces battements isochrones n'étaient ici qu'un moyen de faire valoir la fantaisie rythmique du soliste, et ce sont eux qui déterminent la surprise et créent l'imprévu. Nous nous rendons compte, à la réflexion, que sans leur présence réelle ou supposée nous ne pourrions ni déchiffrer le sens de cette fantaisie ni jouir de son esprit. C'est la pulsation du mètre qui nous a révélé la présence de l'invention rythmique. Nous jouissons ici d'une relation. Cet exemple me paraît éclairer suffisamment les rapports du mètre et du rythme, tant au sens hiérarchique qu'au sens chrononomique.¹¹

Nesse último parágrafo, nota-se, em primeiro lugar, uma clara valorização da regularidade. Os tempos isócronos são o terreno sobre o qual a “fantasia rítmica” do solista se desenvolve, e são eles, no fundo, os responsáveis pelo fenômeno de surpresa que ocorre nas manifestações jazzísticas. De acordo com essa perspectiva, o solista, batendo-se contra a regularidade da métrica, aparece como uma figura coadjuvante em um cenário onde o que realmente importa é a regra, e não a exceção. Uma visão que, de algum modo, inverte o entendimento habitual acerca da improvisação.

Porém, como afirma Stravinsky um pouco mais à frente, essas e outras questões — como, por exemplo, a ignorância que certas pessoas demonstram ao confundirem “ritmo rápido” com alterações de andamento — são apenas o mote para o que realmente importa na *Poétique* em matéria de tempo musical, isto é, o *cronos*:

Plus complexe et vraiment essentiel est le problème spécifique du temps, du *chronos* musical.¹²

Stravinsky observa, que o conceito de *cronos* pertence ao seu amigo Pierre Suvtchinsky, cujo pensamento, neste tópico, entretanto, está em perfeita consonância com o seu. E prossegue:

La création musicale apparaît à M. Souvtchinsky comme un complexe inné d'intuitions et de possibilités fondé avant tout sur une expérience proprement musicale du temps — le *chronos*, dont l'œuvre musicale ne nous apporte que la réalisation fonctionnelle.

Chacun sait que le temps s'écoule de façon variable selon les dispositions intimes du sujet et les événements qui viennent affecter sa conscience.

L'attente, l'ennui, l'angoisse, le plaisir et la douleur, la contemplation, apparaissent ainsi comme des catégories différentes, au milieu desquelles notre vie s'écoule, et qui commandent chacune un processus psychologique spécial, un *tempo* particulier. Ces variations du temps psychologique ne sont perceptibles que par rapport à la sensation primaire, consciente ou non, du temps réel — du temps ontologique.

Ce qui marque le caractère spécifique de la notion musicale de temps, c'est que cette notion naît et se développe soit en dehors de catégories du temps psychologique, soit simultanément avec elles.

¹¹STRAVINSKY, 1945, p. 21-22. (Trad. bras. p. 35-36).

¹²*Ibidem*, p. 22, grifo do autor. (Trad. bras. p. 36).

Toute musique, pour autant qu'elle se lie au cours normal du temps ou pour autant qu'elle s'en détache, établit une relation particulière, une sorte de contrepoint entre l'écoulement du temps, sa durée propre, et les moyens matériels et techniques à l'aide desquels cette musique se manifeste.

M. Souvtchinsky fait apparaître ainsi deux espèces de musique : l'une évolue parallèlement au processus du temps ontologique et le pénètre, faisant naître dans l'esprit de l'auditeur un sentiment d'euphorie et pour ainsi dire de « calme dynamique ». L'autre devance ou contrarie ce processus. Elle n'adhère pas à l'instant sonore. Elle déplace les centres d'attraction et de gravité et s'établit dans l'instable, ce qui rend propre à traduire les impulsions émotives de son auteur. Tout musique où domine la volonté d'expression appartient à ce second type.¹³

A partir deste ponto podemos esclarecer que a obra *Poética musical* foi, por décadas, creditada sem reservas ao compositor Igor Stravinsky. A recente investigação histórica¹⁴ acerca dessa publicação, originalmente escrita em língua francesa, revela, no entanto, que a sua autoria se deve sobretudo a Petr Suvtchinsky, influente figura no meio intelectual parisiense da primeira metade do século XX e amigo pessoal de Stravinsky. Embora se conhecessem desde 1910, foi somente por ocasião da escrita de *Poética musical* que o nome de ambos passou a ser associado, permitindo então a Suvtchinsky ser conhecido para além dos limites de sua época.

Nascido em São Petersburgo no seio de uma família abastada, Petr Suvtchinsky (1892-1985) cedo recebeu formação musical em piano e canto e logo se tornou um patrocinador das artes em seu país, envolvendo-se tanto na criação de periódicos sobre música como na organização de concertos musicais. Com a eclosão da revolução de 1917 na Rússia, transferiu-se inicialmente para Kiev, passando, em seguida, pelas cidades de Sofia (1920) e Berlim (1921), até se estabelecer definitivamente em Paris (1925), cidade onde viria a falecer. Durante o seu périplo europeu, aproximou-se do eurasianismo¹⁵, movimento político que teve a sua origem na comunidade de imigrantes russos na década de 1920 e, ao longo de sua permanência em Paris, foi responsável por importantes iniciativas culturais, como, por exemplo, a criação, com Pierre-Boulez e Jean-Louis Barrault, da sociedade de concertos intitulada *Domaine musical*¹⁶.

Participante multifacetado dos acontecimentos culturais nas cidades por que passou, Suvtchinsky colaborou em Paris, em mais de uma ocasião, com *La Revue musicale*, periódico responsável pela publicação, em 1939, do ensaio *La notion du temps et la musique*¹⁷, texto no qual a figura de Stravinsky ganha claro destaque. A tradução desse artigo, escrito originalmente

¹³ STRAVINSKY, 1945, p. 22-23, grifo do autor. (Trad. bras. p. 35-36).

¹⁴ DUFOR, 2003.

¹⁵ LEVIDOU, 2011.

¹⁶ ELGARRISTA, 2014.

¹⁷ SUVTCHINSKY, 1939a.

em russo, foi realizada, de acordo com fontes recentes¹⁸, pelo filho de Stravinsky, Soulima Stravinsky.

Quando Igor Stravinsky foi convidado a participar, no ano acadêmico de 1939-40, de seis conferências na Universidade de Harvard, Estados Unidos, Suvtchinsky e o musicólogo francês Roland Manuel, atendendo à solicitação do compositor, dispuseram-se a contribuir na redação do manuscrito que daria origem, em 1942, à *Poétique musicale*¹⁹, e, em 1947, à sua tradução inglesa²⁰, esta última responsável pela verdadeira difusão da obra. Após ganhar o formato de livro, o conteúdo dessas lições²¹ consagrou Stravinsky, já considerado à época um dos maiores músicos de seu tempo, como um figura interessada não apenas no fazer musical, mas também na especulação filosófica que envolve a criação artística como um todo.

Assim, como se nota na última citação, a originalidade desse raciocínio sobre o tempo musical é atribuída, na própria *Poétique*, a Petr Suvtchinsky. No entanto, a ausência de qualquer referência ao ensaio *La notion du temps et la musique*, impediu que esse texto servisse de base para o estudo do pensamento de Suvtchinsky, bem como originou uma falsa impressão em relação à sua verdadeira importância para a feitura da obra.

A versão francesa de *A noção do tempo e a música* foi publicada em *La Revue musicale* — revista criada por Henry Prunières e André Coerroy e publicada entre os anos de 1920 e 1940 — na edição de maio-junho de 1939, entre as páginas 70 e 80.

Segundo a pesquisadora Valérie Dafour, em artigo de 2003, “[...] Suvtchinsky recusou esta versão, considerando que seu texto, que fora por ele redigido em russo, havia sofrido demais devido à tradução francesa demasiado livre.”²². Atitude semelhante ocorreu com a tradução espanhola do texto, publicada no mesmo ano na revista argentina *Sur*²³, e considerada pelo autor como “sans conséquence”. O original russo, por outro lado, embora se conserve inédito em manuscrito, é de difícil consulta, uma vez que se encontra depositado na Fundação Paul Sacher, localizada na Suíça.

A questão envolvendo a tradução desse texto do russo para o francês, entretanto, passa também pelo entendimento, na perspectiva de alguns estudiosos, de que o motivo para a

¹⁸ YEBRA, 2017, p. 60.

¹⁹ STRAVINSKY, 1945.

²⁰ *Idem*, 1947.

²¹ Publicadas em livro, as lições receberam os seguintes títulos: I. Prise de contact (Primeiros contatos); II. Du phénomène musical (O fenômeno musical); III. De la composition musicale (A composição musical); IV. Typologie musicale (Tipologia musical); V. Les avatars de la musique russe (Os avatares da música russa); VI. De l'exécution (A performance); VII. Epilogue (Epílogo).

²² DUFOUR, 2003, p. 382. Nessa mesma nota, esclarece ainda a autora: “Renseignement communiqué par Eric Humbertclaude, qui s'appuie sur un bref texte inédit que Suvtchinsky avait écrit pour interdire toute nouvelle édition de cette traduction fautive”.

²³ SUVTCHINSKY, 1939b.

insatisfação de Suvtchinsky seriam apenas alguns detalhes presentes na tradução francesa. Segundo Javier Yebra,

Para Irina Akimova, la traducción propuesta por la *Revue* es más bien exacta y en ningún caso contradice la propuesta de Suvtchinsky. En opinión de Akimova, que ha contado con una copia del texto original en ruso y con la versión publicada en la *Revue*, el tema de discusión se reduce a las tres notas al pie no incluidas en la versión rusa que sí aparecen en la traducción francesa publicada por la *Revue*.²⁴

Feitos os esclarecimentos acima, que nos ajudam a melhor compreender e contextualizar o ensaio de Suvtchinsky — um autor cujo nome é lembrado sobretudo por essa citação da *Poétique musicale* —, notamos que a sua principal preocupação teórica é com a regularidade do tempo, o que nos leva a pensar imediatamente na métrica musical, aspecto que, como se viu, aparece apenas de forma subsidiária na *Poétique*, no momento em que Stravinsky recorre ao exemplo das pulsações regulares no jazz. Por outro lado, além desse aspecto prático, o que nos chama a atenção nas explicações sobre o tempo é o conceito de *tempo ontológico*, que, entretanto, vai buscar na tradição filosófica a sua primeira identidade. Nesse sentido, e passando agora para o próprio ensaio de Suvtchinsky²⁵, notamos que o mesmo, como se deduz das palavras do próprio autor, só pode ser plenamente compreendido quando contraposto à noção de *tempo psicológico*:

La particularité de la notion musicale du temps consiste précisément dans le fait que celle-ci naît et s'écoule soit *en dehors* des catégories du temps psychologique, soit *en même temps* qu'elles, ce qui permet de considérer l'expérience musicale comme une des formes les plus pures de la sensation ontologique du temps.²⁶

Ora, podemos encontrar na tradição filosófica ocidental, desde os pré-socráticos, uma série de especulações sobre o tempo e a natureza dos eventos em sucessão. Nenhuma delas, contudo, como a de Henri Bergson (1859-1941), se aproxima de forma tão notória da proposta dualística lançada por Suvtchinsky. De fato, um dos tópicos centrais do pensamento de Bergson está estreitamente associado ao binômio tempo psicológico *versus* tempo ontológico. Nesse sentido, em seu primeiro texto importante, o *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*, de 1899, embora não encontremos uma teoria geral da duração (*durée*), os estados psicológicos e a observação da vida interior constituem já o primeiro passo em direção à problemática do tempo enquanto categoria metafísica fundamental. Com o avançar da sua produção, por outro

²⁴ AKIMOVA apud YEBRA, 2007, p. 150.

²⁵ Como já mencionado no Prólogo, a tradução para o português do ensaio de Suvtchinsky aparece em apêndice a este trabalho.

²⁶ SUVTCHINSKY, 1939b, p. 72, grifo do autor.

lado, a reflexão sobre o tempo e a duração vão ganhando destaque progressivo e se cristalizam, em definitivo, no conceito de duração ontológica, fundamento de toda a realidade, tese advogada mormente em *L'évolution créatrice* (1907).

Retomando aqui as questões levantadas pela discussão sobre o tempo na *Poétique musicale*, é possível detectar, nos autores estudados, divergências pontuais em relação a certas noções filosóficas importantes. Um bom exemplo nesse sentido é o fato de Bergson considerar o *tempo psicológico* como um caso particular do *tempo em geral*, ou seja, sustentar que a duração psicológica participa da duração em geral, identificada então com o *tempo ontológico*. Suvtchinsky e Stravinsky, sob outra ótica, parecem contrapor essas duas realidades do tempo, fazendo delas aspectos antagônicos ou, no mínimo, não correlacionáveis, juízo que se distanciaria do pensamento de Bergson.

Por outro lado, alguns estudiosos tentaram aproximar a música da teoria do tempo bergsoniana. Carlo Migliaccio²⁷, por exemplo, em artigo que vai precisamente nesse sentido, procura estabelecer, através de diferentes peças musicais, uma comparação entre a música de Beethoven e a de Stravinsky. Sublinhe-se que o desenvolvimento do texto parte de uma referência à famosa declaração de Theodor Adorno (1903-1969) sobre Stravinsky, compositor a quem o teórico de Frankfurt atribui a responsabilidade pelo “fim do bergsonismo musical”:

A música de Stravinsky é um fenômeno marginal, apesar da difusão de seu estilo, que alcança quase toda a geração jovem, porque evita a discussão dialética com o decurso musical no tempo, discussão que representa a essência de toda a grande música, desde Bach.²⁸

De posse desses e de outros elementos de análise — como a famosa exposição sobre o tempo na *Poétique musicale* —, Migliaccio tenta, a seu modo, dar conta das diferenças existentes, no que tange ao problema do tempo, entre o pensamento de Suvtchinsky e o de Bergson:

Che il tempo "ontologico" stravinskyano coincida con il Tempo unico bergsoniano è un'ipotesi tutta da verificare; certo è che esso gli è molto più simile rispetto al tempo obiettivo dell'orologio o del battito cardiaco.²⁹

Outra tentativa de abordar os conceitos temporais a partir do pensamento do filósofo francês é da autoria de Eduardo Socha. A sua reflexão, desenvolvida no contexto da obra de

---

²⁷ MIGLIACCIO, 1994.

²⁸ ADORNO, 2002, p. 144.

²⁹ MIGLIACCIO, *op. cit.*, p. 182.

Debussy³⁰, embora envolva outros pressupostos, trabalha também o conceito de bergsonismo musical. Recuperando o ensaio de Adorno — o mesmo analisado por Migliaccio —, procura validar a proposta do teórico alemão de que

Debussy conseguiria preservar a sensação orgânica de uma temporalidade subjetivamente perceptível, que Adorno chama de “bergsonismo musical”, ao passo que Stravinsky realizaria a dissolução métrica do tempo musical, mediante justaposições e montagens rítmicas que abandonam a ideia de transição (ou seja, “lançando o tempo-espaço contra o tempo-duração”).³¹

Socha, em seu estudo, desenvolve tópicos associados à filosofia de Bergson, como, por exemplo, o da melodia como metáfora privilegiada da duração — haja vista a sua capacidade de representar a substancialidade da mudança —, questão teórica, no entanto, delicada, como adverte Migliaccio:

Un secondo malinteso sorge invece quando si sopravvalutano le affermazioni bergsoniane sulla musica, in particolare sulla melodia, intesa come ininterrotto flusso interiore, non tenendo conto del loro valore puramente metafórico [...].³²

Já na parte final do trabalho, Socha utiliza duas composições de Debussy — mais precisamente as obras orquestrais *La mer* e *Jeux* — a fim de ilustrar a relação entre o idioma musical do músico francês e o pensamento de Bergson. Observe-se que o uso, no seu estudo, de obras exclusivamente orquestrais — isto é, excluído o elemento vocal — é um exemplo pertinente dos desafios envolvidos na análise totalizante da canção. Nesse sentido, vale citar aqui as considerações a esse respeito tecidas pelo próprio autor:

Excluimos portanto do nosso trabalho sua obra vocal (*mélodies*, *chansons* e a *ópera Pelléas*), apesar da sua extrema relevância na percepção dos laços existentes entre a estética simbolista e o pensamento musical de Debussy. Ou seja, a complexidade da obra vocal, com sua íntima relação entre música e poesia, excederia o escopo desta dissertação, que se propõe a enfatizar os aspectos técnicos da escrita musical de Debussy que afetam diretamente a construção das formas e da percepção do tempo musical.³³

Essas considerações musicais acerca do pensamento de Bergson são importantes para tentar esclarecer, sob diversas perspectivas, se a ideia de tempo ontológico é capaz de gerar

---

³⁰ SOCHA, 2009.

³¹ *Ibidem*, p. 7.

³² MIGLIACCIO, 1994, p. 179.

³³ SOCHA, *op. cit.*, p. 109.

efetivamente um pensamento musical. Entretanto, parece-nos que a ideia ontológica de Suvtchinky não está diretamente dependente da de Bergson.

Uma outra possibilidade de pensar essa relação filosófica surge da figura de Friedrich Nietzsche, e do seu entendimento relativamente ao ritmo:

O curto ensaio intitulado Nietzsche contra Wagner foi impresso em 1889, mas publicado só em 1895, depois de algumas modificações feitas por Peter Gast. Erich Podach restituiu sua forma original. A Wagner, Nietzsche agora opõe objeções "fisiológicas"; a "melodia infinita" da música moderna (wagneriana) destrói a unidade de tempo, enquanto a música antiga, graças à divisão em compassos, permitia entrar no "Olimpo das aparências".³⁴

Vale recordar que a centralidade do aspecto rítmico tem já lugar no livro de estreia de Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, publicado em 1872. Nessa obra seminal, o filósofo alemão metaforiza o célebre binômio apolíneo *versus* dionisíaco por intermédio sobretudo da antinomia rítmica, embora, ainda sob a inquebrantável influência da figura de Richard Wagner, a valorização dos elementos melódicos e harmônicos fosse parte do seu projeto exegético sobre a função da música na sociedade grega:

Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente à distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia.³⁵

De fato, se quiséssemos resumir a atitude de Nietzsche em relação à música de Wagner, fá-lo-íamos, sem prejuízo, com a alusão de que o ritmo se opõe francamente à melodia, nomeadamente a “melodia infinita”. Em *O caso Wagner*, essa ideia é reafirmada com todas as variações possíveis, ficando claramente exposta no capítulo “Wagner como perigo”:

A "melodia infinita" *quer* precisamente romper toda uniformidade de tempo e espaço, e até mesmo zomba dela por vezes — sua riqueza de invenção está justamente no que, para um ouvido mais velho, soa como paradoxia e blasfêmia rítmica. A imitação, o domínio de um tal gosto resultaria em perigo para a música, como não se pode imaginar maior — a completa degeneração do sentimento rítmico, o *caos* no lugar do ritmo... O perigo chega ao ápice quando tal música se apoia cada vez mais numa histeria e arte dos gostos inteiramente naturalista, não mais dominada por qualquer

³⁴ HUISMAN, 2000, p. 91.

³⁵ NIETZSCHE, 2019, p. 31.

lei da plasticidade que quer *efeito* e nada mais... O *espressivo* [*sic*]³⁶ a todo custo e a música a serviço, tornada serva da atitude — *isto é o fim*...³⁷

As contundentes críticas de Nietzsche à música e à figura de Wagner, associando-os reiteradamente à *décadence* romântica, não impediram, todavia, que ao inventor do *Leitmotiv* e da *Zukunftsmusik*³⁸ fosse reconhecida uma influência duradoura e decisiva no mundo da música, seja em razão do impacto que as suas óperas tiveram sobre o público, seja em consequência do uso extremado do cromatismo, técnica de composição que conduziu ao paroxismo a estabilidade do sistema tonal e abriu caminho tanto para as poéticas antirromânticas quanto para a revolução schoenberguiana.

Seguindo a tendência de valorização do ritmo, tal como proposta por Nietzsche, e reagindo ferozmente à melodia infinita wagneriana, encontra-se, como vemos, o opúsculo da autoria do russo Pietr Suvtchinsky.

Embora se possa traçar um paralelo entre o qualificativo *ontológico*, no texto de Suvtchinsky, e as posições de Nietzsche em relação ao ritmo, esta associação não permite vincular, por outro lado, a visão do pensador russo com a filosofia vitalista de Nietzsche e, muito menos, como vimos, com a de seu contemporâneo Henri Bergson. A noção ontológica parece ser aqui aplicada, de fato, segundo o entendimento aristotélico, cujo termo se emprega para designar as propriedades gerais do ser, na sua natureza plena e integral, em oposição às suas determinações particulares.

---

³⁶ Grafia, em italiano, para *espressivo*.

³⁷ NIETZSCHE, 2009, p. 52, grifo do autor.

³⁸ *Zukunftsmusik* ou “música do futuro” foi como Wagner denominou a sua própria obra, expressão que transparece o ideal de uma forma de arte em que música e drama se fundem num todo uno e indivisível.

### 3.3 O MOVIMENTO MELÓDICO PELA ANÁLISE CINÉTICA

No subcapítulo anterior, a reflexão realizada sobre o tempo ontológico, o ritmo e a métrica musical, a partir do texto de Petr Suvtschinsky, foi útil não apenas para conhecer melhor o texto de Suvtschinsky e pensar as questões envolvendo a métrica e o ritmo, mas serviu também para dela extrair uma hipótese de análise que, desenvolvida aqui, será tida como um auxiliar no estudo da frase da canção, tema do próximo subcapítulo.

Retomando brevemente o ensaio de Suvtschinsky, vimos como, em mais de uma ocasião, o fluxo regular do tempo é valorizado e contraposto a um suposto psicologismo de matriz romântica. Embora, segundo o autor russo, o tempo ontológico seja também um “fenômeno psicológico”, de um ponto de vista da prática musical, o que mais se aproxima dessa pulsação imaterial, interiorizada ou psicológica, é, de fato, o conceito de *métrica*. A definição de métrica, fornecida pelo *Dicionário Grove*, é elucidativa nesse aspecto:

More generally, the temporal hierarchy of subdivisions beats and bars that is maintained by performers and inferred by listeners, which functions as a dynamic temporal framework for the production and comprehension of musical durations. In this sense, metre is more an aspect of the behaviour of performers and listeners than an aspect of the music itself.¹

Esta é uma definição relevante porque não apenas complementa a noção de métrica como organização regular de pulsações no tempo, representada no pentagrama pela fórmula de compasso, mas também permite refletir sobre possibilidades práticas à luz do conceito mais abrangente de fluxo temporal.

Nesse sentido, pensemos por um momento a melodia como um fluxo sonoro que, em detrimento da sua representação gráfica no pentagrama, é capaz de seguir diferentes direções no decorrer da sua travessia ao longo do tempo. Nessa bifurcação dinâmica, uma possibilidade que assoma como reflexão teórica e hipótese experimental é observar a melodia não sob a ótica das subdivisões rítmicas existentes em potencial no compasso, mas exclusivamente no seu movimento de ênfase métrica, ou, sob a perspectiva da definição proposta no trecho citado, dentro de um *enquadramento temporal dinâmico*. A realização prática dessa experiência passaria então por delinear o movimento traçado pela melodia através dos pontos de ancoragem ou de ênfase temporal, que nada mais são, do ponto de vista teórico e prático, do que as pulsações regulares do compasso musical.

---

¹ METRE. In: GROVE, 2001.

Embora os compassos sejam dotados sempre de pelo menos duas pulsações, importa aqui, para o fim que pretendemos, isolar sobretudo o tempo forte dos compassos, uma vez que esses pontos de ênfase métrica dificilmente são subestimados pelo movimento melódico. Por outro lado, essa concisão contribui sobretudo para que se possa condensar por inteiro uma canção tradicional, sem com isso perder o desenho principal da maior parte das melodias. É esse desenho, sintético, afinal, que nos importa nesta investigação, já que o intuito aqui é sobrepor e comparar, de modo conciso, a frase da canção com os versos da letra, algo que contribuirá diretamente, numa escala alargada, para definir os modos de correlação entre verso e enunciado melódico.

No entanto, antes de passarmos à aplicação prática dessa análise, vejamos, do ponto de vista teórico, em que medida essa proposta deriva do próprio conceito melódico de movimento.

O *Dicionário Grove de música* define *melodia* como “uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável.”² Ainda na mesma entrada, após o esclarecimento de que o conceito de melodia pode variar de acordo com o contexto cultural em questão — como, por exemplo, no raga indiano ou no teatro nô japonês —, há a seguinte complementação:

Melodia, ritmo e harmonia são considerados os três elementos fundamentais da música: encará-los como independentes, porém, seria uma simplificação excessiva. O ritmo é componente importante da própria melodia não apenas porque cada nota tem uma duração, mas também porque a articulação rítmica numa escala mais ampla lhe dá forma e vitalidade; por outro lado, a harmonia geralmente desempenha papel essencial, ao menos na música ocidental, na determinação do contorno e direção de uma linha melódica, cujas implicações harmônicas podem, por sua vez, dar vida à melodia.³

Embora a definição inicial do *Grove* estabeleça que a sucessão de notas deve estar associada a um padrão ritmo para a formação da melodia, a explanação subsequente parece, de algum modo, tergiversar em relação a esse requisito essencial. De fato, mais do que uma “simplificação excessiva”, conjecturar a melodia desatrelada do ritmo seria o mesmo que considerar o conjunto das letras como um “componente importante” — e não indissociável — do alfabeto.

Willi Apel, no seu *Dicionário Harvard de música*, elucida essa mesma questão de forma bastante mais contundente, sem deixar margem para dúvidas:

---

² GROVE, 1994, p. 592.

³ *Ibidem*, p. 592.

Pela sua própria natureza, a melodia não pode ser separada do ritmo. Cada som musical tem duas qualidades fundamentais, altura e duração, e ambas participam nas sucessões dos valores de altura-mais-duração conhecidas como melodias. Considerar a melodia e o ritmo de forma separada, ou mesmo como fenômenos mutuamente exclusivos — como frequentemente se faz —, é enganoso. Se é necessária uma distinção entre a qualidade da altura (“alta-baixa”) e a qualidade do tempo (“longo-breve”), os termos apropriados são movimento e ritmo. Assim, a melodia pode ser considerada como movimento mais ritmo, e toda melodia pode ser separada em uma estrutura movente e uma estrutura rítmica [...]⁴.

Embora assertiva, a citação transcrita, que ratifica a indissociabilidade entre movimento e ritmo, deixa pelo menos uma questão no ar: reconhecer e delinear as mencionadas estruturas movente e rítmica esclarece-nos algo mais sobre a melodia? Ora, ao extrairmos o movimento e o ritmo da amálgama que constitui a linha melódica, seguindo o raciocínio de Apel, obteremos simplesmente a divisão do todo em duas partes que não representam o verdadeiro movimento da melodia, mas sim os elementos residuais da decomposição do movimento, isto é, a estrutura rítmica e o desenho da melodia. Nesse sentido, vale mencionar que, embora tenhamos traduzido a expressão *motion skeleton* de Apel como *estrutura movente*, podemos dizer que este adjetivo traz consigo, virtualmente, a capacidade de representar mais do que o simples resultado de um processo de decomposição. Todavia, servimo-nos dele aqui como forma de contrapor, mais à frente, duas formas diferentes de compreender o movimento melódico.

Tendo em conta essa dualidade teórica, passemos então a um exemplo prático, mais precisamente o início da canção *A Banda*, de Chico Buarque:

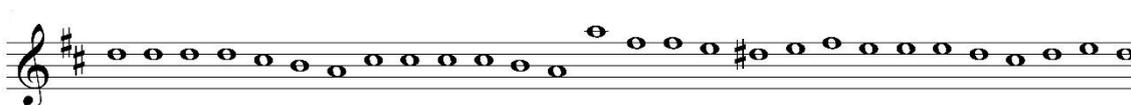


Exemplo 3.3.1 – BUARQUE, Chico. *A banda* (1966)⁵

Agora realizemos a sua decomposição, como propõe Apel, através do isolamento da sua estrutura rítmica e da sua estrutura “movente”:

⁴ By its very nature melody cannot be separated from rhythm. Each musical sound has two fundamental qualities, pitch and duration, and both of these enter into the successions of pitch-plus-duration values known as melodies. To consider melody and rhythm separate or even mutually exclusive phenomena – as is often done – is misleading. If a distinction between the pitch quality ("high-low") and the time quality ("long-short") is needed, the proper terms are motion and rhythm. Melody may thus be said to consist of motion plus rhythm, and every melody can be separated into a motion skeleton and a rhythm skeleton [...]” (APEL, 1969, p. 517).

⁵ BUARQUE, 2006, p. 147; CHEDIAK, 1999, v. 1, p. 34.

Exemplo 3.3.2 – Estrutura rítmica inicial de *A Banda*.Exemplo 3.3.3 – Estrutura “movente” inicial de *A Banda*.

Como podemos notar no exemplo acima, ao realizarmos a decomposição da melodia respeitando o ritmo e a altura das notas, obtemos, de fato, os dois elementos formantes da mesma. No entanto, uma vez realizado o processo, cada um desses esquemas tem pouco a dizer a partir do seu próprio isolamento, uma vez que é apenas na combinação das alturas musicais com a estrutura rítmica que a melodia se caracteriza, de fato, no fluxo temporal.

Há, por outro lado, uma perspectiva complementar de que podemos lançar mão em auxílio de uma compreensão alargada da realidade melódica. No entanto, para assumi-la de um modo lúcido, é necessário ter em conta que, no processo de decomposição melódica, realizado pouco antes, o que se perdeu de fundamental na essência do movimento foi a ênfase qualitativa sobre os *ciclos do tempo*, ou seja, sobre a métrica. Sem essa valorização, o ritmo tende a ser percebido de modo mais flutuante, como ocorre no exemplo 3.3.2, embora a canção escolhida corresponda, propositadamente, a uma marcha. Por outro lado, ao observarmos o exemplo 3.3.3, o desenho resultante do movimento, ou, se quisermos, do decalque do movimento — que nos faz lembrar um *cantus firmus* medieval —, somos levados a pressupor, por exemplo, que as linhas se apartam no momento do salto de oitava, quando, a bem dizer, é precisamente nesse impulso final que a primeira parte da melodia se encerra.

Feito o esclarecimento, pensemos agora na terceira perspectiva de que falávamos, cuja proposta fundamental é tão somente reconhecer e admitir todas as notas que se apresentam nos tempos fortes do compasso, independentemente da sua qualidade, como notas responsáveis pelo *movimento* melódico. Nesse sentido, o conceito de movimento ultrapassa o de simples direcionalidade, já que nele é necessário considerar a energia desestabilizadora imposta pela qualidade de qualquer nota, incluindo as dissonâncias, e os consequentes impulsos por ela provocados.

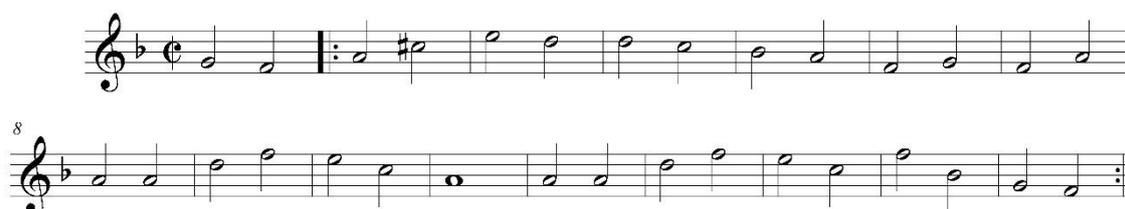
Vejamos então, abaixo, este princípio aplicado à mesma melodia, resultando naquilo que denominamos de *esquema cinético*:

Exemplo 3.3.4 – Esquema cinético inicial de *A Banda*.

No exemplo acima, como se pode notar, foram isoladas as notas do movimento melódico que coincidem com as pulsações da métrica, independentemente da sua qualidade. Significa isso dizer que, mesmo as notas que se antecipam à pulsação, ou seja, as duas notas *lá*, foram levadas em conta no esquema. Nesse caso, o aspecto valorizado foi a sonoridade residual do movimento, que, a despeito da redução na ênfase sonora, se apresenta no momento do novo pulso no ciclo temporal. O mesmo princípio foi aplicado à nota *ré#*, que, embora sendo uma nota não diatônica, coincide com o tempo forte do compasso. De um modo geral, poder-se-ia dizer que o esquema cinético, porque centrado no movimento, permite a *análise cinética* da melodia.

Por outro lado, uma vez que as notas presentes nos tempos fortes do compasso desempenham um papel estabilizador na melodia, faria aqui sentido considerá-las como *notas de ancoragem*, isto é, notas que encontram fundamento na estabilidade fornecida pela métrica do compasso. Entre as notas de ancoragem se estabeleceriam então o que se pode chamar de *pontes melódicas*, ou seja, as notas responsáveis por preencher o compasso e unir os pontos de apoio das notas de ancoragem. A ponte melódica aproxima-se da ideia barroca de pontos de apoio e repouso, com o porém de ser aqui pensado no contexto exclusivamente melódico.

Vejamos a seguir mais um exemplo, o esquema cinético completo da melodia da canção *Yesterday*, dos Beatles. No entanto, desta vez, foram isoladas duas notas a cada ciclo temporal, visto ser a semibreve a unidade de preenchimento do compasso e, neste caso, termos duas pulsações representativas da ênfase métrica:

Exemplo 3.3.5 – McARTNEY, Paul. *Yesterday* (1965)⁶. Esquema cinético.

⁶ BEATLES, 1993, p. 1074-1076.

No exemplo acima, que resume a canção, foram isoladas todas as notas presentes nas pulsações representativas, incluindo os prolongamentos. Como se pode notar, o desenho resultante ajuda a compreender o movimento da melodia, mas também parte da sua estrutura harmônica.

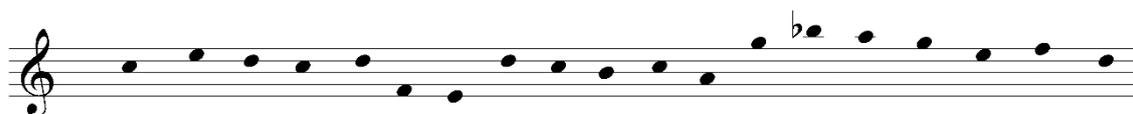
Uma primeira observação a se fazer em relação a esse tipo de organização esquemática justificada mais pela experiência prática do que por qualquer princípio teórico pragmático, relaciona-se com o grau de regularidade das consonâncias na canção. Por outras palavras, quanto mais próxima do modelo de quadratura tonal for a composição, mais próxima ela parece estar de uma representação esquemática aceitável do movimento. Por esse motivo, como se pode imaginar, a aplicação desse princípio analítico apresenta níveis de eficácia variáveis. No entanto, mesmo às canções que apresentam um grau relevante de deslocamento do tempo forte e alguma instabilidade tonal, esse esquema, ainda assim, mostra-se útil, já que o seu desenho, ao contrário da simples sequência das alturas musicais, é sempre o resultado de um acontecimento da canção, independentemente do resultado sonoro ou do perfil esquemático.

Para se compreender melhor essa ideia da eficácia do esquema, vejamos, por exemplo, um exemplo musical em que o padrão de regularidade métrica, típico de grande parte das canções populares, é claramente contrariado, apesar da estrutura diatônica da melodia. Trata-se do início das *Bachianas Brasileiras* nº5, de Villa-Lobos:



Exemplo 3.3.6 – VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras* nº 5 (1938).⁷

Antes de pensarmos no esquema cinético, vale a pena notar que, se aplicássemos a decomposição proposta por Apel, curiosamente o resultado apresentaria, no início da melodia, um grau de eficácia substancial, o que se justifica pelo fato de Villa-Lobos recorrer a uma sequência de colcheias na maior parte das notas de abertura, gerando assim uma monorritmia:



Exemplo 3.3.7 – Estrutura “movente” inicial das *Bachianas Brasileiras* nº 5.

⁷ VILLA-LOBOS, 1947, p. 1-2.



O esquema cinético da melodia de uma canção pode ajudar também a revelar, de modo eficiente, a própria organização da quadratura melódico-harmônica. Essa é, na realidade, a função que mais nos interessa aqui, uma vez que, no momento do confronto entre a melodia e a letra, nem sempre é fácil compreendermos, de imediato, onde e de que maneira as linhas do verso e da melodia se encontram. Desse ponto de vista, o esquema cinético é um auxiliar prático imediato e contribui diretamente para compreendermos a forma como são formadas as frases na canção.

Expomos assim, como conclusão a este subcapítulo, e a título de exemplo, excertos de outros esquemas cinéticos, dentre tantos possíveis:

Ex. 3.3.10 – BUARQUE, Chico. *A banda* (1966). Esquema cinético (Parte A e início da parte B)

Ex. 3.3.11 – THIELE; WEISS. *What a Wonderful World*. (1967) Esquema cinético. Frases iniciais

Ex. 3.3.12 – MARTINS, Herivelto. *A lapa*. [s.d.] Esquema cinético. Frase inicial com acomp. harmônico.

Ex. 3.3.13 – BUARQUE; BASTOS. *Todo o sentimento* (1987). Esquema cinético. Frases iniciais.

#### 4 O TEMPO DO ENCONTRO: A FRASE DA CANÇÃO

Este último capítulo, como já antecipado no Prólogo do trabalho, está voltado para os aspectos inerentes ao universo da canção. O seu desenvolvimento começa no subcapítulo 4.1, *A fraseologia e os modos de correlação temporal*, em que se apresenta uma avaliação da problemática terminológica envolvendo o conceito de *frase*, assim como a sua possível ressignificação no âmbito da proposta investigativa. Nesse sentido, entendê-lo como fundamento para a indissociabilidade entre a palavra e a melodia na palavra cantada colmata uma lacuna deixada, justamente, pela sua abrangência nos domínios linguístico e musical. É a partir dessa premissa que se pode então falar de uma fraseologia da canção e do seu respectivo componente prático, a *análise fraseológica*.

Essas duas expressões, todavia, só ganham sentido pleno em concomitância com a ideia de *modo de correlação temporal*, que implica a pluralidade de formas segundo as quais palavra e melodia se relacionam mutuamente na frase da canção. Essa diversidade combinatória pode ser reconhecida, em muitas canções, a partir de princípios práticos de referência, como a coincidência entre a sílaba tônica das palavras e o tempo forte dos compassos musicais, a partir dos quais a palavra cantada, na sua qualidade dinâmica, se conjuga das mais diversas maneiras. Assim, de um ponto de vista teórico-prático, os modos de correlação temporal representam as diferentes modalidades pelas quais palavra e melodia se fundem no decurso do tempo, conjunto de interconexões que revela as particularidades dinâmicas responsáveis pela especificidade da palavra cantada. Esse entendimento centralizador é o que justifica, em última análise, a sua realidade segundo o prisma da investigação.

Esclarecida essa importante questão, que fundamenta a pesquisa como um todo, os dois subcapítulos seguintes, *Canção e unidade: a persona e outros recursos fraseológicos* e *Análise fraseológica de três sonetos musicados* representam outras possíveis formas de aplicação dos instrumentos da análise fraseológica. No primeiro deles, procura-se pensar, por exemplo, a frase musical segundo o conceito de *persona*, advindo da experiência dos estudos do *Lied*, assim como explorar a relação entre diferentes frases numa mesma canção, num exame que complementa a abordagem que avalia a frase apenas como linha unitária. No terceiro subcapítulo, por sua vez, realiza-se então uma derradeira análise comparativa, que, demonstrando a especificidade da palavra cantada em relação à palavra declamada por meio do seu dinamismo, conclui o itinerário investigativo proposto por este trabalho.

#### 4.1 A FRASEOLOGIA E OS MODOS DE CORRELAÇÃO TEMPORAL

A duradoura coexistência entre palavra e música na cultura do Ocidente, como foi visto de modo panorâmico no subcapítulo 1.1, originou uma situação teórica de franco intercâmbio terminológico entre esses dois campos de estudo. Um dos exemplos mais elucidativos dessa constatação encontra-se na longa tradição da retórica clássica — o conjunto de regras que constituía a arte da eloquência e era parte integrante dos *curricula* medievais — e na sua importância inexorável para o pensamento e a prática musicais.

O primeiro — e porventura mais relevante — argumento que justifica essa correspondência é o fato de tanto a palavra quanto a música existirem no fluxo do tempo. Assim, é no tempo que, do ponto de vista estrutural, ambas as artes organizam os seus elementos constituintes, segundo relações formais de concordância, de subordinação e de ordem, numa visão sistemática que se reconhece, nos estudos gramaticais, sob a denominação de sintaxe. O recurso à lógica sintática, partilhada pelos estudos da palavra e da música tonal, enseja por isso um contexto teórico altamente propício para que, no domínio do pensamento especulativo, muitos dos termos utilizados num desses campos sejam diretamente transladados, com grau de eficácia variável, para o outro.

O conceito de *frase*, que ocupa lugar cimeiro na investigação que aqui se conduz, é um desses casos. Nesse sentido, enquanto a definição de oração, por exemplo, é relativamente estável na tradição dos estudos gramaticais em língua portuguesa — um domínio sintático de predicação¹ —, uma tentativa análoga de delimitação encontra bastante mais resistência em relação ao conceito de frase, ainda que se lhe associem com frequência ideias como a de “enunciado de sentido completo”² ou “elemento fundamental da linguagem”³. Nesse sentido, a fraseologia reflete de alguma maneira essa abrangência conceitual, associando-se a dois entendimentos principais: o primeiro, dependente das noções de frase expostas acima, refere-se ao estudo da estrutura da frase como um todo, no qual se destaca o enfoque morfossintático; o segundo, no âmbito mais alargado da lexicografia e da estilística, prende-se com as construções características de uma língua — as chamadas frases feitas ou expressões idiomáticas —, de um grupo ou ainda de um escritor em particular. Alternar entre essas duas acepções atribuídas à fraseologia, no entanto, não é um procedimento pacífico, e, na ausência de uma definição unívoca de frase, a problemática normalmente permanece no domínio

¹ LIMA, 2011, p. 287; BECHARA, 2006, p. 407; MATEUS *et al*, 2003, p. 278.

² CUNHA; CINTRA, 2017, p. 133.

³ ALMEIDA, 2009, p. 18.

especializado do seu estudo. Não é por isso incomum notarmos, sobretudo em obras que dependem dessa distinção, os cuidados tomados no acercamento dessa fronteira conceitual. Encontramos, por exemplo, no *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, a seguinte observação:

Uso: neste dicionário, faz-se uma diferença entre fraseologia ('expressão idiomática') e locução, sendo que a primeira é mais longa e ger.[almente] possui verbo, e a segunda é um sintagma ou locução cristalizada, com sentido figurado ou não (deu-se prioridade às locuções, e poucas fraseologias são registradas).⁴

A gramática luso-brasileira de Celso Cunha e Lindley Cintra, revelando diligência análoga, embora estabeleça um grau de hierarquia entre frase, oração e período, limita-se à definição, já apontada acima, menos problemática e mais consensual a respeito de frase, isto é, “[...] o enunciado de sentido completo, a unidade mínima de comunicação.”⁵ No entanto, do capítulo dedicado a esse tema, emerge a seguinte observação:

O estudo da frase e o da organização dos elementos que a constituem pressupõem o conhecimento de alguns conceitos nem sempre fáceis de definir. Essa dificuldade resulta não só da própria natureza do assunto, mas também das diferenças dos métodos e técnicas de análise adotados pela linguística clássica e pelas principais correntes da linguística contemporânea.

Neste capítulo, evitar-se-ão discussões teóricas que não tragam esclarecimentos ao estudo descritivo-normativo da sintaxe portuguesa, que é o nosso objetivo principal.⁶

Evanildo Bechara, por sua vez, não contorna o impasse vocabular, porém o resolve com o recurso ao conceito de enunciado ou período, entendido como “[...] toda a manifestação da linguagem com vistas à comunicação [...]”⁷. Posto esse princípio, passa então à definição de frase:

**Oração e frase** – Entre os tipos de enunciados há um conhecido pelo nome de *oração* que, pela sua estrutura, representa o objeto mais propício à análise gramatical [...].

Mas antes devemos adiantar que o enunciado também aparece sob forma de *frase*, cuja estrutura interna difere da oração porque não apresenta relação predicativa. São às vezes simples palavras, outras vezes uma reunião delas, que são transpostas à função do enunciado.⁸

⁴ FRASE. In: HOUAISS, 2009.

⁵ CUNHA; CINTRA, 2016, p. 133.

⁶ *Ibidem*, p. 134.

⁷ BECHARA, 2009, p. 406.

⁸ *Ibidem*, grifo do autor.

É ainda com o mesmo tópico da frase que Bechara abre a sua obra didática *Gramática escolar da língua portuguesa*. Logo à primeira página, nos “Fundamentos da teoria gramatical”, após arrolar vários tipos diferentes de enunciado linguístico, deles extrai *Bom dia!* e *Adeus*, comentando em seguida:

Dos enunciados [...] há os que mais de perto interessam à exposição gramatical, porque com mais evidência explicitam as relações gramaticais que as unidades linguísticas guardam entre si. A gramática pouco tem de dizer diante de enunciados como:

*Bom dia!*

*Adeus.*

Além de muito depender da situação e do contexto em que se encontravam falante e ouvinte, a gramática dirá que *bom* está no masculino singular porque *dia* tem o mesmo gênero e número. Quanto a *Adeus* terá de dizer muito menos, depois de lhe dar a classe gramatical.⁹

É possível notar, tanto das observações de Cunha e Cintra quanto das de Evanildo Bechara, que, embora compreender a frase como um “enunciado de sentido completo” não esteja em causa, as justificações para essa escolha, tendo de passar por uma análise minimamente crítica, dificilmente cabem nas gramáticas normativas.

No entanto, do ponto de vista formal, o que dá à frase a ideia de sentido completo — à revelia das complexas questões que envolvam as decisões teóricas em relação à sua estrutura gramatical —, garantindo-lhe assim o mencionado consenso nas gramáticas normativo-descritivas, é o seu traço entoativo. Essa característica, que reveste a linha enunciativa de curvas acentuais, num entendimento associado à sonoridade e ao ritmo próprios da palavra, recebe também, tal como ocorre com as linhas da música, o nome de *melodia*. É sempre dessa forma que o conceito de frase é aplicado sem melindres teóricos, como, por exemplo, na *Gramática normativa da língua portuguesa*, de Rocha Lima:

Frase é uma unidade verbal com *sentido completo* e caracterizada por *entoação* típica: um todo significativo, por intermédio do qual o homem exprime seu pensamento e/ou sentimento. Pode ser brevíssima, constituída às vezes por uma só palavra, ou longa e acidentada, englobando vários e complexos elementos.¹⁰

Ou, ainda, na mesma gramática de Cunha e Cintra:

A frase é sempre acompanhada de uma melodia, de uma entoação. Nas frases organizadas com verbo, a entoação caracteriza o fim do enunciado, geralmente seguido de forte pausa. [...]

⁹ BECHARA, 2010, p. 2.

¹⁰ LIMA, 2011, p. 285, grifo do autor.

Se a frase não possui verbo, a melodia é a única marca por que podemos reconhecê-la. [...]¹¹

Não é necessário aqui retomar a ideia geral da estreita relação que o conceito genérico de melodia foi capaz de estabelecer, ao longo da história literária, com a palavra e as suas diferentes manifestações. De fato, como vimos, especialmente no contexto da poesia, a melodia conquistou uma posição no ideário estético que ainda hoje lhe pertence, estabelecendo uma relação de sentido com a noção beleza que integra tanto o vocabulário corrente da língua como o repertório vocabular nos trabalhos da crítica de arte.

Todavia, quando a melodia é capaz de transpor os limites do vocabulário especializado da gramática e da linguística, como se nota aqui, passando a desempenhar, simultaneamente, o papel fundamental de conceito técnico tanto no domínio da música quanto nos estudos da palavra, estamos então diante de um termo que se apresenta com uma eficácia manifesta, colocando-se assim disponível, talvez como poucos, a ingressar no âmbito dos instrumentos de análise da própria relação entre a palavra e a melodia, a qual se estabelece, franca e indubitavelmente, na realidade conjuntiva da palavra cantada.

Desse modo, a frase, na sua dupla qualidade, mostra-se em plenas condições de se integrar à noção de *linha* e ao seu respectivo legado histórico, que, como vimos, sugere a ideia de movimento e enlaça, com força atrativa, tanto o verso poético quanto a linha melódica. Sob a influência direta desse núcleo aglutinador, a frase se revigora e ocupa um novo posto bivalente, visto que assume ora o papel de linha verbal marcada pela melodia, ora a função de linha melódica organizada em padrões sintáticos. É dessa maneira que um acordo efetivo entre elementos historicamente correlatos, intermediado pelos manifestos traços de paridade, fica então selado e se faz representar, na forma conceitual, pela ordenação linear que se desenvolve no fluxo do tempo.

Nesse contexto específico, cuja premissa se baseia no conceito de frase como a união indissolúvel entre a palavra e a melodia, pode então a abordagem fraseológica, por sua vez, fixar-se como o estudo analítico da frase na palavra cantada, com a ressalva, vale sublinhar, de que as suas possibilidades de apreciação são múltiplas, tal como múltiplos são os gêneros da palavra cantada. Daí a necessidade de esclarecer, neste enquadramento teórico, que a abordagem da frase na palavra cantada diz respeito à realidade da canção, embora muitas constatações advindas desse estudo, direcionado para um universo específico da palavra cantada, possam se refletir noutras manifestações similares.

---

¹¹ CUNHA; CINTRA, 2016, p. 133-134.

Ainda nesse prisma, e como reflexo teórico imediato do processo de análise que aqui se propõe, a ideia de frase, que segue o entendimento proposto pela tradição dos estudos da fraseologia musical, não terá aqui predominância. Essa resistência, como se pode imaginar, não é fortuita, mas está antes em sintonia com a diretriz terminológica proposta por este trabalho. Assim, em lugar de expressões como “frase suspensiva” ou “frase conclusiva”, que não raro representam, na tradição dos estudos musicais, exclusivamente a melodia instrumental, utilizaremos, em seu lugar, e à semelhança do que faz Bechara, o conceito de *enunciado*, que se mostra mais eficaz, não só pelo fato de estar destituído da ideia de “sentido completo” — um termo que, aplicado à música, é sempre problemático —, mas também porque, sendo mais abrangente e rico do ponto de vista nocional, serve tanto para indicar a realidade da melodia quanto a realidade da palavra, no sentido amplo de proposição ou exposição¹², ou, de modo um pouco mais específico, de “raciocínio que se realiza pela sequência que vai de uma formulação conceitual a outra, segundo um encadeamento lógico e ordenado”¹³. Desse modo, falaremos antes em “enunciado suspensivo”, “enunciado conclusivo” ou “enunciado completo”, sem, contudo, negar os princípios de organização da quadratura musical estudados pela fraseologia tradicional, princípios esses que estão, como se sabe, na base da própria ideia de música tonal e estão inalienavelmente ligados à forma da canção popular.

Esclarecido este ponto em relação à terminologia, e retomando o contexto precedente, podemos então complementar a caracterização da abordagem fraseológica, mais precisamente a atenção que a mesma dá, no processo de análise das frases da canção, ao dinamismo da palavra cantada, uma qualidade que, por conseguinte, garante a sua *especificidade* em relação, por exemplo, ao dinamismo específico da palavra declamada. Essas diferenças de especificidade não implicam nenhum grau de hierarquia, como vimos no capítulo 2, dedicado ao estudo do verso. Pelo contrário, é no estudo conjunto dessas duas realidades que podemos vislumbrar o potencial da palavra, tanto na poesia quanto na canção. O *dinamismo* é, por isso, um termo-chave que permite pensar os múltiplos movimentos da palavra no tempo, e é dele que se origina, em conexão direta, o conceito de *modos de correlação temporal*, que implica, por seu turno, a pluralidade de formas segundo as quais palavra e melodia se relacionam mutuamente na frase da canção.

Os modos de correlação temporal, conceito preanunciado em outros momentos da investigação, além da referência ao dinamismo e ao tempo, presentes no qualificativo *temporal*, procuram complementar a sua precisão teórica a partir do diferencial proposto pelo termo

¹² ENUNCIADO. In: FERREIRA, 2004.

¹³ ENUNCIADO. In: HOUAISS, 2009.

*correlação*, que deve ser considerado numa perspectiva que vai para além da mera relação entre a palavra e a melodia, associação essa, aliás, já subentendida na própria noção de palavra cantada. O princípio que fundamenta a correlação, na sua tarefa de aprofundar essa compreensão primacial, representa sobretudo, e de forma decisiva, a *interdependência* que essa mesma relação especial implica. À luz dessa proposição, palavra e melodia, uma vez constatada a realidade da palavra cantada, deixam de ocupar o lugar de *elementos formantes* e passam a representar um todo unificado, o qual, todavia, apresenta uma dupla face como traço de identidade. A partir desse momento, em que ambas se encontram em estado de fusão, pensá-las separadamente faz da palavra e da melodia apenas os *elementos resultantes* da decomposição da palavra cantada, procedimento que se justifica, todavia, para fins da prática analítica.

Assumindo a perspectiva da simultaneidade, a noção de modo de correlação temporal procura então sintetizar as diferentes modalidades segundo as quais palavra e melodia se apresentam num determinado referente temporal, inalienavelmente associado à frase da palavra cantada. Nesse sentido, examinar determinada extensão frásica a partir de um modo de correlação temporal específico é pôr em primeiro plano o aspecto temporal da palavra no seu movimento melódico. Para realizar esse tipo de exame sobre a palavra no tempo não é necessário, em última instância, inventar formas radicalmente novas de análise em face daquelas que já se nos apresentam ao alcance das mãos. Mais importante do que isso, é equipar o olhar inquiridor de uma nova lente, que, a depender do ângulo e da distância que se lhe dá, é capaz de alterar o foco em relação ao objeto observado. Por outro lado, despida de qualquer pretensão peremptória, a análise fraseológica aceita de bom grado, como possibilidade factível e desejável, o auxílio advindo da análise do verso e da melodia tonal, nomeadamente por meio das análises acentual e cinética, as quais ensejam um exame mais profícuo da palavra cantada, como, por exemplo, a partir da visão abrangente que se lança no momento em que se comparam as formas de um poema e de uma canção que partilham a mesma base textual. Em resumo, um tipo de aproximação à frase da palavra cantada, que traz consigo as realidades do verso e da melodia, bem como outras possíveis análises subsidiárias, é precisamente o que propõe a abordagem fraseológica da canção.

Justificada a abordagem fraseológica como prática de análise imbuída do objetivo de compreender a interdependência que é a própria unidade da palavra cantada, passemos então a considerar o aparato instrumental variado de que essa proposta lança mão. O principal caminho pelo qual transita, como se viu, são as mesmas linhas em que palavra e melodia se movimentam livremente, num trânsito paralelo cuja sincronia é caracterizada, de forma dinâmica, por impulsos e descansos, saltos e repetições, acelerações e retardos, em suma, versatilidade e

dinamismo combinatório, sempre no amplo quadro do fluxo temporal. É desse lugar de movimento da palavra cantada que devemos então partir, mais precisamente expondo, numa perspectiva técnica, os modos de correlação temporal.

Os modos de correlação temporal, em linhas gerais, podem ocorrer no âmbito da palavra, no âmbito do encontro entre palavras ou no âmbito da frase. Esse primeiro tipo, que estuda a flexibilidade dinâmica de uma palavra isolada — isto é, a capacidade que uma única palavra apresenta, no tempo, de se dilatar ou de encolher, de acelerar ou de se retardar —, ganha sentido sobretudo como uma das etapas do processo analítico. De fato, dado que na grande maioria das canções as palavras se articulam em conjunto e estão inseridas no contexto mais amplo da frase, dificilmente o exame de uma só palavra será suficientemente esclarecedora para a compreensão do todo da canção. No entanto, combinada com os outros aspectos da composição, essa é, sem dúvida, um possível primeiro passo no processo da análise.

Já no âmbito mais alargado da frase, que pode ser organizada internamente, em termos estruturais, através da noção de enunciado, os modos de correlação temporal na palavra cantada recorrem aos aspectos temporais comuns já presentes nas linhas do verso e da melodia. Assim, são pelo menos três os princípios que precisamos levar em conta no momento da análise dos enunciados frásicos ou da própria frase: (1) a coincidência acentual, isto é, o encontro entre as sílabas tônicas e os tempos fortes do compasso (ou os seus deslocamentos), (2) as possibilidades anacrústicas, isto é, os diferentes agrupamentos iniciais (*ársis*) anteriores ao tempo forte do compasso (*tésis*), e (3) e as diferentes terminações frásicas (agudas, graves e esdrúxulas), tendo em conta a acentuação da última palavra do verso (oxítone, paroxítone e proparoxítone). A partir desses três tópicos de base, é possível estudar a estrutura interna da frase na palavra cantada, bem como traçar um comparativo entre diferentes frases, sempre levando em conta, bem entendido, o seu dinamismo no fluxo temporal.

Por fim, um terceiro aspecto dos modos de correlação temporal pode ser visto no âmbito da combinação simultânea entre diferentes linhas frásicas. Esta terceira possibilidade, uma vez que necessita de algumas explicações adicionais, será abordada no próximo subcapítulo, dedicado à persona no contexto da canção e a outros recursos fraseológicos.

Para abordarmos entretanto os três primeiros tópicos dos modos de correlação, isto é, os princípios de correlação no âmbito da palavra e da frase, vejamos novamente o início da canção *Paratodos*, de Chico Buarque, exemplo utilizado no subcapítulo 2.3:



nota da tentativa, ao lado de cada linha, de captar os diferentes acentos fundamentais. Em conjunto, ambos demonstram que essa é uma letra marcada pela palavra cantada, a qual, sem a música que lhe acompanha, torna-se num exemplar no mínimo atípico para os padrões tradicionais, aproximando-se antes do verso livre. Nesse sentido, vale pensar no tipo de desafio que um compositor enfrentaria no momento de musicalizar versos com essa disposição métrica.

No entanto, se fôssemos informados de que esta é uma letra de canção e, todavia, não a conhecêssemos, perguntar-nos-íamos — tendo em conta que a estrutura tonal funciona segundo os princípios da quadratura, como vimos no subcapítulo 2.2, em que a música, de modo geral, se organiza em padrões binários — de que modo a melodia se movimenta para formar, com as linhas acima, as frases da palavra cantada. A resposta possível para essa indagação é-nos dada justamente pelos modos de correlação temporal. Vejamos então o princípio da canção:

Ex. 4.1.2. JOBIM; BUARQUE, *Piano na Mangueira* (1993).¹⁶

Notamos acima, primeiramente, como as palavras *Mangueira* e *Primeira*, dilatando-se no tempo, ocupam, cada uma, mais de dois compassos, à semelhança do que ocorre, na parte B da canção, com *Mangueira* e *poeira*. Interessa notar, nesse movimento ampliado, como essas três palavras, respeitando os seus diferentes pontos de ocorrência, contêm em si os dois aspectos que definem o movimento acentual na palavra cantada: o início anacrústico (de uma nota) em direção ao ponto de apoio (aqui, o ditongo *ei*, partilhado pelos três vocábulos) e a terminação frásica (neste caso, o movimento descendente *ei-ra*). Essa terminação, entretanto, assume uma dupla função contextual, representando um ótimo exemplo das incontáveis possibilidades de variação inerentes às linhas da canção. Mais precisamente, do ponto de vista da teoria do verso, *Mangueira* seria considerada um trissílabo, tipologia de verso em que as acentuações ocorrem, por norma, na 1^a ou na 3^a sílaba¹⁷. No entanto, nessa canção, a última sílaba átona — que, na escansão tradicional, seria desprezada, e, nas maior partes das canções ocupa o lugar do tempo fraco subsequente — se prolonga para o tempo forte do compasso seguinte, transformando, devido a esse deslocamento acentual da sílaba *ra*, uma terminação teoricamente grave — já que a palavra *Mangueira* é paroxítona —, numa terminação aguda.

¹⁶ CHEDIAK, 1999, p. 149; JOBIM, 2002a, p. 229.

¹⁷ CUNHA; CINTRA, 2017, p. 697.

Note-se ainda que, estas três sílabas cantadas, vistas pelo prisma da tradição dos estudos da fraseologia musical, seriam provavelmente consideradas *semifrases*, uma vez que não possuem “sentido completo”. Essa, todavia, é uma visão que parte do entendimento exclusivamente melódico da canção, e não da realidade efetiva da palavra cantada. A palavra *Mangueira*, em oposição a esse entendimento, aparece aqui plena de sentido, e o seu lugar na letra e na frase da canção assim o comprovam, dando-lhe uma posição de destaque justificada no próprio título da composição.

Ainda do ponto de vista da correlação temporal, e agora passando para o segundo enunciado frásico, que corresponde aos versos “Estou aqui na plataforma / Da Estação”, podemos notar que a frase da palavra cantada não coincide com uma possível leitura declamada da letra. Essa temática foi mencionada brevemente, no subcapítulo 1.1, quando, comentando a realidade das cantigas medievais galego-portuguesas, chamávamos a atenção para o fato de nos ter chegado dessa tradição apenas as letras dessas composições. Como sublinhamos naquela ocasião, não existe impeditivo teórico-prático que nos faça apreciar essa produção apenas pelo que dela nos chegou, isto é, uma parte decomposta da frase, embora não se possa deixar de ter em conta que a palavra cantada de uma canção é sempre algo único, formado pela união indissociável de palavra e melodia.

Refeito esse esclarecimento, e de volta ao segundo enunciado, o pentagrama acima nos mostra que, ao contrário das redondilhas do início da canção *Paratodos*, que nos serviram de paradigma para os três princípios contextuais da palavra cantada, essa nova disposição da frase conta com dois compassos entre os ponto de apoio do início anacrústico e o da terminação frásica. Nesse movimento melódico — que se articula quase integralmente dentro do intervalo de quinta diminuta, proposto pelo início da canção, e que, do ponto de vista cinético, passa pela nota de apoio *lá*, a sensível da tonalidade —, fica clara a importância da densidade silábica (incluindo a ligação rítmica entre as sílabas cantadas *Da* e *Es-*) para que o princípio da quadratura seja contrariado e que a retomada da configuração melódica inicial — com a palavra *Primeira* — seja realizado através de seis compassos e não de oito, como é habitual nas composições de caráter tonal.

O princípio de contraposição ao verso declamado, presente nesse segundo enunciado, ocorre de modo semelhante, nas últimas linhas da estrofe, na passagem entre os versos “De terno branco e chapéu de palha / Vou me apresentar a minha nova parceira”, em que a linha cancional, em atenção ao desenho melódico, organiza, numa só frase, a sequência “de palha / Vou me apresentar a minha nova”, enfatizando as sílabas *pa* e *tar*. Observar esse modo específico de correlação das linhas do verso e da melodia, põe em xeque, como já foi aludido acima,



No caso da canção de Gilberto Gil, a disposição das notas em relação à letra indica que os tempos fortes do compasso coincidem com a primeira sílaba átona de cada uma das palavras que encetam as diferentes frases, isto é, *bo*, de *boneca*, e *sa*, de *sabugo*. Por conseguinte, as sílabas tônicas *ne* e *bu*, reguladas pelo desenho melódico, se ajustam ao primeiro meio-tempo fraco, resultando que a ênfase geral, nos compassos 1 e 3, recaia então sobre o segundo tempo da pulsação, e não sobre o primeiro tempo forte, como seria de se esperar, dando assim às sílabas átonas finais *ca* e *go* o destaque principal, face àquelas que lhe são contíguas.

Contextualizando o exemplo acima no âmbito dos estudos da palavra, podemos dizer, à luz da teoria linguística, que o deslocamento do acento tônico no interior de uma palavra recebe o nome de *hiperbibismo*, fenômeno que pode ser notado sobretudo através do estudo das transformações vocabulares da língua ao longo da história. Tecnicamente, o hiperbibismo pode se concretizar de duas maneiras: quando o deslocamento do acento tônico de uma palavra ocorre para sílaba anterior (sístole) ou para sílaba posterior (diástole). A história da língua fornece amostras de ambos os casos. Por exemplo, na passagem do latim para o português, *erámus* torna-se *éramos* (sístole), assim como “[...] no latim clássico havia *muliere* (com acento tônico no *i*), que deu no latim vulgar *muliére*, origem do português.” (diástole).²⁰

Conservados os diferentes contextos, não é de todo descabido recorrer aos mesmos termos para designar o fenômeno, comum na canção e bem mais raro na língua coeva, do deslocamento acentual em relação aos tempos do compasso. Com efeito, tendo o hiperbibismo — e a respectiva subdivisão em sístole e diástole — adquirido o sentido geral de “deslocação do acento tônico de uma palavra”²¹, a ausência de uma terminologia específica para a análise da palavra cantada parece satisfazer, de forma apropriada, essa demanda analítica.

Casos semelhantes ao da canção de Gilberto Gil, em que os tempos fortes (em compassos binários e ternários) e os meio-fortes (em compassos quaternários) tornam-se lugares disponíveis para receber as sílabas átonas, embora possam ser vistos como uma exceção ao princípio da coincidência acentual, constituem também, por esse mesmo motivo, um traço característico da palavra cantada e uma das principais marcas da sua especificidade. Esse modo de correlação, que poderíamos definir aqui, de modo geral, como *deslocamento silábico-acentual*, aproveitando a capacidade dinâmica e plástica da palavra, converte-se então em ferramenta artística e se apresenta como um poderoso recurso expressivo, como se nota no exemplo a seguir, extraído de uma canção da autoria de Georges Brassens.

²⁰ DIÁSTOLE. In: HOUAISS, 2009.

²¹ HIPERBIBASMO. In: DPLP, 2022; GRANDE, 2013; HOUAISS, 2009; FERREIRA, 2004. Para uma análise pormenorizada do fenômeno no seu contexto histórico, ver Silva (2022, p. 2997-2998).

Georges Brassens (1921-1981), compositor muito celebrado na França, se serve do deslocamento silábico-acentual em diversas das suas canções. Esse modo de correlação permite-lhe explorar diversos matizes da ironia, transformando um recurso aparentemente anódino num verdadeiro instrumento crítico, utilizado tanto para se pensar os aspectos da oralidade da língua francesa como para dialogar com os diversos elementos da tradição cultural de uma maneira particularmente iconoclasta. É o que se pode notar tanto nas suas letras originais como nas adaptações que fez de vários poemas franceses, sempre orientado por uma atitude de inclinação anarquista.

Analisemos então um excerto da canção *Tempête dans un bénitier* (*Tempestade na pia batismal*), que, antes de ser ilustrada pelo exemplo musical, merece uma breve explicação.

Brassens, no refrão dessa composição — uma ironia à antiga prática litúrgica de realizar a missa em latim —, trabalha o deslocamento silábico-acentual da palavra conjuntamente com o movimento de aglutinação das sílabas cantadas. Assim, uma frase que, seguindo as regras de pontuação e sintaxe da língua francesa, seria escrita, convencionalmente, desta forma:

O très Sainte Marie, mère de Dieu	Oh, Santíssima Maria, mãe de Deus
Dites à ces putains de moines	Dizei a esses canalhas dos monges
Qu'ils nous emmerdent sans le latin	O quanto eles nos chateiam sem o latim

ganha, com o recurso à palavra cantada, esta outra disposição:

O très Sainte Marie mèr' de	Oh, Santíssima Maria, mãe de
Dieu, dites à ces putains	Deus, dizei a esses canalhas
De moines qu'ils nous emmerdent	Dos monges o quanto eles nos chateiam
Sans le latin	Sem o latim

Feito o esclarecimento inicial, observemos agora a respectiva partitura:

O très Sain - te Ma - rie, mèr' de Dieu, di - tes à ces pu - tains  
De moi - nes qu'ils nous em - mer - dent Sans le la - tin.

Ex. 4.1.4. BRASSENS, Georges. *Tempête dans un bénitier* (s.d.).²²

²² BRASSENS, 1991, p. 252.

No passo acima, Brassens se vale do contraste melódico gerado pela alternância entre o grupo de seis colcheias e as figuras de valor superior para destacar, na primeira linha da canção, o substantivo *mère* (mãe) — cuja última sílaba, por não ser pronunciada no francês coloquial, resulta na forma coloquial *mer'* — e a preposição monossilábica *de* (de). Explorando então a densidade silábica no primeiro compasso, com *O très Sainte Marie* (Oh, Santíssima Maria), para, logo a seguir, diluir o movimento, distendendo no tempo as sílabas *mèr'* (tônica) e *de* (átona) por meio da sua distribuição pelas duas pulsações do compasso, Brassens cria, no fim do primeiro enunciado, a sensação auditiva do tabuísmo “merda”, o qual se separa, pelo desenho da terminação frásica, do vocábulo *Dieu* (Deus), a que estaria ligada numa leitura convencional. Por sua vez, o segundo enunciado frásico, encabeçado justamente por *Dieu*, repete o primeiro desenho linear, com a diferença, porém, de apresentar uma terminação aguda. Essa suspensão sobre a sílaba *-tains*, de *putains*, cria de novo as condições para, no fim do terceiro enunciado, as sílabas *-mer-dent* ecoarem a sonoridade do segundo compasso, criando assim uma rima homofônica interna.

Outro excelente exemplo da versatilidade silábica por meio do deslocamento silábico-acentual, só possível na dinâmica da palavra cantada, encontra-se na canção *Flor da idade*, de Chico Buarque:

82

G F (add9) G C G

Des - pu - do - ra - da, da - da, à da -

87

F (add9) G C B $\flat$  A

na - da_a - gra - da_an - dar se - mi - nu - a E con - ti - nu - a

Ex. 4.1.5 – BUARQUE, Chico. *Flor da idade* (1975).²³

Nesse passo de *Flor da idade*, vários elementos evidenciam, tal como no exemplo de Brassens, o potencial da palavra cantada na canção. Em primeiro lugar, destaca-se, ao longo da primeira linha, o complexo jogo entre o deslocamento silábica e a pulsação da métrica ternária, vínculo que se estabelece por uma espécie de contraponto temporal. É o que ocorre, de fato, ao longo do enunciado *Despudorada, dada, à danada agrada andar seminua*, em que a ênfase

²³ BUARQUE, 2006, p. 219-220; CHEDIK, 1999, v. 3, p. 95.



número 22 da canção, todas as terminações são oxítonas, o que gera uma grande fluidez entre uma frase e outra:

Bbm7 Bbm6 Am7(11) D7/A Gm7 D7(b9)

(vão) Dá tua-a mão O-lha pra mim Não faz as - sim Não vai lá não

Ex. 4.1.7. BUARQUE, Chico. *As vitrines* (1981).²⁵

No entanto, no compasso 23, a terminação grave proporcionada pela palavra *vitrines*, desencadeia uma alternância precisa de versos graves e agudos (galeria/clarão, dia/salão, exposição/vigia, poesia/chão), que altera o ritmo das frases e dramatiza melodicamente a canção:

Eb7M/Bb A^{7.4}(b9)

As vi - tri - nes

Ex. 4.1.8 BUARQUE, Chico. *As vitrines* (1981).²⁶

Como se pode ver, uma pequena alteração temporal do lugar da palavra que, articulando a linha da frase no contexto sequencial das terminações, resulta num efeito expressivo notório.

Este último exemplo, extraído da canção de Chico Buarque, permite pressupor que a abordagem fraseológica da canção no âmbito da palavra e da frase, ao se valer da análise dos variados modos de correlação temporal entre palavra e melodia, poderia continuar por muitas páginas. Com efeito, o conjunto das particularidades dinâmicas específicas da palavra cantada está disseminado no incomensurável universo da canção, ainda que sob diferentes formas e segundo diferentes critérios de construção frásica. Consideramos, no entanto, que este subcapítulo foi capaz de expor as noções fundamentais da abordagem fraseológica, que, como vimos, revela uma importância central nesta investigação e deve ser entendido como o conjunto conceitual envolvendo a especificidade da palavra cantada e o seu dinamismo, representado, em última instância, pelos diferentes modos de correlação temporal.

²⁵ BUARQUE, 2006, p. 325; CHEDIAK, 1999, v. 2, p. 62.

²⁶ *Ibidem*, p. 325; *Ibidem*, p. 62.

Foi ainda sob essa linha de entendimento que elaboramos, na sequência, o próximo subcapítulo, que, apresentando-se como complemento do que foi aqui abordado, tem por intuito sobretudo enriquecer os recursos fraseológicos e ampliar o alcance da análise envolvendo a palavra cantada. Mais precisamente, como veremos, procuram as próximas páginas agregar uma nova visão da frase, que passa a ser entendida também a partir de uma perspectiva oriunda dos estudos do *Lied* romântico novecentista. Nesse novo trajeto, que começa já a seguir, os conceitos fundamentais de correlação temporal e de especificidade da palavra cantada permanecem mais do que nunca válidos e voltarão a se mostrar úteis até o fim deste trabalho.

#### 4.2 CANÇÃO E UNIDADE: A *PERSONA* E OUTROS RECURSOS FRASEOLÓGICOS

Como vimos no subcapítulo anterior, os modos de correlação na palavra cantada concentram uma diversidade combinatória que, quando sistematizada e categorizada, ajuda a revelar, de forma mais evidente, a sua importância no seio da canção. Com efeito, a liberdade própria das linhas verbal e musical para flutuar, uma em relação à outra, numa dança que se concretiza na frase da canção, representa uma parte essencial daquilo que constitui a dinâmica desse encontro.

No entanto, além dos modos de correlação estudados até aqui, há outros recursos técnicos, disponíveis na paleta do compositor, que contribuem para dotar de unidade formal as frases da canção. Nesse sentido, um meio de fazê-lo naturalmente é, por exemplo, através do trabalho sobre a textura da obra, seja pelo estreitamento do vínculo entre a voz solista e o acompanhamento instrumental, por um lado, seja pela relação estabelecida entre diferentes vozes solistas em interlocução, por outro. Embora esse tipo de relação extrapole a ideia de frase mantida até aqui, isto é, a de uma linha unitária resultante da união entre palavra e melodia, constataremos que esta nova perspectiva permitirá abordar a realidade da frase sob uma perspectiva diferente, mas complementar. Vejamos assim, partindo desse contexto específico de organização musical, alguns exemplos da linha acompanhada e das suas possibilidades expressivas.

O primeiro caso mencionado, o do diálogo entre a voz solista e o acompanhamento instrumental, é típico do *Lied* romântico de tradição germânica, sobretudo aquele produzido no decorrer do século XIX. Como forma de explorar o potencial que este gênero apresenta, parte dos estudos analíticos tem por norma recorrer aos conceitos de *persona* (quem fala, no poema?) e *modo de direcionamento*¹ (a quem a *persona* se dirige?). Associados inicialmente à análise literária, eles têm sido aplicados sobretudo ao *Lied*², mas também, pontualmente, às canções brasileiras de câmara³. A sua introdução no contexto da análise musical deve-se ao musicólogo Edward T. Cone, em especial por intermédio das obras *The Composer's Voice* e *Music: A View from Delft*⁴. Este tipo de transposição de recursos analíticos, que permite, no plano musical, uma reflexão teórica acerca do modo como os compositores transpunham as diferentes vozes (ou caracteres) presentes no poema, é útil sobretudo quando tais conceitos são utilizados para

¹ *Modo de direcionamento* é a tradução portuguesa para o termo inglês *mode of address*. *Persona*, por outro lado, mantém a grafia latina original.

² STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 93-100.

³ BALLESTERO, 2012; GLOEDEN, 2012.

⁴ CONE, 1974, 1989.

se pensar a parte instrumental da obra (por exemplo, o piano, no caso dos *Lieder* de Schubert ou Shumann, e mesmo a orquestra, no caso dos *Lieder* de Brahms). Com efeito, um dos aspectos que marca de forma excepcional algumas dessas canções oitocentistas é precisamente a sutileza do diálogo que se estabelece entre a textura pianística e a voz do cantor, criando uma interdependência peculiar entre os diferentes constituintes da composição.

O uso de tais conceitos não é, assim, uma novidade em trabalhos sobre o *Lied* ou sobre a canção erudita. Todavia, a transposição das suas ferramentas para o âmbito da música popular permite não apenas uma reflexão alternativa no que diz respeito aos modelos tradicionais, mas também contribui diretamente para a reflexão que aqui se faz, qual seja, aquela relativa aos recursos que contribuem para a unidade formal da canção.

Começemos então por pensar esses dois conceitos aplicados a alguns *Lieder* já bem conhecidos dentro desse repertório de câmara, todos compostos por Franz Schubert, entre os anos de 1814 e 1823. Essa seleção, que poderia ser alargada significativamente, tem como propósito mostrar, a partir dos conceitos de *persona* vocal e instrumental e da forma mais clara possível, a pluralidade de características poético-musicais que podem vir à tona por meio de uma observação apetrechada com esses instrumento de análise.

Os quatro *Lieder* selecionados — *Gretchen am Spinnrade* (1814), *Wohin?* (1823), *Der Tod und das Mädchen* (1817) e *Erlkönig* (1815)⁵ — são exemplos que revelam, de modo eficaz, as escolhas musicais de Schubert para as diferentes vozes poéticas de cada um dos textos de base. Desse modo, como veremos nos exemplos a seguir, em *Gretchen am Spinnrade* e *Wohin?*, é apresentada apenas uma personagem em cada canção: Margarida (*Gretchen*), na primeira, e um jovem homem, na segunda; em *Der Tod und das Mädchen*, duas personagens: a morte e a donzela; e, por fim, em *Erlkönig*, quatro personagens: o narrador, o pai, o filho e o rei dos elfos.

O acompanhamento instrumental no *Lied*, por outro lado, costuma estar associado a três modalidades principais, podendo 1) ser descritivo, 2) projetar o ambiente em que a *persona* vocal fala ou 3) retratar a condição psicológica (o consciente ou subconsciente) da personagem. Logo, a *persona* instrumental no *Lied*, pelas possibilidades adicionais que oferece, apresenta uma complexidade superior à da *persona* vocal, e a sua análise implica considerar uma série de aspectos peculiares a esse gênero de canção, como, por exemplo, a possibilidade de o pianista, além de acompanhar, também partilhar a *persona* do cantor, adicionando-lhe uma dimensão extra, numa dupla representação da consciência do poeta ou dos seus conflitos⁶.

⁵ A tradução portuguesa para os mencionados *Lieder* seria, respectivamente: *Margarida na roca de fiar*, *Para onde?*, *A morte e donzela* e *O rei dos elfos*.

⁶ STEIN; SPILLMANN, 1996, p. 96.

Sem precisar entrar num grau de detalhamento próprio à análise do *Lied*, é possível conferir, nos exemplos abaixo, compostos por excertos das respectivas partituras, como, em *Gretchen am Spinnrade* (exemplo 4.2.1) e *Wohin?* (exemplo 4.2.2), o pianista projeta o “mundo real” (a roca de fiar, no primeiro caso, e o moinho, no segundo), ao passo que o poeta/cantor se abandona ao “mundo da fantasia”. Já em *Der Tod und das Mädchen* (exemplo 4.2.3) e *Erlkönig* (exemplo 4.2.4) é possível notar como o acompanhamento instrumental simula tanto os passos da morte, no primeiro caso, como o ritmo frenético do cavalo em movimento, no segundo:

19. October 1814.

²⁾Nicht zu geschwind.  $\text{♩} = 72$ .

Singstimme. *sempre legato* Mei-ne Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich fin-de, ich fin-de sie

Pianoforte. *pp sempre staccato*

*cresc.*

Exemplo 4.2.1 – O pianoforte representa a roca de fiar em *Gretchen am Spinnrade*

Massig.

Singstimme. Ich hört' ein Bäch-lein rau-schen wohl

Pianoforte. *pp*

aus dem Fel-sen-quell, hin-ab zum Tha-le rau-schen, so-

Exemplo 4.2.2 – O pianoforte representa o moinho em *Wohin?*

Mäßig. (♩ = 54.) Op. 7. Nº 3.

73. *pp*

*Etwas geschwinder.*  
(Das Mädchen.)  
Vor-ü - ber, ach, vor-ü - ber! geh, wil - der Kno - chen-mann! Ich

*p* *cresc.*

Exemplo 4.2.3 – O pianoforte como os “passos da morte” em *Der Tod und das Mädchen*

Schnell. (♩ = 112)

59.

Exemplo 4.2.4 – O pianoforte representa a agitação e a velocidade em *Erlkönig*

Os exemplos acima deixam mais claro os conceitos de *persona* vocal e instrumental aplicado ao estudo do *Lied*. No contexto da canção popular, por outro lado, esta prática, mesmo se sugestiva, impõe problemas no momento do exercício de análise, especialmente em relação ao acompanhamento, que, ao ser transposto para a partitura — como nos cancioneiros ou *songbooks*, por exemplo — é normalmente sintetizado em blocos de acorde, à revelia da complexidade de um possível arranjo com diferentes estratos significativos. Esse reparo, porém, é o prisma negativo em relação às vantagens desse tipo de codificação sintética, que permite, em última análise, um contato direto e desembaraçado com os principais elementos da composição, sem, com isso, descaracterizá-la no seu aspecto textural de base.

O segundo caso de recurso coesivo, isto é, o de linhas vocais que se complementam na mesma obra, anula a situação anterior em relação às possibilidade de estudo na canção popular, uma vez que o principal elemento a ser considerado é a palavra cantada, representada musicalmente, nas partituras, pela melodia.

Assim, sem prescindir do conceito de *persona* vocal, o estudo da interlocução entre melodias no contexto da canção popular permite pensar, sob várias perspectivas, o modo como duas linhas vocais podem cooperar para a estrutura geral da composição. Por outras palavras, pensar a *persona* na canção popular significa associar uma frase específica a uma personagem específica, nos casos em que a obra se constrói, bem entendido, sobre um caráter dialógico. Observe-se que essa abordagem frásica de complementação vai além da alternância habitual, entre diferentes intérpretes, de uma mesma *persona* vocal⁷. Afinal, para que a ideia de complementação entre melodias ganhe sentido, é necessário considerar um contexto de interdependência, no qual a estrutura dialógica é parte integrante da concepção da obra ou, por outras palavras, sem a qual o todo é destituído da sua função aglutinadora.

Dentre os artistas que procuraram transpor para a canção popular esse tipo de estrutura dialogal está Chico Buarque. Uma primeira amostra extraída da sua produção é a canção *Dueto*, que tem início com o tradicional recurso da partilha de frase:

8

C⁷(9) C⁷(b9) — § F 6/A E 7/G# F 6/A

ELA: Cons - ta nos as - tros Nos sig - nos Nos  
ELE: Cons - ta nos au - tos Nas bu - las Nos

Exemplo 4.2.5 – BUARQUE, Chico. *Dueto* (1979)⁸

No entanto, na terceira repetição, a frase da canção se divide e a elaboração linear se caracteriza pela alternância entre diferentes *personae* vocais, num contraponto melódico que intercala uma sequência de enunciados frásicos em que o recurso estilístico do eco é empregado com precisão:

⁷ Exemplos desse tipo, em que os intérpretes se alternam, mas partilham a mesma linha vocal, podem encontrados na gravação original das canções *Pedaco de mim de mim* e *Maninha*, de Chico Buarque, dentre tantas outras do cancionário popular.

⁸ BUARQUE, 2006, p. 287-288. CHEDIK, 1999, v. 2, p. 106.

Da - nem - se Os as - tros Os sig - nos Os bú - zios A - nú - n - cios Ci - ga - nas Pro -  
 Da - nem - se Os as - tros Os dog - mas As bu - las Tra - ta - dos Pro - je - tos

fc - tas Es - pe - lhos Sc da - ne o.c - van - ge - lho E to - dos os o - ri - xás  
 Si - nóp - scs Con - se - lhos Sc da - ne o.c - van - ge - lho E to - dos os o - ri - xás

Exemplo 4.2.6 – BUARQUE, Chico. *Dueto* (1979)⁹

Nota-se em *Dueto*, entretanto, que os elementos de repetição, presentes tanto em cada uma das frases como na relação entre elas, contribuem não apenas para dar unidade formal à canção, mas refletem ainda o próprio conteúdo da letra, que retrata um diálogo amoroso feérico, situação em que sobreposição e a retomada das falas é parte integrante e inalienável.

Outro exemplo pertencente ao mesmo tipo de proposta composicional, mas que apresenta uma abordagem diferente no que tange à *persona* vocal, é a canção *Noite dos mascarados*. Diferentemente de *Dueto*, em que a frase se divide horizontalmente para, logo depois, haver a sobreposição das suas linhas ramificadas, em *Noite dos mascarados* temos uma mesma linha vocal introdutória que é seccionada, ao longo dos primeiros compassos, para caracterizar diferentes personagens:

Quem é vo - eê? A - di - vi - nhe, se gos - ta de mim  
 Quem é vo - eê, di - ga lo - go Que_eu que - ro sa - ber

Ho - je_os dois mas - ca - ra dos Pro - cu - ram os seus na - mo -  
 o seu jo - go Que_eu que - ro mor - rer no seu blo - co Que_eu

Exemplo 4.2.7 – BUARQUE, Chico. *Noite dos mascarados* (1966)¹⁰

⁹ BUARQUE, 2006, p. 287-288. CHEDIAK, 1999, v. 2, p. 107.

¹⁰ BUARQUE, 2006, p. 150-151. CHEDIAK, 1999, v. 3, p. 132.

Note-se que, no intervalo de apenas oito compassos, entram em cena três personagens distintos: o(a) desconhecido(a) que pergunta “Quem é você?”, o(a) desconhecido(a) que responde “Adivinha se gosta de mim” e o narrador, que intervém, à guisa de um coro de Sófocles, para pontuar a história: “Hoje os dois mascarados / Procuram os seus namorados / Perguntando assim”.

Observando esse primeiro conjunto de compassos podemos notar, através da correlação temporal entre as linhas da palavra e da melodia, que, embora o desenho rítmico da frase se repita de dois em dois compassos, os deslocamentos das linhas da palavra em relação à da melodia, no intuito de caracterizar as diferentes *personae*, remodela completamente os elementos em jogo, criando uma dinâmica inusual e se desviando da trivialidade estrutural. Na tentativa de compreender melhor essas combinações, transcrevemos abaixo a parte A da letra e desenvolvemos um quadro que procura deixar explícita a dinâmica presente na palavra cantada:

Quem é você (2?-4)  
 Adivinha se gosta de mim (3-6-9)  
Hoje os dois mascarados (1?-3-6)  
Procuram os seus namorados (2-5-8)  
Perguntando assim (3-5)¹¹

Compasso 3	Compasso 4	Compasso 5	Compasso 6
gos-ta de mim	Ho je_os dois mas- ca- ra-dos	Pro-cu-	ram os seus na-mo
Verso 2	Verso 3	Verso 4	

Quadro 4.2.1¹² – Modo de correlação temporal no âmbito das *personae* frásicas.

No quadro acima, transcrevemos apenas os padrões rítmicos da melodia, uma vez que o objetivo é destacar, acima de tudo, os deslocamentos da palavra em relação aos diferentes compassos. Assim, embora os desenhos melódicos se repitam de dois em dois compassos, a letra, deslocando-se sobre a linha da melodia, contraria o princípio binário da métrica, repartindo-se, de modo desigual, entre a *persona* de um dos desconhecidos (no exemplo acima,

¹¹ BUARQUE, 2006, p. 150-15.

¹² No esquema proposto, tentamos representar a nota prolongada com um parêntese a seguir à primeira nota do compasso seguinte. Por outro lado, nos compassos 4 e 6, as seis semínimas representam, no quadro, os dois grupos de tresquiálteras presentes na partitura.

equivalente ao compasso 3) e a *persona* do narrador (que distribui seus dois primeiros versos exatamente por três compassos). Por outro lado, à semelhança do que acontece com a letra de *Piano na Mangueira*, analisada no subcapítulo anterior, os versos heterométricos da letra, apartados da melodia que lhes acompanha, perderiam o seu caráter dinâmico e se transformariam em algo que não representa a especificidade da palavra cantada. Um indício claro dessa realidade é a dificuldade de definir, por exemplo, quais são os acentos fundamentais de determinados versos, que parecem resistir à aplicação da técnica tradicional de escansão. Apenas como exemplo nesse sentido, observe-se o primeiro verso, *Quem é você*, que, começando com dois monossílabos tônicos e terminando com uma palavra oxítônica, parece apresentar, dentro das suas quatro sílabas, três possibilidades de acento fundamental.

Como se pode ver, a partir do conceito de *persona*, é possível reconhecer na canção um substancial potencial narrativo, sobretudo através das possibilidades dialógicas entre as linhas frásicas dos diferentes personagens. Nesse sentido, além de *Noite dos mascarados* (1966), esse mesmo caráter dialógico pode ser reconhecido em *Sem fantasia* (1967) ou *Biscate* (1993), de Chico Buarque, ou ainda *Sinal fechado* (1969), de Paulinho da Viola. No caso de *Biscate*, entretanto, tal como acontece em *Dueto*, as linhas, depois de apresentadas isoladamente, se relacionam simultaneamente, num processo de contraponto linear que reveste a canção de uma densidade e expressividade só possível pelo uso desse recurso de sobreposição de vozes:

Exemplo 4.2.8 – BUARQUE, Chico. *Biscate*, 1993.¹³

¹³ BUARQUE, 2006, p. 398-399; CHEDIAK, 1999, v. 2, p. 72-73.

Podemos ver nesse trecho de *Biscate* — que faz convergir as vozes das duas personagens da canção (Ele e Ela) — uma amostra representativa de alguns dos recursos frásicos na palavra cantada. Nesse sentido, por exemplo, nas frases “Chamo você pra sambar / Levo você pra benzer”, cantadas pela voz feminina, evidencia-se claramente a sonoridade cromática, marcando assim a identidade da personagem. Por outro lado, a força das principais coincidências vocálicas entre as duas linhas melódicas deixa entrever não apenas as possibilidades abertas pela dinâmica da palavra cantada, mas também o potencial latente das inumeráveis combinações admitidas entre as frases da canção.

Ainda em relação à sobreposição de linhas na canção, vale a pena chamar aqui a atenção para um último recurso capaz de garantir, na mesma canção, uma forma de coesão particular. Trata-se da melopeia, um exemplo de modo de correlação entre as linhas da declamação e da frase. Esta tentativa de definir a melopeia resulta da ausência, na literatura sobre a canção, de uma qualificação própria para o tipo de performance em que declamação e música, embora preservando cada uma suas principais características, se sobrepõem. Esse termo, de origem grega, designava os princípios a serem seguidos para se compor melodias e, mais tarde, passou a indicar uma peça musical feita para acompanhar uma recitação ou cantilena¹⁴. Ezra Pound trabalhou as possibilidades de aplicação desse termo na literatura, definindo-o como um dos três modos retóricos (melopeia, fanopeia e logopeia) da poesia. Em trecho de *ABC of Reading* (1934), comenta o termo, embora sem precisar em que medida a melopeia diferiria da canção:

É principalmente por causa da melopeia que devemos pesquisar a poesia dos trovadores. Pode-se dizer mesmo que toda a cultura da época, ou pelo menos a massa da cultura puramente literária da época, de 1050 a 1250 e ainda depois até 1300, estava concentrada num único problema estético, que, segundo Dante, 'inclui toda a arte'. Essa 'arte total' consistia em reunir cerca de seis estrofes de poesia de tal forma que palavras e sons se soldassem sem deixar marcas ou falhas.¹⁵

Parece válido então compreender a melopeia como um gênero poético-musical, ou lítero-musical, em que a poesia é acompanhada de música. Note-se, todavia, que a relação entre ambas se dá de modo singular, uma vez que, embora progridam em passo conjunto, cada forma preserva o seu movimento linear, isto é, a sua independência rítmica dentro de um quadro temporal comum mais alargado. Decerto pode-se entender também a melopeia apenas como a leitura livre — isto é, sem preocupações extremas com o controle do fluxo temporal — de uma obra poética (ou parte dela) acompanhada de música, sendo esse, aliás, um de seus significados.

¹⁴ MELOPEIA. In: SADIE, 1994, p. 593.

¹⁵ POUND, 2006, p. 53

Nos casos mais relevantes, no entanto, a declamação poética encontra na música um importante suporte estrutural, num ritmo partilhado cujas sintaxes verbal e musical caminham de braços dados. São abundantes os exemplos de melopeia na tradição da cultura popular e, quando inserida na performance da canção, frequentemente assume a função de interlúdio¹⁶. Importante aqui, todavia, é não confundirmos a melopeia — gênero poético-musical de características bem marcadas — com outros modos de correlação da canção.¹⁷

---

¹⁶ Veja-se, a título de amostragem, a versão original das canções *Fado tropical* (Chico Buarque e Ruy Guerra) e *Samba da bênção* (Baden Powell e Vinícius de Moraes), bem como as diversas interpretações poemáticas de Maria Bethânia.

¹⁷ Perspectiva diferente, por exemplo, da assumida por Luiz Tatit no momento em que desenvolve o conceito de *figurativização* e identifica a canção com formas que, segundo o entendimento aqui desenvolvido, são autênticas melopeias. Os exemplos utilizados por Tatit são as faixas *Não quero ver você triste*, interpretada por Roberto Carlos no álbum *Roberto Carlos canta para a juventude* (1965) e, ainda segundo o autor, “[...] toda a obra de Jorge Bem Jor”. (TATIT, 2012, p. 21-22).

### 4.3 ANÁLISE FRASEOLÓGICA DE TRÊS SONETOS MUSICADOS

Neste derradeiro subcapítulo, após o estudo geral dos diferentes modos de correlação entre letra e melodia na canção, dar-se-á espaço à análise de três sonetos musicados, pertencentes ao repertório da música popular brasileira: dois de autoria de Vinícius de Moraes com seus habituais parceiros, Toquinho e Antonio Carlos Jobim — *São demais os perigos dessa vida* e *Soneto de separação* —, e um de autoria do compositor Chico Buarque, que recorreu à estrutura formal do próprio poema para designá-lo: *Soneto*¹. Nesse escrutínio, serão utilizadas todas as ferramentas desenvolvidas até aqui pelo estudo da fraseologia da canção: a análise através dos modos de correlação temporal entre letra e melodia, a análise acentual do verso e a análise cinética da melodia.

A escolha de três sonetos musicados como etapa final deste trabalho pretende não apenas sistematizar o uso das ferramentas analíticas supracitadas, mas também demonstrar, de forma comparativa, as diferenças de versatilidade entre o verso poético e a palavra cantada. Já vimos, no subcapítulo 2.1, que o vocábulo *verso*, vinculado de modo singular ao contexto poético tradicional, está também inalienavelmente ligado à ideia de *linha*, característica francamente partilhada pela poesia escrita e pela letra de canção. Essa mutualidade fundamental permite então a um mesmo texto transitar de uma forma para outra, corroborando a proximidade de duas realidades que, a bem dizer, nunca deixaram historicamente de transparecer a sua filiação comum, seja pelo aspecto teórico do tempo, seja pela longa convivência prática. No caso de um soneto musicado, entretanto, tal liame mais se evidencia a partir do momento em que o verso, investido dessa dupla função, se desloca do contexto poético tradicional para a realidade específica da canção. Dessa passagem de poema à letra de canção, justificando o seu estatuto dual de linha escrita, o verso se une então às linhas da melodia e dá lugar, por fim, às frases na palavra cantada, que é a realização sonora daquela fusão. Assim, quanto à terminologia utilizada na análise comparativa realizada neste subcapítulo, embora o verso possa apresentar esses dois adjuntos — verso *do poema* ou verso *da letra* —, o lugar de cada um na terminologia, não obstante a sua complementariedade, não se confunde.

Além desses aspectos comuns entre a poesia escrita e a letra de canção, outra ideia importante, e já abordada no capítulo 2.2, é a de musicalidade poética associada ao verso, que ajuda a entender os limites da forma do poema no momento em que suas linhas se transmutam em palavra cantada. Com efeito, a musicalidade na poesia não está diretamente dependente da

---

¹ A partitura de cada uma das canções encontra-se em anexo a este trabalho.

estrutura formal do poema, como comprova, em última análise, os incontáveis versos heterométricos oriundos da produção poética mundial. Uma avaliação lúcida da musicalidade, nesse sentido, parece encontrar um respaldo teórico bastante mais satisfatório nos elementos rítmicos e vocálicos da sílaba, assim como no exercício de uma análise acentual do verso, como proposto no capítulo 2.3, que, sendo uma dentre as várias propostas de interpretação do movimento versífico, ajuda-nos a pensar, quer o alternância das sílabas no tempo, quer as diferenças entre o seu potencial musical da declamação poética e a sua flexibilidade linear no momento em que assume um novo lugar na palavra cantada. Nesse sentido, o fato de dois sonetos, dentre os três selecionados, poderem contar com a declamação do próprio autor — caso de *São demais os perigos dessa vida* e *Soneto de separação* —, em exemplos facilmente acessíveis na *internet*, contribui igualmente para a apreciação imediata do potencial do verso nas suas diferentes realizações práticas.

Ainda antes de entrarmos propriamente no exercício de análise, faz-se necessário esclarecer o método que será utilizado neste subcapítulo. Nesse sentido, começaremos por recorrer a um procedimento até aqui não explorado nos outros momentos de análise e que se resume àquilo que denominamos de *paralelo escansional*. Esse termo designa um instrumento comparativo que nos ajuda a compreender as diferenças fundamentais de ritmo e de fluxo linear entre a estrutura textual de um poema e as frases resultantes do seu processo de musicalização. Para levar a cabo esse objetivo, partiremos, em primeiro lugar, do modelo tradicional de escansão, ou seja, observaremos, nas linhas do poema, a tipologia do verso — por exemplo, um decassílabo —, bem como o seu esquema métrico — por exemplo, um decassílabo que apresenta acentuação fundamental na 6ª e na 10ª sílaba (heroico), mas com a possibilidade de acentuações secundárias —, sendo este último aspecto, o das acentuações do verso, assinalado tanto (1) pelo recurso ao sublinhado para assinalar as sílabas tônicas como (2) pela indicação, entre parênteses, após cada verso, da contagem correspondente a essas mesmas sílabas. Desse modo, a partir dos pontos de apoio propostos pela análise acentual — com destaque para o primeiro e o último acento tônico de cada verso —, poderemos analisar as escolhas do compositor, no momento da musicalização, em relação ao movimento anacrústico e à terminação frásica. A este primeiro procedimento, que respeita em linhas gerais o modelo tradicional de escansão métrica, chamaremos simplesmente de *escansão do verso* ou *escansão tradicional*.

Em segundo lugar, como contrapartida à escansão tradicional, proporemos um modelo complementar de análise, voltado, no entanto, para as frases da canção concebidas do respectivo poema. Chamaremos a esse segundo esquema de escansão, mantendo o paralelo terminológico,

de *escansão da frase* ou *escansão frásica*. Nesse outra forma de perquirição da linha, serão levados em consideração não os acentos do verso poético, mas sim os acentos fundamentais da métrica, notadamente os tempos fortes do compasso. À semelhança do procedimento anterior, aproveitaremos também o recurso ao sublinhado, porém desta vez para indicar o primeiro tempo forte dos compassos e as sílabas da palavra cantada que sobre ele recaiam. Nos casos em que o primeiro tempo não apresente preenchimento silábico, indicaremos apenas a pulsação da métrica por meio de um traço horizontal isolado. Por outro lado, ainda à semelhança do que foi feito no modelo anterior, indicaremos entre parênteses, no fim de cada linha da letra, não os acentos da palavra, mas o número de compassos abrangidos pela respectiva linha. Com isso, poderemos ver, de forma sintética, de que modo as frases da canção se distribuem entre o número total de compassos, o que revela, em última instância, os modos de correlação temporal entre palavra e melodia no âmbito mais alargado das linhas. Essa perspectiva linear abrangente ultrapassa a análise pormenorizada do compasso para abarcar o conjunto das quadraturas, algo que exige sempre um esforço adicional quando nos deparamos com o modelo tradicional de partitura de canção, que respeita sobretudo o modelo da melodia instrumental e no qual a letra, acompanhando sempre o movimento melódico, aparece fragmentada pelo esquema silábico, o que impede uma compreensão satisfatória da disposição das linhas.

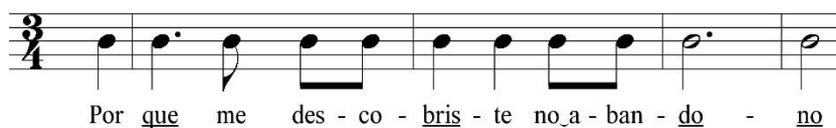
Explicado em termos gerais o princípio do paralelo escansional, fica então completo o conjunto instrumental da *análise fraseológica*, cuja abordagem se caracteriza pelos diferentes modos de correlação temporal entre a letra e a melodia da canção, não apenas no âmbito dos compassos ou de um pequeno grupo de palavras, mas também no âmbito alargado das linhas, seja dos versos, seja das frases da palavra cantada. Nessa perspectiva, é importante frisar, como última observação, que a análise fraseológica, apoiada pelas análises acentual e cinética, embora seja aplicada aqui num exercício comparativo, pode ser também realizada sobre uma única canção. Nesse caso, é a própria letra que assume o ponto de partida da análise, já que, numa comparação entre as linhas da letra — como se viu, por exemplo, na análise de *Piano na Mangueira* — e as frases da canção, é também possível reconhecer as particularidade dinâmicas da palavra cantada, desde as ligações rítmicas que fundamentam os diferentes encontros entre palavras até as terminações frásicas de caráter estrutural, passando ainda pelos deslocamentos silábico-acentuais mais expressivos. Este segundo tipo de abordagem, por isso, se depreende do exercício comparativo entre um poema e uma canção, com a diferença de que este último paralelo reconhece, de fato, a independência e a versatilidade dos versos do poema escrito, assim como a especificidade e o caráter dinâmico da palavra cantada.

Passemos então à aplicação prática da análise fraseológica, mais precisamente ao primeiro soneto a ser perscrutado, da autoria de Francisco Buarque de Holanda.

SONETO (1972) ²	
<p>ESCANSÃO DO VERSO</p> <p>Por <u>que</u> me descobri<u>ste</u> no abando<u>no</u>? (2-6-10)            Com <u>que</u> tortura <u>me</u> arrancaste um be<u>ijo</u>? (2-6-10)            Por <u>que</u> me incendiaste de dese<u>jo</u>? (2-6-10)            Quando <u>eu</u> estava <u>bem</u>, morta de <u>sono</u> (2-6-10)</p> <p>Com <u>que</u> mentira abri<u>ste</u> meu segre<u>do</u>? (2-6-10)            De <u>que</u> romance ant<u>igo</u> me roubaste? (2-6-10)            Com <u>que</u> raio de <u>luz</u> me iluminaste? (2-6-10)            Quando <u>eu</u> estava <u>bem</u>, morta de <u>medo</u> (2-6-10)</p> <p>Por <u>que</u> não me deixaste adorme<u>ci</u>da? (2-6-10)            E <u>me</u> indicaste o <u>mar</u>, com que nav<u>io</u>? (2-6-10)            E <u>me</u> deixaste <u>só</u>, com que sa<u>í</u>da? (2-6-10)</p> <p>Por <u>que</u> desceste ao <u>meu</u> porão sombr<u>io</u>? (2-6-10)            Com <u>que</u> direito <u>me</u> ensinaste a <u>vi</u>da? (2-6-10)            Quando <u>eu</u> estava <u>bem</u>, morta de <u>frio</u> (2-6-10)</p>	<p>ESCANSÃO DA FRASE</p> <p>Por <u>que</u> me descobri<u>ste</u> no abando - <u>no</u>? (4)            Com <u>que</u> tortura <u>me</u> arrancaste um <u>bei</u> - <u>jo</u>? (4)            Por <u>que</u> me incendiaste de dese<u>jo</u>? _ (4)            Quando <u>eu</u> estava <u>bem</u>, morta de <u>sono</u> _ (4)</p> <p>Com <u>que</u> mentira abri<u>ste</u> meu segre - <u>do</u>? (4)            De <u>que</u> romance ant<u>igo</u> me roubas - <u>te</u>? (4)            Com <u>que</u> raio de <u>luz</u> me iluminaste? _ (4)            Quando <u>eu</u> estava <u>bem</u>, morta de <u>medo</u> _ (4)</p> <p>Por <u>que</u> não me deixaste adorme<u>ci</u>da? _ (4)            E <u>me</u> indicaste o <u>mar</u>, com que nav<u>io</u>? _ (4)            E <u>me</u> deixaste <u>só</u>, com que sa<u>í</u>da? _ (4)</p> <p>Por <u>que</u> desceste ao <u>meu</u> porão sombr<u>io</u>? _ (4)            Com <u>que</u> direito <u>me</u> ensinaste a <u>vi</u>da? _ (4)            Quando <u>eu</u> estava <u>bem</u>, morta de <u>frio</u> _ (4)</p>
Quadro 4.3.1: Paralelo escansional de <i>Soneto</i>	

Começamos por notar, na escansão do verso, que o soneto é inteiramente construído sobre decassílabos heroicos (acento fundamental na 6^a e na 10^a sílaba), com acentuação secundária na segunda sílaba. Essa regularidade estrutural não deixa de chamar a atenção, dado que, com frequência, os poetas alternam a métrica interna dos versos de modo a criar contraste rítmico ao longo das diferentes linhas. Entretanto, como já sabemos, as limitações do verso não são as da palavra cantada — um indício da sua especificidade —, que vê, na regularidade acentual, pelo contrário, um meio auxiliar para a organização estrutural da canção. E, com efeito, o primeiro esclarecimento acerca dessa configuração singular emerge quando comparamos a escansão do verso com a escansão da frase e observamos que a cada verso do poema correspondem quatro compassos da melodia, organizados, mais precisamente, sob o padrão rítmico mostrado abaixo, que apresenta, por sua vez, poucas variações ao longo da canção:

² BUARQUE, 2006, p. 201; CHEDIK, 1999, v. 4, p. 191-193.

Ex. 4.3.1 – Padrão rítmico das linhas frásicas em *Soneto*

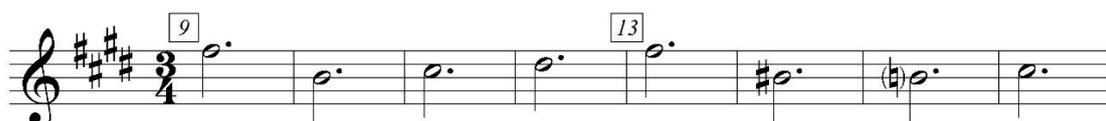
Podemos ainda destacar do exemplo acima, mas recorrendo agora à análise acentual, que todos os acentos relevantes, sejam os fundamentais (6^a e 10^a sílaba), seja o secundário (2^a sílaba), coincidem com os tempos fortes do compasso. Isso ajuda a confirmar, além da supracitada equivalência de quatro compassos para cada verso, a presença regular, em toda a canção, do início anacrústico de uma semínima.

Essas constatações em relação à regularidade revelam a opção de Chico Buarque por criar um paralelismo integral entre a quadratura musical e o verso poético, o que nos poderia fazer pressupor, pelo fato de o soneto representar um poema de forma fixa — isto é, uma composição submetida a regras estruturais determinadas —, que a letra da canção veio em primeiro lugar. No entanto, o mencionado paralelismo aponta para uma interdependência entre a letra e a melodia, afastando a certeza de que a música tenha sido composta sobre os versos, como ocorre necessariamente nos poemas musicados, podendo o contrário, em teoria, ser também aqui válido. Seja como for, em consequência dessa paridade estrutural, cria-se a possibilidade virtual de intercâmbio entre verso e melodia em qualquer ponto da composição, haja vista que cada linha frásica se apresenta como uma unidade formal independente.

Refira-se, a propósito desse tópico, que a organização das diferentes linhas segundo um padrão de espelhamento não é exclusiva dessa composição no conjunto da produção de Chico Buarque. Em outras canções — em que o decassílabo, aliás, também se destaca —, como *Tem mais samba* (1964) e, sobretudo, *Corrente* (1976), o compositor demonstrou o mesmo interesse pelo procedimento de regularidade interna. Todavia, à diferença de *Corrente*, por exemplo, em que a forma da canção é organizada segundo uma sequência de pares de dísticos efetivamente permutáveis e com rima emparelhada, em *Soneto* o desafio do jogo paralelístico talvez melhor se justifique pela manutenção da unidade estrutural da forma fixa — que se constrói com duas quadras e dois tercetos — sem descaracterizar o conteúdo rítmico e textual. A superação do desafio proposto pela forma poemática passaria então, precisamente, por criar a independência das linhas, num modo de correlação temporal entre a frase e a quadratura que complementa o trabalho realizado sobre a palavra isolada e o encontro entre palavras.

Retomando a observação das características estruturais partilhadas pelo conjunto das frases da canção, comecemos por notar, com o auxílio da partitura, que a segunda quadra do

poema repete a estrutura melódica e harmônica da primeira, ambas resumindo-se, por isso, aos 16 compassos iniciais da melodia ou, se quisermos, à parte A da canção. Por outro lado, essa mesma parte A — cujo esquema de rimas, característico do soneto moderno³, é o *abba cdde* —, subdivide-se em dois momentos principais, os quais respeitam diferentes movimentos melódicos de caráter mais amplo. O primeiro deles, equivalente aos dois primeiros versos de cada quadra, são resumidos a seguir:



Ex. 4.3.2 – Esquema cinético – movimento melódico introdutório (compassos 9 a 16)⁴

O padrão cinético — que, na passagem acima, permite uma leitura singular do desenho melódico — indica, em primeiro lugar, a repetição do movimento anacrústico nas duas primeiras frases de cada quadra, em que o primeiro ponto de apoio do verso coincide com a nota fá#, o segundo grau da tonalidade da canção, mi maior. Verifica-se ainda, pelas notas de ancoragem da melodia, a tendência ascendente do movimento melódico a partir do 10º e do 14º compasso, com destaque para o cromatismo verificado na segunda linha. Por outro lado, como se confirma do espelhamento entre as quadraturas, as terminações frásicas graves, dominantes na obra, ficam claramente marcadas pela ênfase sobre a última vogal átona dos versos (*abandono*, *bei-jo*, *dese-jo*, etc.) — algo já prenunciado pela escansão da frase —, que, no contexto do verso declamado, sofreria naturalmente uma redução. Se não podemos falar aqui de um autêntico deslocamento silábico-acentual, o fato é que esta última vogal ganha um destaque acentual e temporal análogo ao da própria sílaba tônica das palavras graves, dando a ambas a responsabilidade de suspender o final das linhas, um movimento que recorda o alongamento da palavra *Manguei-ra*, em *Piano na Mangueira*. Nesse sentido, as duas colcheias no último tempo dos dois compassos centrais (ex. 4.3.1) adensam e reforçam o movimento da linha melódica e direcionam o fluxo da frase para as duas últimas sílabas de cada verso, que, distendendo-se no tempo, claramente se destacam ao longo da canção. Quanto a esse aspecto, vale notar que Chico Buarque inverte a tendência corrente das terminações e conclui as frases, em toda a canção, por

³ Segundo Amorim de Carvalho, “Chamamos *soneto moderno* ou de *quadradas com rimas independentes* àquele que não tem transportação de rima da primeira para a Segunda quadra, porque cada quadra tem seu sistema rimático próprio.” (CARVALHO, 1987, v. 2, p. 81, grifo do autor).

⁴ Optamos por respeitar, ao longo deste subcapítulo, com o intuito de facilitar a consulta, a numeração de compasso presente nas partituras em anexo.

meio de movimentos ascendentes. Por outro lado, no fim do 4º e do 8º verso (compasso 23), de acordo com a partitura, a última nota da melodia (sol#) é antecipada e não prolongada, num modo de correlação temporal que destaca o silêncio inicial do compasso seguinte (24), marcando o término da parte A da letra. No entanto, embora a transcrição indique a primeira pausa apenas no compasso 23, essa interrupção, na prática da palavra cantada, não apenas é possível no fim de cada verso como é, aliás, a abordagem interpretativa⁵ que justifica a independência das linhas e a equivalência, na canção, entre as pausas métricas da palavra declamada e os silêncios da frase.

so - no  
me - do

Ex. 4.3.3 – Esquema cinético com as terminações frásicas – Compassos 17 a 23

Os dois tercetos, diferentemente dos dois quartetos, não se repetem de forma integral e apresentam, por isso, melodias diferentes. Com um novo esquema de rimas alternadas (*efe fef*), essa segundo momento da canção, equivalente à parte B, segue a mesma lógica da parte A até o fim do 12º verso, momento em que a pausa reaparece com destaque no compasso 40, em antecipação análoga à do compasso 23. Note-se, no entanto, que este silêncio não cumpre a função de separar os dois tercetos, como ocorre com as quadras, mas antes a de marcar a separação dos dois versos finais em relação aos quatro versos que o precedem:

Com que vi - da Quan - do fri - o

Ex. 4.3.4 – Esquema cinético com os inícios anaerústicos e as terminações frásicas – Comp. 41 a 47

A separação dos dois últimos versos, embora pareça contrariar a estrutura da forma fixa do poema, é, pelo contrário, uma modo eficaz de explorar tanto o binarismo da quadratura e a independência das linhas quanto o esquema de rimas definido para os tercetos, que acabam por complementar, na canção, a forma dos dois primeiros quartetos, no seguinte esquema: *abba cddc efef ef*. Repare-se, nesse sentido, que a configuração *efef* é evidenciada, no início de cada

⁵ Como ocorre, por exemplo, nas interpretações de Barbara Casini ou de Sueli Costa.

verso, por uma escolha lexical iterativa, que aproxima definitivamente essas quatro linhas (*Por que... / E me... / E me... / Por que...*). Por outro lado, a separação formal *efef – ef* é reforçada harmonicamente pela cadência F7 – Bb7M (compassos 38-39), que antecede a pausa — A7(b13), compasso 40 — e direciona o penúltimo verso, a partir do acorde de D7M (compasso 41), para o fim da composição.

A ênfase sobre a última ou sobre as duas últimas linhas é uma característica compositiva do soneto nas suas diferentes formas⁶. A esse fecho, que remata tanto o desenvolvimento da ideia quanto o paralelismo dos versos, que se desenvolvem, no soneto clássico em decassílabos, dois a dois, dá-se o nome de *chave de ouro*⁷. Essa consecução final, aqui alcançada de modo claramente coordenado, é, com efeito, um dos aspectos mais evidentes dessa composição de Chico Buarque, seja pelo modo como as linhas frásicas, distribuídas regularmente pela quadratura musical, mantêm a tipologia do verso, seja em decorrência do evidente potencial demonstrado pela palavra cantada de se manter fiel à proposta poética da forma fixa. Essa eficaz paridade, alcançada em grande parte, como já foi sublinhado, pela combinação dos padrões acentuais (do verso) e rítmicos (da melodia), dá a *Soneto* um lugar de destaque entre as canções cuja proposta é o equilíbrio formal entre as linhas do verso e as da melodia.

Vejamos agora a segunda proposta de análise deste subcapítulo, realizada sobre a canção *São demais os perigos desta vida*. Tal como fizemos com a composição de Chico Buarque, olhemos primeiramente para as escansões do verso e da frase:

---

⁶ No chamado soneto inglês, mais raro na tradição lusófona — que é dominada pelo soneto italiano, a exemplo da canção de Chico Buarque —, o dístico final pode mesmo ganhar destaque gráfico, sendo escrito com um pequeno deslocamento em relação aos versos que o precedem. (CUNHA; CINTRA, 2017, p. 729).

⁷ CARVALHO, 1987, v. 2, p. 64.

<b>SÃO DEMAIS OS PERIGOS DESTA VIDA (1972)⁸</b>	
<p><b>ESCANSÃO DO VERSO</b></p> <p>São <u>de</u>mais os <u>pe</u>rigos desta <u>vi</u>da (3-6-10)            Pra quem <u>tem</u> <u>pa</u>ixão, <u>prin</u>cialmen<u>te</u> (3-5-10)            Quando uma <u>lua</u> <u>che</u>ga de <u>re</u>pente (4-6-10)            E se <u>de</u>ixa no <u>cé</u>u, como <u>esque</u>cida. (3-6-10)</p> <p>E se ao <u>lu</u>ar que <u>at</u>ua <u>des</u>vairado (4-6-10)            Vem se <u>un</u>ir uma <u>mú</u>sica qual<u>qu</u>er (3-6-10)            Aí <u>ent</u>ão é <u>pre</u>ciso ter <u>cuid</u>ado (3-6-10)            Porque <u>de</u>ve andar <u>per</u>to uma <u>mul</u>her. (3-6-10)</p> <p>Deve andar <u>per</u>to uma <u>mul</u>her que é <u>fei</u>ta (4-8-10)            De <u>mú</u>sica, <u>lu</u>ar e <u>sent</u>imento (2-6-10)            E que a <u>vi</u>da não <u>quer</u>, de tão <u>per</u>feita. (3-6-10)</p> <p>Uma <u>mul</u>her que é <u>co</u>mo a <u>pr</u>ópria <u>Lu</u>a: (4-6-10)            Tão <u>lin</u>da que só <u>espal</u>ha <u>sofr</u>imento (2-6-10)            Tão <u>che</u>ia de <u>pud</u>or que vive <u>nu</u>a. (2-6-10)</p>	<p><b>ESCANSÃO DA FRASE</b></p> <p>São <u>de</u>mais os <u>pe</u>rigos desta vi _ <u>da</u> (4)  <u>Pra</u> quem <u>tem</u> <u>pa</u>ixão _ , _ <u>prin</u>cialmen<u>te</u> _ (5)  <u>Quando</u> uma lu- <u>a</u> <u>che</u>ga de <u>re</u>pen<u>te</u> (4)  <u>E</u> se <u>de</u>-<u>ixa</u> no <u>cé</u>u, como <u>esque</u>ci _ <u>da</u>. (4)</p> <p><u>E</u> se ao <u>lu</u>ar _ que <u>at</u>ua <u>des</u>vaira _ <u>do</u> (4)  <u>Vem</u> se <u>un</u>ir _ uma <u>mú</u>sica qual<u>qu</u>er _ (4)  <u>Aí</u> <u>ent</u>ão _ é <u>pre</u>ciso ter <u>cuida</u> _ <u>do</u> (4)  <u>Porque</u> de _ <u>ve</u> andar <u>per</u>to uma <u>mul</u>her _ . (4)  <u>Aí</u> <u>ent</u>ão _ é <u>pre</u>ciso ter <u>cuida</u> _ <u>do</u> (4)  <u>Porque</u> de _ <u>ve</u> andar <u>per</u>to uma <u>mul</u>her _ . (4)</p> <p><u>Deve</u> andar <u>per</u> _ <u>to</u> uma <u>mul</u>her _ que é <u>fei</u> _ <u>ta</u> (4)  <u>De</u> mú _ <u>sica</u>, <u>lu</u>ar _ e <u>sentimen</u> _ <u>to</u> (4)  <u>E</u> que a vi _ <u>da</u> não <u>quer</u> de tão <u>per</u>fei _ <u>ta</u>. (5)</p> <p>Uma <u>mul</u>her _ que é <u>co</u>mo a <u>pr</u>ópria Lu _ <u>a</u>: (4)            Tão lin _ <u>da</u> que só <u>espal</u>ha <u>sofrimen</u> _ <u>to</u> (4)            Tão <u>che</u>ia de <u>pud</u>or que vive nu _ <u>a</u>. (4)            Tão lin _ <u>da</u> que só <u>espal</u>ha <u>sofrimen</u> _ <u>to</u> (4)            Tão <u>che</u>ia de <u>pud</u>or que vive nu _ <u>a</u>. (3)</p> <p>São <u>de</u>mais (1)            São <u>de</u>mais os <u>pe</u>rigos desta vi _ <u>da</u> (4)  <u>Pra</u> quem <u>tem</u> <u>pa</u>ixão _ _ . (4)</p>
Quadro 4.3.2: Paralelo escansional de <i>São demais os perigos desta vida</i>	

*São demais os perigos desta vida*, composição de Vinicius de Moraes e Toquinho, representa a antiga e sempre renovada prática de musicalização de poemas pré-existentes, tão comum no *Lied* germânico, mas também no contexto brasileiro das canções de câmara e da própria canção popular, a exemplo do que se viu no subcapítulo 2.2, com as propostas de Guerra-Peixe e Gilberto Gil para o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira. O soneto de Vinicius de Moraes, escrito em versos decassílabos, abria a sua peça teatral *Orfeu da Conceição* — uma adaptação carioca do mito grego de Orfeu, estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1956 — e era recitado pelo Corifeu, mestre e portavoz do coro, à guisa das antigas tragédias na tradição ática. Acerca da contribuição de Toquinho

⁸ MORAES, 2004, p. 1419; CHEDIAK, 2011, p. 200.

para o surgimento da canção, em 1972, que encontra seu título no primeiro verso do soneto, é conhecida a passagem a seguir, presente no LP *10 anos de Toquinho & Vinicius*, em que o poeta comenta a proposta de musicalização do parceiro:

Eu acho que Toquinho conseguiu nessa canção [...] uma coisa extraordinária, porque não deve ser fácil você transportar para a música as palavras, o sentido de um soneto [...]. Eu acho que em nossa parceria é uma das conseqüências, uma das realizações mais corajosas e felizes de Toquinho.⁹

Como se pode notar pela disposição acentual na sequência dos decassílabos, o soneto é marcado pela variedade métrica, embora dominem os acentos fundamentais na 6^a e na 10^a sílaba, ou seja, a modalidade do decassílabo heroico. O esquema de rimas, por sua vez, com a disposição *abba cdcd efe gfg*, aponta para a diversidade combinatória entre quartetos e tercetos. Pode-se dizer que o poema tem início com um *enjambement*, se considerarmos que, nesse recurso, está incluída a partição de orações completivas nominais¹⁰. Sendo esse o caso, o primeiro período é concluído com a vírgula colocada após a palavra *paixão*, a partir da qual tem início, então, o segundo período. Vale destacar a importância dessa vírgula no meio do 2^o verso, sinal de pontuação que, embora se confirme no fac-símile do roteiro da peça¹¹, não raro é olvidado em transcrições modernas do poema¹², dando azo a que se interprete, de modo inadequado, o advérbio *principalmente* como modificador da oração que o precede, o que, como se vê, não se confirma. Por outro lado, essa mesma vírgula é o ensejo para que Vinicius de Moraes recorra, na composição do soneto, à técnica da pausa intencional¹³, procedimento que se caracteriza pelo uso do silêncio em lugar de uma sílaba métrica tradicional. Esse recurso expressivo, embora não fique evidente na proposta de musicalização de Toquinho, é um bom exemplo de como a poesia procurou desenvolver, dentro dos limites gráficos do verso, formas de representação do fluxo temporal, algo que se nota na própria declamação do poeta por ocasião do registro original da canção, realizado em 1972, áudio facilmente acessível nas principais plataformas musicais da *internet*.¹⁴

⁹ MORAES; PECCI, 1979, Lado 2, faixa 2; HOMEM; ROSA, 2013, *E-book*.

¹⁰ Em geral, define-se o *enjambement* como “[...] separação de palavras estreitamente unidas num grupo fônico.” (CUNHA; CINTRA, 2017, p. 695). Sem pretender esgotar a noção de “grupo fônico”, podemos considerar como unidades sintáticas estreitamente ligada aquelas formadas por adjetivo e substantivo, substantivo e complemento e sujeito e verbo (CAPARRÓS, 2014, p. 95).

¹¹ MORAES, 2003, p. 58.

¹² *Idem*, 2015, p. 111.

¹³ ALI, 1999, p. 25-27.

¹⁴ SÃO DEMAIS, 2017.

Essa mesma gravação de estreia, por outro lado, configura um exemplo prático daquilo que denominamos, no subcapítulo anterior, de *melopeia*, um modo de correlação temporal linear que se estabelece entre a declamação poética e as frases da canção. Nesse paralelo entre a voz e o violão solista, que reforça as particularidades musicais de cada uma das linhas interpretativas, sem porém as desvincular, é possível notar a tendência natural da alteração no ritmo declamatório, característica inalienável da linguagem falada, já que mais independente da regularidade que se impõe, por exemplo, na métrica musical. Com efeito, no fim do primeiro verso, a partir da palavra *vida* — que, sozinha, corresponde a mais de dois compassos —, a recitação poética, pouco a pouco, num movimento de contraponto gradual, vai se antecipando às linhas da melodia, até o momento em que o fim da declamação coincide com a estrutura musical correspondente somente às duas primeiras estrofes do soneto. Nesse instante, a canção, que ainda não se mostrara, tem efetivamente início, mas já num ambiente especialmente propício para o seu desenvolvimento, tanto no que diz respeito ao conteúdo da letra quanto no que tange aos contornos da melodia.

Comparando agora o início do poema com a escansão da frase, uma primeira característica partilhada com *Soneto* é o prolongamento da última sílaba átona, no primeiro e nos quatro últimos versos (*vi-da*, *prefei-ta*, *Lu-a*, *sufrimen-to* e *nu-a*), embora aqui esses movimentos sejam sempre descendentes, uma tendência geral das terminações frásicas no universo da canção. Por outro lado, Toquinho, aos seis principais acentos tônicos dos dois primeiros versos, faz corresponder um total de nove compassos, sete dos quais para o primeiro período, diferenciando claramente o início desse soneto, em termos de distribuição silábico-acentual pela quadratura, da composição de Chico Buarque. Esse primeiro período de sete compassos coincide então com um movimento melódico introdutório que depois será substituído por frases construídas sobre as variações de uma célula rítmica de referência, que aparece pela primeira vez no terceiro compasso e se estabelece como um importante elemento de coesão no decorrer de toda a canção:



Ex. 4.3.5 – Esquema cinético do mov. melódico introdutório



Ex. 4.3.6 – Célula rítmica de referência



pausas e das notas ligadas, que têm sempre à disposição o primeiro dos quatro compassos destinados à linha do verso. Uma situação praticamente similar à das terminações frásicas, que, todavia, se fazem representar duas vezes na segunda quadra por palavras agudas, mais precisamente por meio da rima entre *qualquer* e *mulher*. Nesse contexto, na passagem do 6º para o 7º verso, a primeira letra do advérbio de lugar *Aí* — que, na contagem silábica, corresponde a apenas uma sílaba métrica — é antecipada, em movimento cromático, para a quadratura do verso precedente (compasso 26), ocupando o tempo de uma possível sílaba átona final:

mú - si - ca      qual - quer      A - í,      en - tão,

Ex. 4.3.9 – Prolongamento frásico do advérbio *Aí* e antecipação da sílaba *A*.

Esse procedimento mantém o número de quatro compassos na distribuição acentual e prepara o fim da segunda quadra do poema, que pode ser também entendida como o término da parte A da letra. Nesse movimento de conclusão, entretanto, o 7º e o 8º verso são repetidos, como recurso enfático e com pequenas alterações estruturais, assumindo a função de refrão dessa primeira parte da canção.

Com o primeiro terceto, que surge sem drásticas mudanças no ambiente harmônico — caracterizado agora pelos movimentos cadências II-V-I —, a distribuição silábico-acentual mantém a lógica anterior de quatro compassos por verso e o apoio geral nos acentos fundamentais anunciados pela escansão do verso. No entanto, com a gradual valorização das sucessivas sílabas finais, que vão se alongando no tempo a cada nova linha (*fei-ta*, *sentimen-to*), o final do 11º verso (*perfei-ta*, compasso 55), como se vê na escansão da frase, extrapola em um compasso a quadratura, à semelhança do que ocorre no segundo verso do poema, para logo voltar, no segundo terceto, ao esquema inicial.

O segundo terceto, por sua vez, embora com dois tipos de anacruse — de três sílabas no 12º verso e de uma sílaba no 13º e no 14º verso — padroniza a distribuição dos acentos fundamentais do decassílabo, mantendo, nas três linhas, a ênfase na 6ª e na 10ª sílaba e a sua respectiva coincidência com os tempos fortes do compasso. Por outro lado, os dois últimos versos do poema recebem um tratamento adicional, seja pelo recurso à anáfora em *Tão linda* [...] e *Tão cheia* [...], seja pela repetição integral da métrica (acentuação na 2ª, na 6ª e na 10ª sílaba). Nesse sentido, a atenção dada também, nas frases da palavra cantada, ao último par de versos, permite uma aproximação à canção de Chico Buarque, com a diferença de que, na proposta de

Toquinho, um novo estribilho ganha lugar no fim do segundo terceto, à semelhança do que ocorre no fim da segunda quadra, princípio iterativo-musical que não se verifica em *Soneto*.

O fim efetivo da canção, contudo, não se dá com a presença desse segundo refrão, mas sim com a retomada do primeiro período do poema, aquele correspondente ao já estudado *enjambement*. Assim, na segunda repetição do último par de versos, de modo a permitir o encadeamento com o início da composição, ao último verso, que passa a ocupar três compassos, se lhe junta mais um, correspondente a *São demais* (compassos 74-75), o preenchimento necessário, no contexto da quadratura, para a reexposição integral do primeiro período do soneto:

dor que vi - ve nu - a - São de - mais São de - mais Os pe -

Ex. 4.3.10 – Transição entre o verso final e a reexposição do primeiro período do soneto

Esse modo de correlação temporal entre as linhas do verso e da melodia, caracterizado pela repetição tanto de determinadas palavras como de versos inteiros, é um tipo de recurso largamente utilizado nos poemas musicados pertencentes à tradição do *Lied* germânico ou das canções de câmara em geral. Em relação a essa prática compositiva específica, pode-se então dizer que *São demais os perigos dessa vida* se aproxima, por exemplo, de canções como *An die Musik*¹⁵ ou *Gute Nacht*¹⁶, de Franz Schubert, em que determinados versos ou palavras — coincidindo geralmente com as linhas que concluem as diferentes estrofes — são retomados ou retrabalhados, tanto para enfatizar o conteúdo do texto quanto para criar variedade dentro da proposta de adaptação musical. Nesse sentido, a liberdade do músico face ao texto poético escrito, mesmo antes da consecução da obra, aponta já para uma abordagem peculiar no ato compositivo da canção, processo segundo o qual as linhas do poema e da melodia atuam conjuntamente, cooperando com as diferentes possibilidades formais para o equilíbrio final da estrutura lítero-musical.

O exercício da análise fraseológica sobre as canções *São demais os perigos dessa vida* e *Soneto* permite então corroborar, num primeiro paralelo, a especificidade e o potencial dinâmico da palavra cantada, que, mesmo diante de uma forma altamente estruturada, tal como

¹⁵ Canção composta em 1817 (D547) sobre um poema de Franz von Schober (1798–1882) e publicada em 1827 por Thaddäus Weigl, em Viena, como Op. 88.

¹⁶ Canção composta em 1827 (D911) sobre o primeiro poema do ciclo *Winterreise*, de Wilhelm Müller (1794–1827), e publicada por Tobias Haslinger em Viena, em janeiro de 1828, como Op. 89, Parte 1.

o soneto, é capaz de propor uma nova configuração das linhas do poema, dando-lhe assim novo alcance. Por outro lado, os modos de correlação temporal entre palavra e melodia, embora com plena liberdade de desenvolvimento no ato composicional, tendem a respeitar certos princípios organizativos temporais, sobretudo no que diz respeito ao tratamento acentual do compasso ou à distribuição das frases no plano da quadratura. Em relação a esse duplo aspecto, ponto de partida fundamental para a canção, é possível pressupor, por exemplo, que o *enjambement* inicial de *São demais os perigos dessa vida* dificilmente ensejaria uma estrutura similar à de *Soneto*, que se constrói, desde o primeiro verso, na equidade e na independência das linhas.

Como forma de complementar essa primeira visão comparativa, e seguindo o plano inicial deste trabalho, olhemos agora para a canção *Soneto de separação*, de Antonio C. Jobim e Vinícius de Moraes, a última proposta de análise deste subcapítulo:

<b>SONETO DE SEPARAÇÃO¹⁷</b>	
<p><b>ESCANSÃO DO VERSO</b></p> <p>De <u>repente</u> do <u>riso</u> fez-se o <u>pranto</u> (3-6-10)            Silencioso e <u>branco</u> como a <u>bruma</u> (4-6-10)            E das <u>bocas unidas</u> fez-se a <u>espuma</u> (3-6-10)            E das <u>mãos espalmadas</u> fez-se o <u>espanto</u> (3-6-10)</p> <p>De <u>repente</u> da <u>calma</u> fez-se o <u>vento</u> (3-6-10)            Que dos <u>olhos desfez</u> a última <u>chama</u> (3-6-10)            E da <u>paixão</u> fez-se o <u>pressentimento</u> (4-6-10)            E do <u>momento imóvel</u> fez-se o <u>drama</u> (4-6-10)</p> <p>De <u>repente</u>, não <u>mais</u> que de <u>repente</u> (3-6-10)            Fez-se de <u>triste</u> o que se fez <u>amante</u> (4-8-10)            E de <u>sozinho</u> o que se fez <u>contente</u> (4-8-10)</p> <p><u>Fez-se</u> do <u>amigo próximo</u> o <u>distante</u> (1-4-6-10)  <u>Fez-se</u> da <u>vida</u> uma <u>aventura errante</u> (1-4-6-10)            De <u>repente</u>, não <u>mais</u> que de <u>repente</u> (3-6-10)</p>	<p><b>ESCANSÃO DA FRASE</b></p> <p>De <u>repente</u> do <u>riso</u> fez-se o <u>pranto</u> (2)            Silencioso e <u>branco</u> como a <u>bruma</u> (2)            E das <u>bocas unidas</u> fez-se a <u>espuma</u> (2)            E das <u>mãos espalmadas</u> fez-se o <u>espanto</u> (2)</p> <p>De <u>repente</u> da <u>calma</u> fez-se o <u>vento</u> (2)            Que dos <u>olhos desfez</u> a última <u>chama</u> (2)            E da <u>paixão</u> fez-se o <u>pressentimento</u> (2)            E <u>do</u> <u>momento imóvel</u> fez-se o <u>drama</u> (2)</p> <p>De <u>repente</u>, não <u>mais</u> que de <u>repente</u> (2)            Fez-se de <u>triste</u> o que se fez <u>amante</u> (2)            E de <u>sozinho</u> o que se fez <u>contente</u> (2)</p> <p><u>Fez-se</u> do <u>amigo próximo</u> o <u>distante</u> (2)  <u>Fez-se</u> da <u>vida</u> uma <u>aventura errante</u> (1)            De <u>repente</u>, não <u>mais</u> que de <u>repente</u> (2)</p>
Quadro 4.3.3: Paralelo escansional de <i>Soneto de fidelidade</i>	

O soneto é composto majoritariamente por decassílabos heroicos (acentuação fundamental na 6ª e na 10ª sílaba, com acentuações secundárias na 1ª, na 3ª e na 4ª sílaba), embora o 10º e o 11º verso apresentem uma breve alteração para o decassílabo sáfico

¹⁷ MORAES, 2004, p. 355; JOBIM, 2020.

(acentuação na 4^a, 8^a e 10^a sílaba). O plano de rimas apresentado, por sua vez, é o *abba cded efe ffe*, uma terceira variante dos esquemas vistos até aqui. Comparando esse soneto com os dois anteriormente analisados, nota-se portanto a preferência geral pela mesma modalidade do decassílabo, ao passo que nos dois poemas de Vinícius de Moraes a variedade métrica dos versos é claramente contrária à regularidade acentual de *Soneto*. Por outro lado, no confronto com as musicalizações de Chico Buarque e de Toquinho, é possível notar a opção de Tom Jobim por um equilíbrio frásico semelhante ao da canção de Chico Buarque, mas aqui numa relação de dois compassos para cada linha do poema. Por outro lado, esse mesmo equilíbrio é alcançado não por uma regularidade integral, mas pelo contraste entre o adensamento e a suspensão da palavra, mais precisamente pela combinação interpolada de compassos com sete e quatro sílabas, especialmente nos dois quartetos e no primeiro terceto. Essa forma de alternância entre dois ritmos melódicos principais e os versos do poema resulta, logo nas duas primeiras linhas, numa diferença clara de ênfase silábica, que se pode notar, por exemplo, na anacruse de duas sílabas cantadas no 1^o verso (*De re-pente [...]*) e de cinco sílabas cantadas no 2^o verso (*Si-len-ci-o-so_e branco [...]*):

*Moderato*

De re - pen - te, do ri - so fez - se_o pran - to Si - len - ci - o - so_e bran - co co - mo_a

Ex. 4.3.11 – JOBIM; MORAES. Frase inicial de *Soneto de separação* (1959)

As diferentes possibilidades de alternância no modo de correlação entre as linhas do verso e da melodia, presentes ao longo da composição, restam melhor esclarecidas quando constatamos, nas frases da canção, a aplicação do chamado estilo recitativo, uma forma de escrita que aproxima a linha melódica das entoações da fala. Tom Jobim, nesta canção, leva ao limite essa experiência linear expressiva, sobretudo quando pensamos nos padrões melódicos que costumam revestir as canções populares. A fuga aos modelos tradicionais dá a essa musicalização, por isso, um lugar especial na produção desse artista. A título de curiosidade, vejamos o que o próprio compositor, por ocasião de um concerto comemorativo, deixou registrado acerca da obra:

Esse é o poema *Soneto de separação*, do Vinícius, que eu musiquei, a pedido dele. É uma coisa difícil, a gente musicar um [poema]. Eu tentei não atrapalhar o soneto com a música.¹⁸

¹⁸ JOBIM, 2013.

Refira-se que o uso do estilo recitativo como recurso para a musicalização de poemas pré-existentes não é exclusivo de *Soneto de separação*. Em 1985, por ocasião do cinquentenário de falecimento do poeta Fernando Pessoa, Tom Jobim participou da gravação do álbum *A música em Pessoa*¹⁹, contribuindo com três composições inéditas. Em uma delas — *O rio da minha aldeia* —, a técnica do recitativo é parcialmente aplicada, ao passo que nas outras duas canções — *Autopsicografia* e *Cavaleiro Monge* — a estrutura dos poemas resultou em formas mais próximas do modelo tradicional de canção popular. Relevante é notar, entretanto, que não houve interesse, por parte dos produtores da edição do *Cancioneiro Jobim*, de editar e incluir essas canções no repertório disponibilizado pelos cinco volumes da coleção²⁰.

No quadro dessa configuração monotônica, podemos então notar, em *Soneto de separação*, a regularidade do movimento anacrústico do ponto de vista da homogeneidade das linhas, que, nas duas primeiras quadras, alcançam o primeiro tempo forte do compasso sempre por meio da repetição da nota que principia cada par de versos, mais precisamente, a nota sol (1º e 2º verso), a nota fá (3º e 4º verso), a nota mi (5º e 6º verso) e a nota ré (7º e 8º verso). Essa reiteração inicial da horizontalidade acaba por destacar, de modo contrastivo, as variações no desenho das terminações frásicas, as quais se fazem em movimento descendente como forma de marcar o fim das sucessivas linhas. O esquema cinético da melodia, nesse contexto, ajuda a compreender tal movimento:

The image displays two staves of musical notation in 4/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff, labeled '1ª quadra', contains eight measures. The notes are: G4 (sol), F4 (fá), E4 (mi), D4 (ré), G4 (sol), F4 (fá), E4 (mi), and D4 (ré). The lyrics 'bruma' and 'pan-to' are positioned below the notes. The second staff, labeled '2ª quadra', also contains eight measures. The notes are: G4 (sol), F4 (fá), E4 (mi), D4 (ré), G4 (sol), F4 (fá), E4 (mi), and D4 (ré). The lyrics 'cha-ma' and 'dra-ma' are positioned below the notes. Measure numbers 5 and 9 are indicated above the staves.

Ex. 4.3.12 – Esquema cinético com as terminações frásicas.

Recorrendo agora ao paralelo escansional e analisando o conjunto das anacruses e das terminações frásicas nas primeiras duas estrofes, nota-se que Tom Jobim valoriza — à exceção do 2º verso (compasso 2) — o primeiro e o último acento tônico da métrica declamatória, isto é, o primeiro acento secundário (3ª ou 4ª sílaba) e o último acento fundamental (10ª sílaba),

¹⁹ JOBIM *et al*, 1985.

²⁰ O *Cancioneiro Jobim*, lançado primeiramente em edição impressa, passou a integrar, num segundo momento, o Acervo Jobim, sítio eletrônico aberto à consulta do público em geral e no qual se encontra reunido o espólio musical do compositor.

posicionando o primeiro acento fundamental (6ª sílaba) quase sempre no terceiro tempo dos compassos. Entretanto, no início do 8º verso, a segunda sílaba átona (*E do momento [...]*) recai sobre o primeiro tempo forte do compasso 15, condensando a última linha da segunda quadra, a qual se conclui, no compasso seguinte, com a nota *dó*, acompanhada harmonicamente pelo acorde de *Ab/Gb*. Nessa perspectiva melódica, que vai da dominante à tônica, passando em movimento descendente pelos sucessivos graus diatônicos, podemos considerar essa nota *dó*, no compasso 16 da partitura, como o fim da parte A da canção.

A parte B, por seu turno, coincidente com o segundo terceto do soneto, se anuncia então no terceiro tempo do mesmo compasso 16, com o retorno da melodia, no 9º verso, à nota *sol*, numa configuração formal em tudo similar ao 1º verso (compassos 1-2). No 10º verso, todavia, tem lugar um salto de quarta justa ascendente (compassos 18-19), o maior de toda a canção, ao qual se segue, no verso seguinte, um desenho similar, mas, desta vez, marcado por um salto de terça menor entre as notas *fá* e *láb*. Repare-se que esses dois saltos ascendentes — que valorizam, respectivamente, as palavras *triste* e *sozinho* —, em conjunto com aquele presente no compasso 11, são os únicos momentos — excetuando a passagem da parte A para a parte B — que alteram a dinâmica de sucessão por grau conjunto das consecutivas linhas monotônicas.

O último terceto encaminha o fim da parte B após a pausa geral na segunda metade do compasso 22. Após a marcação do silêncio, a primeira sílaba tônica do 12º verso (*Fez-se do amigo [...]*) coincide com o tempo forte do compasso 23, numa compressão silábica crescente que atinge, no 13º verso (compasso 24), o auge do adensamento, criando a condição propícia para que o derradeiro verso, logo após o acorde de *D7^(9,#11)* (compasso 25), já despido do acompanhamento harmônico, ocupe o lugar da chave de ouro do soneto:

The image displays a musical score for the final stanzas of a sonnet. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score is divided into two sections: the 13th verse and the 14th verse. The lyrics are: 'tan - te Fez - se da vi - da_u - ma_a - ven - tu - ra_er - ran - te — De re - pen - te, não mais que de re - pen - te —'. The piano part includes a measure number '24' and a fermata over the final chord.

Ex. 4.3.13 – Compassos finais de *Soneto de fidelidade*.

Como já aludido inicialmente, a aplicação extensiva da técnica do recitativo ao soneto de Vinícius de Moraes faz dessa proposta de musicalização um exemplo que foge ao padrão corrente das canções consideradas populares, aproximando-se antes do universo das canções de câmara ou mesmo do recitativo operístico. Nesse sentido, e tendo em conta as influências musicais que marcaram a estética jobiniana, pode-se afirmar que *Soneto de separação* retoma a escrita musical que Heitor Villa-Lobos empregou nas suas *Bachianas Brasileiras*, mais precisamente a de nº 5, escrita, em lá menor, para oito violoncelos e soprano. Com efeito, a técnica do movimento cromático como acompanhamento contumaz para a linha do recitativo, presente na parte central do primeiro movimento dessa obra, denominado *Aria (Cantilena)*²¹, é retomada por Tom Jobim com uma similaridade que não parece deixar dúvidas quanto à sua filiação:

Più mosso  
*mf*  
 Tar-de, u - ma nu - vem ro - sea len - ta e trans - pa - ren - te, so - bre o es - pa - ço so - nha - do - ra e

Ex. 4.3.14 – VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras*, Nº5. Red. para piano pelo próprio compositor.²²

Moderato  
 De re - pen - te, do ri - so fez - se o pran - to Si - len - ci - o - so e bran - co co - mo a

Ex. 4.3.15 – JOBIM; MORAES. *Soneto de Separação*. Arranjo para piano pelo próprio compositor.

²¹ A *Aria (Cantilena)*, em lá menor, foi composta em 1938 por Heitor Villa-Lobos e conta com um texto de Ruth Valladares Corrêa (1904-1963), ao passo que a segunda parte, em dó maior, que recebe o nome de *Dança (Martelo)*, com texto de Manuel Bandeira, só tenha sido composta em 1945. A publicação conjunta das duas partes ocorreu apenas em 1947, embora a *Aria* tenha tido a sua estreia ainda no ano de 1939.

²² Para acesso à versão orquestral, cf. VILLA-LOBOS, 1947, p. 5.

Essa forma de acompanhamento, marcada pelo movimento oblíquo entre as linhas da voz e do baixo, pode ser encontrada em outras canções de Tom Jobim, como, por exemplo, em *Samba de uma nota só*. Aqui, no entanto, a parcimônia dos acordes enfatiza especialmente o potencial declamatório da letra da canção, que agrega em si, sobretudo por meio do conteúdo expressivo do soneto, tanto a horizontalidade melódica quanto o cromatismo descendente desenvolvido pelas linhas do baixo.

Com *Soneto de separação* conclui-se assim a tríplice proposta desta derradeira etapa da investigação, cujo intuito principal, no seguimento das explicações relativas aos modos de correlação temporal, foi o de demonstrar a especificidade da palavra cantada na canção e o seu potencial dinâmico. Nesse sentido, a análise fraseológica e as suas ferramentas correlatas — a que se juntaram aqui os recursos fornecidos pelo paralelo escansional, desenvolvido especificamente para o exercício comparativo entre poemas e canções — forneceram um caminho que, partindo de diferentes perspectivas, possibilita realçar os elementos inerentes à palavra cantada, nem sempre suficientemente enfatizados pela tradicional análise fraseológica. Com efeito, do ponto de vista dos modos de correlação temporal entre palavra e melodia, ao levarmos em conta, em concomitância, as relações rítmicas e os deslocamentos silábico-acentuais, que direcionam a atenção para os movimentos da palavra, a análise acentual e a análise cinética da melodia, que contemplam as anacruses e as terminações da frase, bem como o paralelo escansional, que lança uma visão abrangente sobre as linhas da canção e a sua relação com a quadratura musical, reforça-se a possibilidade de melhor compreender e interpretar a realidade plural da palavra cantada. Por outro lado, é igualmente certo que a análise fraseológica, tal como foi aqui aventada, embora se configure como uma proposta multimodal, é apenas o primeiro estrato de um potencial complexo analítico, uma vez que, como nos é sabido, a riqueza poliédrica da canção não se esgota ou limita na pura relação entre palavra e melodia.

## 5 CONCLUSÃO – DUREZA E TRANSPARÊNCIA DESVELADAS

Chegamos ao fim deste percurso investigativo embebidos de poesia e de música. Os passos dados, nesse imenso campo que se estende pelos horizontes da canção, fizeram-se acompanhar da mesma curiosidade que nos convidou para a jornada do pensamento e que, em momento nenhum, nos deixou a sós. Nesse tempo da busca, que suspende e embala, que nos faz quedar e correr, muito se viu e ouviu, sempre com a certeza crescente de que muito mais se esconde nesse imenso universo chamado palavra cantada. Falta-nos apenas, por isso, reunir o que colhemos ao longo das inúmeras linhas formadas de palavra e melodia e, quiçá, desse ramalhete, traçar possíveis rumos para novos itinerários.

A primeira conclusão relevante que parece emergir da pesquisa levada a cabo nesse itinerário teórico-prático prende-se com a convicção de que a palavra e a melodia, além da estreita relação que estabelecem no âmbito da palavra cantada, partilham um conjunto de elementos históricos que, de algum modo, são indispensáveis para a justa compreensão, quer da imensa realidade poética, quer do incomensurável universo musical. Nesse sentido, os tópicos da métrica e do ritmo, aspectos fundamentais do estudo geral sobre o tempo na arte, foram apenas o mote instigador para reconhecer um traço de aliança profundamente insculpido tanto na poesia declamada quanto na música exclusivamente instrumental, daí que qualquer lógica disjuntiva em relação a essas duas realidades, mais do que nunca, parece-nos pouco eficaz. Com efeito, as clivagens históricas na cultura e nas manifestações artísticas, acatando regras impositivas que com frequência especializam e empobrecem, à revelia da riqueza comum, as matérias do conhecimento, não deixaram também de se fazer sentir no campo da poesia e da música, que, em movimentos pendulares, ora se atraíram com naturalidade, ora se apartaram sob os ditames da indiferença. Todavia, como dois gêmeos separados à nascença, a distância nunca impediu, e talvez nunca impedirá, o imediato reconhecimento mútuo, bastando, para isso, que se aproximem, de braços abertos, essas duas realidades. De algum modo, foi esse o intuito de que nos imbuímos desde o momento em que, pensando a linha como elemento transversal ao verso e à melodia, tentamos enlaçar, pelo menos no âmbito desta investigação, esses dois elementos fraternos, os quais, vencendo o distanciamento histórico, confirmam o encontro nas páginas da etimologia.

Por outro lado, é precisamente no pendor investigativo, motivado por tentativas de desconstrução e reconstrução de realidades complexas, que chegamos a sínteses ou conclusões não raro simples, porém sempre gratificantes e, com alguma sorte, pontilhadas de elegância. Nessa perspectiva, o empenho por desenvolver instrumentos de análise mostrou-se um

exercício recompensador, mesmo se tratando, como foi em parte aqui o caso, do rearranjo ou da reelaboração de elementos que integram já o repositório comum dos estudos em que decidimos mergulhar. As análises acentual e cinética, segundo esse entendimento, mostraram-se etapas fundamentais nesse esforço de descoberta e permanecem como instrumentos disponíveis para futuras experiências de perquirição, uma vez que o seu estatuto de ferramenta auxiliar da fraseologia parece ainda instigar, a nosso ver, novos propósitos investigativos.

A quarta e última parte do trabalho, por sua vez, francamente direcionada para o desenvolvimento de princípios teóricos e práticos no âmbito geral da canção popular, mas sobretudo no domínio específico da palavra cantada, respondeu ao chamado lançado pela hipótese que orientou este trabalho e se constituiu, igualmente, numa etapa frutífera da investigação. Nesse sentido, redefinir o conceito de fraseologia, tendo em vista a longa tradição de estudos que consolidou uma terminologia que se mantém praticamente inabalável, talvez tenha sido o grande desafio conceitual deste trabalho. De fato, uma proposta renovadora como essa, embora encontre seus argumentos no traço entoativo associado à frase — aspecto corroborado pelos diversos estudos linguísticos, mas também participante da noção controversa e problemática de “sentido completo” — vai de encontro ao uso de um dos termos mais correntes e polivalentes da língua, algo que, sem dúvida, coloca desafios significativos do ponto de vista teórico e prático. Como contrapartida a esse dado ineludível, a constatação de que o estudo tradicional da fraseologia musical, desenvolvido e pensado a partir da experiência da música instrumental, não se mostra totalmente adaptado à especificidade da palavra cantada, é uma convicção que se conserva ao fim deste trabalho, a despeito das propostas que o mesmo apresenta como alternativa a essa questão. Por fim, e ainda em relação à fraseologia, uma terceira proposição que aponta para o futuro, tendo em conta o estudo proporcionado por esta investigação, é o desenvolvimento desse conceito no âmbito do repertório estilístico de um determinado gênero ou compositor, de modo a revelar possíveis traços idiossincrásicos, à luz das características lineares da palavra cantada.

Nesse mesmo compasso, e dando continuidade ao empreendimento analítico que parte do rico legado de que se compõe o universo das canções, o desenvolvimento do conceito de modo de correlação temporal, pelos aspectos revelados não apenas na análise de composições isoladas, mas também no exercício comparativo sobre sonetos musicados, parece-nos um meio plenamente capaz de contribuir para o estudo da palavra cantada. De fato, essa perspectiva, que leva em conta o dinamismo da palavra no fluxo tempo, mostrou-se valoroso seja numa perspectiva mais detalhista, no âmbito específico da palavra, seja numa visão mais abrangente, voltada para a forma da canção. Nesse sentido, o quinhão das análises acentual e cinética é

inegável, já que, devido à disposição padronizada das frases da canção no pentagrama — disposição essa que se coaduna muito mais às linhas da melodia do que às linhas do verso —, a visão sintética dos diferentes pontos de acentuação, oferecida pela análise acentual, e do movimento melódico ao longo de vários compassos, revelado pela análise cinética, é um subsídio auxiliar importante para a compreensão da forma geral da composição. A nosso ver, esse grau de eficácia analítica dos modos de correlação temporal em relação à dinâmica da palavra cantada, talvez seja, ao fim deste percurso investigativo, o elemento que traduz, de forma mais promissora, um contributo efetivo no âmbito da análise da canção.

Esclarecido o encadeamento das etapas investigativas para a consecução deste trabalho, estamos agora em condições de afirmar que é efetivamente na união da reflexão teórica, de modo geral, com esse conjunto de instrumentos de análise, em particular, que o conceito de palavra cantada, entendido como a união indissolúvel entre letra e melodia, conquista a sua singularidade e, por conseguinte, reúne os requisitos que a identificam plenamente com a canção. Esse empreendimento representa também, num movimento complementar, um diálogo com a tradição e com a ideia, tecida ao longo séculos, do conceito de canção. Um exemplo célebre, nesse contexto, são os *Lieder ohne Worte* (*Canções sem palavras*, 1832), de Felix Mendelssohn (1809-1847), um conjunto de peças que, como o nome indica, prescindem do elemento verbal. Nessa série de composições instrumentais, a ideia de canção não está relacionada à junção de seus dois termos integrantes, palavra e melodia, mas sim aos elementos formais que consagraram estilisticamente esse gênero musical, como, por exemplo, as estrofes, o refrão, a quadratura e, com especial destaque, o caráter cantável da melodia. Ora, de nossa parte, é precisamente esse “caráter cantável da melodia” que nos faz pressentir a presença de frases singulares, fruto dos diferentes modos como palavra e melodia se relacionam no tempo, as quais, no entanto, depois de formadas, ou mesmo antes desse acontecimento — como ocorre paradoxalmente nas canções de Mendelssohn —, podem, a depender daquilo que se queira trabalhar ou valorizar, ser decompostas.

Essa reafirmação do lugar da palavra na canção, esclareçamos, não representa, de modo nenhum, uma inclinação imperativa de asseverar o que deve constituir a realidade desse gênero. Pelo contrário — e deixamos claro esse aspecto ao longo do trabalho —, do mesmo modo como a letra de canção possui as prerrogativas necessárias para seguir vida própria em relação à música que lhe acompanha, o mesmo princípio é totalmente aplicável à música, que não deve encontrar nenhum tipo de óbice para o desenvolvimento da sua expressividade. Todavia, tendo em mente o encargo teórico assumido por este trabalho, uma compreensão da palavra cantada segundo um critério de decomposição simplesmente conduziria a pesquisa para outras

paragens, porventura tão válidas e pertinentes quanto foram aquelas pelas quais, num interesse constante, passamos nós.

* * *

Como último movimento dessa conclusão — de forma atípica, quiçá —, retomo um pequeno parágrafo escrito há um par anos, num período em que o presente trabalho de investigação passeava pelas distantes linhas do horizonte e sequer conhecia as do papel. Nesse breve texto, extraído de um ensaio que procurava perguntas em meio às onipresentes dúvidas, ainda que as palavras da reflexão fossem outras, a música, me parece, era já a mesma. Acredito que o seu lugar aqui é merecido, não para revelar o mistério da canção, visto que esse permanece, mas, pelo menos, aquele que intitula e justifica estas derradeiras páginas.

Outra forma de conceber a canção seria através do respeito à sua natureza concentrada, resumida, enxuta. Para isso, é mister dispensar as calejadas mãos do cuteleiro e os grandes cinzéis afiados, já que, mesmo em face das investidas de fragmentação, a canção logrará manter a sua unidade, o seu caráter intransponível. A saída para o impasse surge então do gesto sublime: tal como um alquimista, deve-se transformar a opacidade em transparência e o obscuro em brilho intenso. E não será de estranhar que o perscrutador atento, de chofre, se assombre e encontre pela frente, no cerne da canção, a combinação original dos diamantes: dureza e transparência a um só tempo. Mas essa “dureza” passa agora ao estado positivo da palavra: o de algo que não mais resiste à análise fria, mas que permanece no tempo e na memória [...].

Janeiro de 2016

## REFERÊNCIAS

ADAMS, Kyle. A New Theory of Chromaticism from the Late Sixteenth to the Early Eighteenth Century. *Journal of Music Theory*, Yale, v. 53, n. 2, p. 255-304, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Debates – Estética, 26).

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

AGAWU, Kofi. Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century ‘Lied’. *Music Analysis*, v. 11, n. 1, p. 3-36, mar. 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/854301>. Acesso em: 20 nov. 2015. Publicação internacional da Society for Music Analysis.

ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.

ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional*. 2 ed. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática metódica da língua portuguesa*. 46 ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

ALVES, Castro. *Antologia poética*. 1. ed. Rio de Janeiro: Barrister’s, 1987.

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

ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais: ramallete de 15 preciosas modinhas de salão brasileiras, do tempo do Império para canto e piano*. São Paulo: Casa Chiarato L. G. Miranda Editora, 1930.

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*, 2. ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969. 935 p.

APPELBAUM, Stanley (ed. e trad.). *Great German Poems of the Romantic Era*. New York: Dover Publications, 1995.

ARISTÓTELES. *Política*. Ed. Bilingue. Trad. António Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Editorial Vega, 1998.

BAKER, Nancy Kovaleff; CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. New York: Cambridge University Press, 1995.

BALBÍN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. 2. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1968. (Coleção Biblioteca românica espanhola).

BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. O conceito de *persona* e suas representações instrumentais em três canções de Heitor Villa-Lobos. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS:

PERSPECTIVAS ANALÍTICAS PARA A MÚSICA DE VILLA-LOBOS, 2., 2012, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2012. p. 191-200.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BANDOLIM, Jacob do. *Caderno de composições de Jacob do Bandolim*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011. 2 v.

BATTA, Andrés (ed.) *Ópera: compositores, obras, intérpretes*. Madrid: Könnemann, 2000.

BATES, Eliot. Popular music studies and the problems of sound, society and method, *IASPM Journal*, v. 3, n. 2, 2013.

BEATLES, The. *The Beatles Complete Scores: Every Song Written and Recorded by The Beatles*. 2 ed. Milwaukee: Hal Leonard, 1993.

BECHARA, Evanildo. *Gramática escolar da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BELIC, Oldrich. *Verso español y verso europeo – Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Em colaboração com Josef Hrabak. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000. 675 p.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 4. ed. Campinas: Pontes, 1995.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.

BECKER, Zé Paulo. *Levadas brasileiras para violão*. Rio de Janeiro: [s.l.], 2013.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *A energia espiritual*. Trad. Rosemary C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant : essais et conférences*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1934.

BERLIN, Isaiah. *As raízes do Romantismo*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BERNSTEIN, Leonard. *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Ciclo de seis programas transmitidos pela rede norte-americana de televisão PBS, em 1976, retomando as palestras originalmente apresentadas na Universidade de Harvard, em 1973. Disponível em: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLKiz0UZowP2V0mwtNv1lc1_zUSB2O65d7](https://www.youtube.com/playlist?list=PLKiz0UZowP2V0mwtNv1lc1_zUSB2O65d7). Acesso em: 4 jul. 2021.

BITHELL, Caroline. *A different voice, a different song: reclaiming community through the natural voice and world song*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

BORÉM, Fausto. O afro-brasileiro Lino José Nunes (1789-1847): o mais cromático das Américas até meados do século XIX? *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.1, p.1-12, 2017. Disponível em: [http://vortex.unespar.edu.br/borem_v5_n1.pdf](http://vortex.unespar.edu.br/borem_v5_n1.pdf). Acesso em: 19 fev. 2020.

BRATHWAITE, Edward Kamau. *History of the voice: the development of nation language in anglophone caribbean poetry*. Londres: New Beacon, 1984.

BRITO, Maria Brito *et al.* *Gramática comparativa Houaiss: quatro línguas românicas*. São Paulo: Publifolha, 2010.

BUARQUE, Chico. *Tantas palavras: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BURKHOLDER, J. Peter; PALISCA, Claude (ed.). *Norton Anthology of Western Music*. Volume 1: Ancient to Baroque. 5. ed. New York: W.W. Norton, 2005.

BUTT, John. “A mind unconscious that is calculating”? Bach and the rationalist philosophy of Wolf, Leibniz and Spinoza. *In: BUTT, John (ed.). The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997, p. 60-71.

CALCANHOTTO, Adriana. A fábrica da canção. *In: MATOS, Claudia Neiva;*

TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org). *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 44-54.

CÂMARA JR., J. Mattoso. *Dicionário de linguística e gramática*. 16 ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

CAMBRIDGE University Press. *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org>.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM, 2013. (Coleção L&PM Pocket; v 689).

CAMÕES, Luís Vaz de. *Luís de Camões: Selected Sonnets*. Ed. e trad. de William Baer. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1984. (Coleção Debates – Música, 3).

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CANDÉ, Roland De. *A música: linguagem, estrutura, instrumentos*. Lisboa: Edições 70, 1989.

CARVALHO, Amorim de. *Teoria geral da versificação*. Lisboa: Editorial Império, 1987. 2 v.

CASTILHO, Ataliba T. de. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2012.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/melopeia-fanopeia-e-logopeia/>. Acesso em: 1 mar. 2020.

CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du bel canto*. Paris: Fayard, 1987.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário filosófico*. Trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CORTELAZZO Manlio; ZOLLI, Paolo. *Dizionario etimologico della lingua italiana*. 2 ed. em CD-ROM. Bolonha: Zanichelli Editore, 1999.

CHEDIAK, Almir (idealização). SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO (org.). *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2011. 3 v.

CHEDIAK, Almir. *Hamonia e improvisação*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 2 v.

CHEDIAK, Almir (idealização, produção e edição). *Songbook Gilberto Gil*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 2 v.

CHEDIAK, Almir (idealização). Prod. Bruno De La Rosa. *Songbook Toquinho*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

CHEDIAK, Almir (idealização, produção e edição). *Songbook Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999. 4 v.

CHEDIAK, Almir (idealização, produção e edição). *Songbook Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994. 2 v.

CHEDIAK, Almir (idealização, produção e edição). *Songbook Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994. 3 v.

CHEDIAK, Almir (idealização, produção e edição). *Songbook Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991. 3 v.

CHOCIAIY Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CONE, Edward T. *Music: A View from Delft: Selected Essays*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

CONE, Edward T. *The Composer's Voice*. Berkeley: University Of California Press, 1974.

COOPER Grosvenor; MEYER, Leonard. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

CUNHA, Celso. *Língua e verso*. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1984. (Coleção Nova Universidade – Linguística).

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 6. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2013.

CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

D'ANGOUR, Armand. The Musical Setting of Ancient Greek Texts. In: PHILLIPS, Tom; D'ANGOUR, Armand (org.). *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 47-72.

D'ANGOUR, Armand. The New Music – so what's new? In: GOLDHILL, Simon; OSBORNE, Robin (org.). *Rethinking Revolutions through Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 264–83.

DAHLHAUS, CARL, Phrase et période: contribution à une théorie de la syntaxe musicale. Trad. Michel Chasteau do artigo Satz und Period zur Theorie der musicalischen Syntax (*Zeitschrift für musiktheorie*, 1978), *Analyse Musicale*, Paris, S.F.A.M., n. 13, p. 37-44, 1988. Tradução do francês para o espanhol por Miguel Ángel Baquedano e Adriana Valeria Cerletti.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. (1969). Trad. Luiz Roberto Salina Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Estudos).

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. (1968). Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DENINI, Francesco. *La concezione del tempo nella musica contemporanea*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Filosofia). Scuola di scienze umanistiche, Università degli Studi di Genova, Itália, 2015. Disponível em: <http://www.suonosonda.it/wp-content/uploads/2016/08/Tesi-riscrittura-3.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2020.

DICALE, Bertrand. *Brassens?* Paris: Flammarion, 2011.

DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2017. (Coleção Filô/Estética).

DUFOUR, Valérie. La “Poétique musicale” de Stravinsky: Un manuscrit inédit de Souvtchinsky. *Revue de musicologie*, v. 89, n. 2, p. 373-392, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4494867>. Acesso em: 15 dez. 2018.

ELGARRISTA, Gabriela. Le Domaine musical: reconstruction des projets éditoriaux d'une collection musicale de l'après-guerre. *Revue de Musicologie*, t. 100, n. 1, p. 185-223, 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24391786>. Acesso em: 12 nov. 2019.

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Trad. e prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

EMMONS, Shirlee; LEWIS, Wilbur Watkin (ed.). *Researching the Song: a lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

FARIA, Tiago Gouveia. Do poema à canção: música e musicalidade em “Vou-me embora pra Pasárgada”. In: *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 19, n. 31, 2019. Disponível em:

FARIA, Tiago Gouveia. “Oz gueijos” de Victor Giudice: um conto polifônico. In: ALMEIDA, Tereza V. et al. (org.). *Museu Victor Giudice*. Florianópolis: UFSC, 2019. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/8000>.

FERNANDES, Raul Miguel Rosado. *Em busca das raízes do Ocidente*. Lisboa: Alcalá, 2006. 2 v.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário eletrônico Aurélio*, versão 5.0. Editora Positivo, 2004. 1 CD-ROM.

FEURZEIG, Lisa. *Schubert's Lieder and the Philosophy of Early German Romanticism*. Farnham; Burlington: Routledge, 2014.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Claudia Neiva; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org). *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 316-326.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*. Tradução de George Bird e Richard Stokes. New York: Limelight Editions, 1995.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Los lieder de Schubert: creación – esencia – efecto*. Trad. Adriana Hochleitner de Vigil. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

FONSECA, Pedro José. *Tratado da versificação portuguesa, dividido em duas partes*. Lisboa: Typografia Lacerdina, 1817. Primeira edição publicada anonimamente em 1777.

FORNAZARI, Sandro Kobol (coord.). *Deleuze hoje*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014.

FRATANTONIO, Antonio S. *Hinário pedagógico*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?: harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FUNARTE, Fundação Nacional de Artes. *Hino à Bandeira Nacional*: para canto e banda. Rio de Janeiro: [s.l.], 2008. (Série Hinos do Brasil). Disponível em: <https://antigo.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/1-Hino-a-Bandeira-partitura.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2022.

GARDEL, Carlos. *Tangos*: piano – vocal – guitarra. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales, 2012. 62 p.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GESUALDO, Carlo. *Madrigali a cinque voce – Libro sesto (1611)*. Edição Urtext por Hans-Jörg Rechsteiner. Offenbach am Main, 2014. Disponível em: [http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP356504-PMLP164752-Gesualdo,_Carlo._Madrigals,_Book_6.pdf](http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP356504-PMLP164752-Gesualdo,_Carlo._Madrigals,_Book_6.pdf). Acesso em: 23 fev. 2020.

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

GLOEDEN, Adélia Issa. *Seis canções de Alberto Nepomuceno: uma análise das relações entre texto e música*. 2012. 120 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GLUSMAN, Elfriede. Taubert and Mendelssohn: Opposing Attitudes toward Poetry and Music. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 57, n. 4, p. 628-635, 1971.

GORLÉE, Dinda L. *Song and Significance: virtues and vices of vocal translation*. New York: Rodopi, 2005.

GORRELL, Lorraine. *The Nineteenth-Century German Lied*. New Jersey: Amadeus Press, 1993.

GRAMMONT, Maurice. *Petit traité de versification française*. Paris : Armand Colin, 1969.

GRANDE Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora. [S. l.]: Porto Editora, 2013.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Aldershot: Routledge, 2002.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997.

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

HAI, Tran Quang. Acerca da noção de palavra falada e cantada no Vietnã. In: MATOS, Claudia Neiva; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008, p. 327-335.

HALLMARK, Rufus (ed.). *German Lieder in the Nineteenth Century*. 2. ed. New York: Routledge, 2010.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona: Ariel, 1983.

HINDEMITH, Paul. *The Craft os Musical Composition*. Trad. de Arthur Mendel. 2. ed. Londres: Schott, 1945. 2 v.

HILL, John Walter. Comentário aos capítulos 1 e 2. In: RIEPEL, Joseph. *Joseph Riepel's Theory of Metric and Tonal Order, Phrase and Form: A Translation of His Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, Chapters 1 and 2 (1752/54, 1755)*. Tradução e comentários de John Walter Hill. New York: Pendragon Press, 2014, p. 353- 448.

HODEIR, André. *As formas da música*. Lisboa: Edições 70, 2002.

HOLDER, Alan. *Rethinking Meter: a New Approach to the Verse Line*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1995.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

HOMEM, Wagner; ROSA, Bruno De La. *Histórias de canções: Vinicius de Moraes*. São Paulo: Leya, 2013. *E-book*.

HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto. *Histórias de canções: Tom Jobim*. São Paulo: Leya, 2012.

HOBBSBAUM, Philip. *Metre, Rhythm and Verse Form*. New York: Routledge, 1996. (Série The New Critical Idiom)

HOOVER, Maya (ed.). *A guide to the Latin American art song repertoire: an annotated catalog of twentieth-century art songs for voice and piano*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

HOPPIN, Richard H. *La música medieval*. Trad. Pilar Ramos López. 2. ed. Madrid: Akal, 2000.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, versão 3.0. Editora Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

HUISMAN, Denis. *Dicionário de obras filosóficas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Trad. Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

JASEN, A. David. *Tin Pan Alley: an encyclopedia of the golden age of American song*. New York: Routledge, 2003.

- JOBIM, Antonio Carlos. Soneto de separação. In: *Acervo Jobim*. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Carlos Jobim, 2020. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4949>. Acesso em: 17 ago. 2022.
- JOBIM, Antonio Carlos. Soneto de separação. Intérprete: Tom Jobim. In: *Tom canta Vinicius – Ao vivo*. (Coleção Folha – Tributo a Tom Jobim). São Paulo: Mediafashion, 2013. 20 CDs.
- JOBIM, Antonio Carlos; JOBIM, Paulo (ed.). *Cancioneiro Jobim: obras escolhidas: arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002a.
- JOBIM, Antonio Carlos; JOBIM, Paulo (ed.). *Cancioneiro Jobim: biografia*, 2. ed. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002b.
- JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado*. Lisboa: Trinova Editora, 2000.
- JOBIM, Antonio Carlos. CD 1, faixa 1. Show gravado em 1990, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.
- JOBIM, Antonio Carlos *et al.* *A música em Pessoa*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. (LP)
- JOHANSON, Izilda. *Bergson: pensamento e invenção*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014.
- KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de música*. Trad. Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.
- KIMBALL, Carol. *Song: a guide to art song style and literature*. Ed. rev. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2013.
- KAISER, Ulrich von. *Der Lamentobass*. Publicado no site [musikanalyse.net](http://www.musikanalyse.net). Criado em: 1 abr. 2013. Alterado em: 24 nov. 2019. Disponível em: <http://www.musikanalyse.net/tutorials/lamentobass/>. Acesso em: 23 fev. 2020.
- KELLER, Hermann. *Frases y articulación: contribución a una lingüística musical*. 1955. Trad. Juan Jorge Thomas. Buenos Aires: Eudeba Editorial Universitaria, 1964.
- KOPP, David. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Trad. José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.
- LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. Trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Coleção Debates – Filosofia, 33).
- LATHAM, Alison. (coord.). *Diccionario enciclopédico de la música*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2008. Versão em espanhol e atualizada de *Oxford Companion to Music*.

LENA, Jennifer C. *Banding together: how communities create genres in popular music*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2012.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: MIT Press, 1983.

LESSING, Gotthold E. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras; Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

LIMA, Edilson de (ed.). *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001. (Coleção Brasil 500 anos). Contém manuscritos originais, em reprodução fac-similar, transcrição das partituras e CD com a gravação das canções.

LEVIDOU, Katerina. The Artist-Genius in Petr Suvchinskii's Eurasianist Philosophy of History: The Case of Igor Stravinskii. *The Slavonic and East European Review*, v. 89, n. 4, p. 601-629, 2011.

LIMA, Rocha. *Gramatica normativa da língua portuguesa*. 49. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro *et al.* *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas: base de dados online*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA (2011-). Disponível em: <<https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>>. Acesso em: 25 maio 2021.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário eletrônico Luft*. São Paulo: Editora Ática, 1998. 1 CD-ROM.

MACHIN, David. *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text*. Los Angeles: Sage, 2010.

MALIN, Yonatan. *Songs in Motion: Rhythm and Meter in the German Lied*. New York: Oxford University Press, 2010

MAN, Paul de. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

MARQUES, Henrique de Oliveira. *Dicionário de termos musicais*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

MARTÍNEZ, Constantino F; FERNÁNDES-GALIANO, Emilio; MELERO, Raquel L. *Dicionário de mitologia clássica*. Tradução de Ana Patrão, Miguel R. de Almeida e Teresa R. da Silva. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

MATEUS, Maria Helena Mira *et al.* 5. ed. *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2003

MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 121-132, jul./dez., 2013.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; OLIVEIRA, LEONARDO Davino de (Orgs.). *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. 376 p.

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. 346 p.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. 346 p.

MATTOSO, Glauco. *Tratado de versificação*. São Paulo: Annablume, 2010.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre: L&PM, 2013. (Coleção L&PM Pocket, 684).

MERLAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de música I*. Lisboa: Gradiva, 2003. (Tradução de: *dtv-Atlas Musik – Band 1: Systematischer Teil Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*).

MICHELS, Ulrich. *Atlas de música II*. Lisboa: Gradiva, 2007. (Tradução de: *dtv-Atlas Musik – Band 2: Musikgeschichte vom Barock bis zu Gegenwart*).

MIDDLETON, Richard. *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. New York: Routledge, 2006.

MIGLIACCIO, Carlo. Beethoven, Stravinskij e il problema del ‘bergsonismo in musica’. *Rivista Italiana di Musicologia*, Roma, v. 29, n. 1, p. 157-182, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24320908>. Acesso em: 01 fev. 2019.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONELLE, Raymond. Word-Setting in The Strophic Lied. *Music & Letters*, Oxford, v. 65, n. 3, p. 229-236, jul. 1984.

MONLAU, Pedro Felipe. *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1856.

MOORE, Allan F. *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2012.

MOORE, Allan F. (ed.). *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MOORE, Douglas. *Guia dos estilos musicais*. Lisboa: Edições 70, 2008. (Coleção convite à música).

MORAES, Vinícius de. *Livro de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- MORAES, Vinícius de. *Orfeu: cancionero, songbook I*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.
- MORAES, Vinicius de; PECCI, Antonio. *10 anos de Toquinho & Vinicius*. [s.l.]: Philips, 1979. 1 disco sonoro.
- MURRAY, Penelope; WILSON, Peter (org.). *Music and the Muses: The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- NANCY, Jean-Luc. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul./dez. 2006.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p.167-189. 2000.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico resumido*. [s.l.]: Instituto nacional do Livro, 1966. (Coleção dicionários especializados)
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1955.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. (Coleção contemporânea).
- NETO, João Cabral de Melo. *Poesia completa: 1940-1980*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Coleção Companhia de bolso).
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Coleção Companhia de bolso).
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- OLIVEIRA, Franklin de. A flauta de papel. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1958. In: BANDEIRA, Manuel, *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- OSBORNE, Charles. *The Concert Song Companion: A Guide to the Classical Repertoire*. Londres: Gollancz, 1974.
- PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi (org.). *O romantismo europeu – Antologia bilingue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- PARSONS, James (ed). *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. *Hélade: antologia da Cultura Grega*. 8. ed. Porto: Edições Asa, 2003a.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. *Estudos de história da Cultura Clássica – Cultura Grega*. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003b.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. *Estudos de história da Cultura Clássica – Cultura Romana*. 8. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

PINTO, Débora Morato. *Consciência e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2013. (Coleção Filosofias: o prazer de pensar).

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

POUSSEUR, Henri. O cromatismo orgânico de Anton Webern. In: POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. Trad. Flo Menezes e Mauricio Ayer. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 29-47.

PÖHLMANN, Egert; WEST, Martin L. *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford University Press, 2001.

PLANTINGA, Leon. *Romantic Music*. New York: W.W. Norton and Company, 1984.

PLASKETES, George. *Play it again: cover songs in popular music*. Farham; Burlington: Ashgate, 2010.

PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. *The new princeton encyclopedia of poetry and poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

DPLP. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: Lisboa: Priberam Informática, 2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org>.

DULP. *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*: Porto: Texto Editora, 1998. 3 ed.

PRINCE, Adamo. *Linguagem harmônica do choro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

PROENÇA, Cavalcanti Manuel. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955. (Coleção Rex-filologia)

PUENTE, Fernando Rey. *Os sentidos do tempo em Aristóteles*. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção Filosofia).

RAMEAU, Jean-Philippe. *Tratado de armonía: reducido a sus principios naturales*. Libro I e II. 1722. Trad. De Damián Calle. Hurlingham: Damian fernando Calle, 2019.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels*. Paris: Ballard, 1722. 4 v.

RBEC (Revista Brasileira de Estudos da Canção). Presidente do Conselho Editorial: Lauro Meller. Desenvolvido pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2012-2015. Publicação eletrônica, semestral, destinada a estudos na área de música popular. Disponível em: <http://www.rbec.ect.ufrn.br/>. Acesso em: 20 nov. 2015.

REALE, Giovanni. *Guía de lectura de la "Metafísica" de Aristóteles*. Trad. J. M. López de Castro. 2. ed. Barcelona: Herder Editorial, 2003.

REICHA, Antoine. *Traité de Mélodie: abstraction faite de ses rapports avec l'Harmonie*. Paris: J. L. SCHERFF, 1814.

RETZLAFF, Jonathan. *Exploring art song lyrics: translation and pronunciation of the italian, german and french repertoire*. Transcrições em IPA de Cheri Montgomery. Oxford: Oxford University Press, 2012.

RIEMANN, Hugo. *El fraseo musical*. Barcelona: Labor, 1936.

RIEPEL, Joseph. *Joseph Riepel's Theory of Metric and Tonal Order, Phrase and Form: A Translation of His Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, Chapters 1 and 2 (1752/54, 1755)*. Tradução e comentários de John Walter Hill. New York: Pendragon Press, 2014.

ROBERT, Paul. *Grand Robert de la langue française*, versão 2.0. Le Robert / SEJER, 2005. 1 CD-ROM.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. 3. ed. São Paulo: Unicamp, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. In: *Rousseau*. Trad. Lourdes Santos Machado. Intr. e notas Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)

ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução de José Laurenio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

ROSS, Alex. Chacona, lamento, *walking blues*: Linhas de baixo da história da música. In: ROSS, Alex. *Escuta só: do clássico ao pop*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROTHSTEIN, William. *Phrase rhythm in tonal music*. New York: Schirmer Books, 1989.

RUSHTON, Julian. Music and the Poetic. In SAMSON, Jim (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 151-177.

SAADI, Clarice Gonzalez Prieto. *Cantiga de Bandeira musicada por Lacerda e Tacuchian: duas sugestões interpretativas*. 2008. 136 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. Londres: MacMillan, 2001. 29 v. Versão eletrônica. 1 CD-ROM.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música – Edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Volume único.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001a.

SANDRONI, Carlos. Ritmo melódico nos bambas do Estácio. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001b.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Editora Landmark, 1976. 224 p

SANTOS, Marco Aurélio Silvestre dos. *Aspectos do tempo psicológico, aspectos do tempo ontológico na filosofia bergsoniana*. 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

SÃO DEMAIS os perigos dessa vida. Vinicius de Moraes e Toquinho. [sl.: sn], 2017. 1 vídeo (3min). Publicado pelo canal MPB: As melhores. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=46_qd5Sr1xg](https://www.youtube.com/watch?v=46_qd5Sr1xg). Acesso em: 16 ago. 2022.

SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

SCHER, Steven Paul. *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

SCHNEIDER, Wayne (ed.). *The Gershwin Style: New Looks at the Music of George Gershwin*. New York: Oxford University Press, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Primeiro Tomo: quatro livros, seguidos de um apêndice que contém a crítica da filosofia kantiana. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005..

SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro: estudos e composições*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

SOCHA, Eduardo. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOCHA, Eduardo. *Bergsonismo musical: o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy*. 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SONG, Jae Jung (ed.). *Oxford Handbooks in Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

- SOUSA, Cruz e. *Cruz e Sousa simbolista: Broquéis, Faróis, Últimos sonetos*. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.
- SHUKER, Roy. *Popular music: the key concepts*. 2. ed. Londres; New York: Routledge, 2005.
- SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music*. Londres: Routledge, 2001.
- STAINER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2015.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- SILVA, Fábio Coelho da. Bergson: interioridade e expressão. In: CAMINHA, Iraquitan de Oliveira; FANTINI, Wilne de Souza. *Estética e existência: filosofar e viver criativo*. 1 ed. São Paulo: LiberArs, 2017.
- SILVA, José Pereira da et al. *Bases para um dicionário linguístico-gramatical*. [S.l.: s.n.], [20--].
- SUVTCHINSKY, Pierre. La notion du temps et la musique : réflexions sur la typologie de la création musicale. *La revue musicale*, Paris, v. 13, n. 128, p. 70-80, maio-jun.1939. Disponível em: <http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-SOPa-1939-01.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- SOUZA, Tárík de; CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessy. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Tradução do francês por Eduardo Grau. Barcelona: Editorial Acantilado, 2006.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em seis lições*. Tradução do inglês por Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. 127 p.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética da música*. Tradução do inglês por Maria Helena Garcia. Lisboa: Dom Quixote, 1971. 186 p. (Coleção Diálogo, 14).
- STRAVINSKY, Igor. *Poetics of music in the form of six lessons*. Tradução do francês por Arthur Knodel e Ingolf Dahl. Prefácio de George Seferis. Massachusetts: Cambridge; Inglaterra: Londres, Harvard University Press, 1942, 1947 e 1970.
- STRAVINSKY, Igor. *Poetics of music in the form of six lessons*. Tradução do francês por Arthur Knodel e Ingolf Dahl. Prefácio de Darius Milhaud. New York: Vintage Books, 1947.

STRAVINSKY, Igor. *Poétique musicale: avec um portrait de l'auteur par Picasso*. Paris: J. B. Janin, 1945. 166 p. (Coleção La flute de Pan)

STRAVINSKY, Igor. *Trois mouvements de Petrouchka*. Transcrição para piano pelo compositor. Berlin: Editions Russes de Musique, [1922]. 1 partitura (37 p.). Piano. Disponível em: [http://www.petruccilibrary.us/files/imglnks/music_files/PMLUS00690-Piano2.pdf](http://www.petruccilibrary.us/files/imglnks/music_files/PMLUS00690-Piano2.pdf). Acesso em: 4 jul. 2021.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. Trad. Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1984. (Coleção Debates – Música, 176).

STRAVINSKY, Igor. Poétique musicale. Paris: Janin, 1946. Resenha de R.H.M. *Music & Letters*, Oxford, v. 28, n. 1, p. 88-93, jan. 1947.

SVAMPA, Nanni; MARIO, Mascioli. *Brassens: tutte le canzoni tradotte*. Padova: Franco Muzzio Editore, 1991.

SWAIN, Joseph P. *The A to Z of Sacred Music*. Lanham: Scarecrow Press, 2010.

SWAIN, Joseph P. *Musical Languages*. New York: Norton & Company, 1997.

SWAIN, Joseph P. The Concept of Musical Syntax. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, v. 79, n. 2, p. 281-308, 1995.

TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, v. 2, p. 37-65, 1982.

TATIT, Luiz. Letra e música na canção popular. [s.d.]. Entrevista concedida ao portal “Plataforma do letramento”. Disponível em: <http://plataformadoletramento.org.br/em-revista-entrevista-detalhe/851/luiz-tatit-letra-e-musica-na-cancao-popular.html>. Acesso em: 11 nov. 2015.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TAVANI, Giuseppe. *Poesia e ritmo: proposta para uma leitura do texto poético*. Trad. Manuel Simões. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1983. (Coleção “Nova Universidade” – Linguística).

TILMOUTH, Michael; SHERR, Richard. “Parody (i)”. In: SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. Londres: MacMillan, 2001. 29 v. Versão eletrônica. 1 CD-ROM.

TOMÁS, T. Navarro. *Métrica española*. 3 ed. Madrid: Guadarrama, 1972.

TORREMOCHA, Maria Victoria Utrera. *Historia y teoria del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores e Libreros, 2001.

TOUSSAINT, Godfried T. *The geometry of musical rhythm: what makes a “good” rhythm good?* New York: CRC Press, 2013.

TREECE, David. “Melody, text and Luiz Tatit's *O Cancionista*: New directions in Brazilian popular music studies”. *Journal of Latin American Cultural Studies* (Oxfordshire), Carfax Publishing Company, v. 5, n. 2, p. 203-16, 1996.

TREECE, David. Melodia, texto e *O Cancionista*, de Luiz Tatit: novos rumos nos estudos da música popular brasileira. Trad. Renata Mancini. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 4-5, p. 332-350, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116391/113976>. Acesso em: 16 jun. 2021.

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA (UNL). *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, 2011-2012. Base de dados que disponibiliza o acesso integral às cantigas medievais presentes nos cancioneiros galego-portugueses. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>. Acesso em: 25 maio 2021.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Claudia Neiva; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008, p. 268-277.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras nº 5*: 1. Ária (Cantilena, lá menor); 2. Dança (Martelo, dó maior). Para soprano e oito violoncelos. Nova York: Associated Music Publishers, Inc., 1947. 1 partitura. Disponível em: <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/1cd856f7-8e67-41f8-9c32-50959b40f408-0.1/fullview#page/1/mode/1up>. Acesso em: 28 jun. 2021.

VITALE, Irmãos (ed.). *O melhor do choro brasileiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997-2002. 3 v. (Cada volume contém 60 peças com melodias e cifras).

WALL, Tim. *Studying Popular Music Culture: Studying the Media*. Londres: Arnold, 2003.

WEST, Martin L. *Ancient Greek Music*. New York: Oxford University Press, 1994.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WORMS, Frédéric. *Bergson ou os dois sentidos da vida*. Trad. Aristóteles Angheben Predebon. São Paulo: Editora Unifesp, 2010.

WRIGHT, George T. *Shakespeare's Metrical Art*. Berkeley: University of California Press, 1998.

YEBRA, Javier Ares. *Pierre Souvtchinsky – desdoblamiento y concentración en Igor Stravinsky*: fuentes y elementos para una propuesta. 2017. Tese (Doutorado em Música e Comunicação) — Escola Internacional de Doutoramento, Universidade de Vigo, Espanha, 2017.

ZUCKERKANDL, Victor. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1969.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês Almeida). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Humanitas, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## APÊNDICE A – GLOSSÁRIO DE FRASEOLOGIA¹

- ♪ **Aguda, grave ou esdrúxula.** Cf. *tipologia da frase*.
- ♪ **Abordagem fraseológica.** Estudo analítico da **frase* na **palavra cantada*.
- ♪ **Análise acentual.** Análise da frase na **palavra cantada* que considera os pontos de apoio do **verso* ou da **linha* em relação aos tempos fortes do compasso musical.
- ♪ **Análise cinética.** Estudo do movimento melódico através de pontos de apoio, representados pelas **notas de ancoragem*
- ♪ **Crase.** Fusão de duas vogais idênticas numa mesma sílaba da palavra cantada.
- ♪ **Diástole.** Cf. *hiperbibismo*.
- ♪ **Elisão.** Supressão da vogal átona final de um vocábulo quando o seguinte principia por vogal. Por exemplo, *dalgum* por *de algum*.
- ♪ **Enunciado.** Cada uma das partes que, reunidas, constituem o todo de determinadas **frases*. O enunciado é formado, tal como a frase, por **palavra* e **melodia*.
- ♪ **Esquema cinético.** Representação gráfica sintética da direção do movimento melódico através de pontos de apoio, representados pelas **notas de ancoragem*.
- ♪ **Estilo silábico.** **Frase*, **enunciado frásico* ou **terminação frásica* cuja composição segue o princípio de uma **nota* por **sílaba cantada*.
- ♪ **Estilo melismático.** **Frase*, **enunciado frásico* ou **cláusula* cuja composição segue o princípio de duas ou mais **notas* musicais por **sílaba cantada*.
- ♪ **Esquema rítmico.** Representação gráfica sintética que revela os padrões rítmicos presentes na **frase* ou na **melodia*.
- ♪ **Frase.** Unidade, composta por **palavra* e **melodia*, cuja forma final depende dos **modos de correlação temporal* entre ambas.
- ♪ **Fraseologia.** Estudo da **frase* na **palavra cantada*.
- ♪ **Hiperbibismo.** Deslocação do acento tônico de uma **palavra* em relação aos tempos fortes da melodia, tanto para uma sílaba anterior (*sístole*) como para uma sílaba posterior (*diástole*).
- ♪ **Letra.** Conjunto de **versos* ou **linhas* que compõem o texto escrito de uma canção.
- ♪ **Linha.** Conceito capaz de designar a linha do poema, a linha melódica ou a linha da letra de canção.

---

¹ O asterisco (*), o realce em *italico* e a redução de *confira* ou *confronte* (cf.) são combinados, neste glossário, para todos os casos de referência cruzada.

- ♪ **Melodia.** Termo genérico que faz referência tanto à entoação característica das línguas faladas quanto às variações de ritmo e altura próprias de um sistema musical. No âmbito da **fraseologia* da canção, a *melodia* se refere, em regra, às organizações de altura características da música tonal.
- ♪ **Modos de correlação temporal.** Síntese das diferentes maneiras como palavra e melodia podem se combinar dinamicamente para a construção de **frases* nos gêneros da **palavra cantada*.
- ♪ **Nota.** Som musical de altura específica cuja representação gráfica se encontra registrada no pentagrama.
- ♪ **Nota de ancoragem.** Nota de apoio da melodia que coincide com as pulsações estruturais do compasso e sobre a qual a sílaba tônica de uma palavra cantada normalmente recai. As notas de ancoragem auxiliam na construção do **esquema cinético*.
- ♪ **Palavra.** Termo que designa, simultaneamente, numa língua, a unidade gráfica e a unidade vocabular com som e significado.
- ♪ **Palavra cantada.** Elemento resultante e indivisível da união entre **palavra* e **melodia*.
- ♪ **Sílaba cantada.** As sílabas da **palavra cantada*.
- ♪ **Sinalefa.** Passagem da vogal final de um vocábulo a semivogal, que passa a formar ditongo com a vogal seguinte. Por exemplo, *fatiga[dwew]* vinha por *fatigado eu vinha*.
- ♪ **Sinérese.** Passagem de um hiato, no interior da palavra, a ditongo. Por exemplo, *ma-goado* por *ma-go-a-do*.
- ♪ **Sístole.** Cf. *Hiperbibasmo*.
- ♪ **Terminação frásica.** Movimento silábico-melódico que caracteriza o fim de uma **frase*. A terminação frásica revela a **tipologia da frase*.
- ♪ **Tipologia da frase.** As frases podem ser *agudas* (quando a última palavra é oxítona), *graves* (quando a última palavra é paroxítona) ou *esdrúxulas* (quando última palavra é proparoxítona).
- ♪ **Verso.** Cada uma das linhas de um poema ou de uma letra de canção. De acordo com o **modo de correlação temporal*, a posição da sua última sílaba tônica define a **tipologia da frase* na **palavra cantada*.

## APÊNDICE B – Tradução de *A noção do tempo e a música*, de Petr Suvtchinsky.

A versão francesa de *A noção do tempo e a música* foi publicada em *La Revue musicale* — revista criada por Henry Prunières e André Coerroy e publicada entre os anos de 1920 e 1940 — na edição de maio-junho de 1939, entre as páginas 70 e 80¹.

Segundo a pesquisadora Valérie Dafour, em artigo de 2003, “[...] Souvtchinsky recusou esta versão, considerando que o texto por ele redigido, em russo, havia sofrido demais devido à tradução francesa demasiado livre.”². Atitude semelhante ocorreu com a tradução espanhola do texto, publicada no mesmo ano na revista argentina *Sur*, e considerada pelo autor como “sans conséquence”. O original russo, por outro lado, inédito em manuscrito, encontra-se depositado na Fundação Paul Sacher, localizada na Suíça.

A questão envolvendo a tradução desse texto do russo para o francês, entretanto, passa também pelo entendimento, na perspectiva de alguns estudiosos, de que o motivo para a insatisfação de Souvtchinsky seriam apenas alguns detalhes presentes na tradução francesa. De acordo com Javier Yebra,

Para Irina Akimova, la traducción propuesta por la *Revue* es más bien exacta y en ningún caso contradice la propuesta de Souvtchinsky. En opinión de Akimova, que ha contado con una copia del texto original en ruso y con la versión publicada en la *Revue*, el tema de discusión se reduce a las tres notas al pie no incluidas en la versión rusa que sí aparecen en la traducción francesa publicada por la *Revue*.³

Diante das problemáticas expostas acima, é importante ter em conta que a função precípua da tradução a seguir é servir de suplemento ao capítulo 4.3 desta tese, embora apresente igualmente o caráter subsidiário de dar a conhecer, em língua portuguesa, esse importante texto de Suvtchinsky. Por outro lado, consciente das problemáticas envolvendo a tradução de uma tradução, acredito que esta iniciativa atinge ainda o objetivo complementar de convidar os tradutores da língua russa para a realização de uma nova tradução, mas, dessa vez, partindo do escrito original concebido por Petr Suvtchinsky⁴.

¹ Disponível, no formato digital, em: <http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-SOPa-1939-01.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2019.

² “Souvtchinsky a réfuté cette version, estimant que son texte, qu'il avait redigé en russe, avait beaucoup souffert de cette traduction française trop libre.” (DUFOUR, 2003, p. 382). Nessa mesma nota, esclarece ainda a autora: “Renseignement communiqué par Eric Humbertclaude, qui s'appuie sur un bref texte inédit que Souvtchinsky avait écrit pour interdire toute nouvelle édition de cette traduction fautive”. (*Ibid.*)

³ AKIMOVA apud YEBRA, 2007, p. 150.

⁴ Uma discussão sobre o conteúdo do texto de Suvtchinsky encontra-se no capítulo 4.3 desta tese, intitulado *Música cronométrica: uma discussão sobre a proposta de Petr Suvtchinsky*.

## TRADUÇÃO DO TEXTO (Por Tiago Gouveia Faria)⁵

### LA NOTION DU TEMPS ET LA MUSIQUE

(Réflexions sur la typologie de da création musicale)

« C'est plutôt la façon dont les instants s'enchaînent ».

« En somme, ce fameux écoulement du temps, on en parle beaucoup mais on ne le voit guère. »

Jean Paul-Sartre

Parmi la multitude d'aspects de l'activité humaine, le besoin de se manifester par l'art et les dons par lesquels il se réalise appartiennent et appartiendront toujours aux problèmes les plus obscurs et les plus émouvants de l'anthropologie. Chose parfaitement naturelle, parce que dans le domaine de l'art, le procédé créateur et l'énergie créatrice de l'homme s'expriment et s'affirment avec la plus évidente des réalités, et que le don créateur de la nature humaine, ainsi que sa capacité de créer *ex nihilo* demeureront, quant à eux, phénomènes inexplicables.

Art et création semblent synonymes, et pourtant, toute activité humaine, toute œuvre, ne sont point concevables en dehors de l'élément créateur. Or, c'est bien dans les choses d'art que se manifeste avec le plus d'évidence et que se justifie pour ainsi dire par lui-même l'acte spécifiquement créateur. En outre, le don de création dans le domaine de l'art permet de retracer plus aisément le *principe de structure* proprement dit du phénomène de ce don humain, voire de ce talent.

### A NOÇÃO DO TEMPO E A MÚSICA

(Reflexões sobre a tipologia da criação musical)

*É antes a maneira como os instantes se encadeiam.*

*Em suma, esse famoso correr do tempo; muito dele se fala, mas quase não se vê.*

Jean Paul-Sartre⁶

Dentre os inúmeros aspectos da atividade humana, a necessidade de se manifestar pela arte e os dons através dos quais ela se realiza pertencem e pertencerão sempre aos problemas mais obscuros e mais comoventes da antropologia. Algo perfeitamente natural, já que no domínio da arte o procedimento criador e a energia criadora do homem se expressam e se afirmam com a mais evidente das realidades, enquanto o dom criador da natureza humana e a sua capacidade de criar *ex nihilo* permanecem, no que lhes diz respeito, como fenômenos inexplicáveis.

Arte e criação parecem sinônimos e, todavia, qualquer atividade humana, qualquer realização, não é de forma alguma concebível fora do elemento criador. Ora, é justamente nos trabalhos artísticos que, de modo mais evidente, o ato especificamente criador se manifesta e, poderíamos dizer, por si mesmo se justifica. Além disso, o dom de criação no domínio da arte permite estabelecer, com mais facilidade, o *princípio de estrutura* propriamente dito do fenômeno desse dom humano ou, se quisermos, desse talento.

⁵ Nota do tradutor: Agradeço à Profa. Dra. Marina Bento Veshagem pela revisão atenta do texto e pelas diversas observações sobre a versão final da tradução, bem como ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares, pelos esclarecimentos fornecidos após o cotejo do texto em francês com a respectiva tradução reversa para o russo.

⁶ Nota do tradutor: As citações em epígrafe foram extraídas de *A náusea*, romance existencialista do filósofo Jean-Paul Sartre.

Le talent de l'homme ne saurait être conçu en tant qu'une concentration quantitative de telle ou telle capacité, de tel ou tel penchant de l'individualité, mais comme un *système de données*, un système de talents dans lequel réciproquement les dons élémentaires se suppléent, s'entraident et se déterminent les uns les autres autour du « don essentiel » en formant par leur multiple diversité une et seule image, une et seule force, une et seule forme du dit phénomène créateur (1).

C'est précisément ce principe constructif du don de l'homme, principe qui définit le don en tant que *système à éléments multiples*, qui peut devenir, dans le domaine de l'art, une base méthodologique pour la définition de la *typologie de la création*, ou plus exactement pour la définition d'une classification imprévüe des types créateurs.

Les systèmes créateurs peuvent être typologiquement semblables et dissemblables ; en les comparant, on peut établir le rôle qu'a joué la présence, ou la prédominance de tels ou tels éléments, et juger des rapports réciproques qui ont déterminé tel type créateur. Ce genre de méthode typologique (lequel peut, sans doute, mais ne doit pas être transformé en schéma insignifiant), qui s'occupe en même temps et de l'étude des œuvres d'art et de celle des procédés créateurs, ne saurait point ne pas susciter d'intéressantes conclusions. Avant tout, ces conclusions confirment la diversité multiple des éléments qui forment toute nature créatrice, le penchant et la diversité de l'expérience intérieure qui les stimulent et qui les créent.

Comme ces « notes » se limitent aux problèmes de musique, il serait intéressant, avant tout, de s'arrêter sur une donnée exceptionnelle et inexplorée du don musical, qui est *l'expérience du temps*, expérience qui existe et qui, pour ainsi dire,

O talento do homem não poderia ser concebido como uma concentração quantitativa desta ou daquela capacidade, desta ou daquela propensão à individualidade, mas como um *sistema de diretrizes*, um sistema de talentos no qual os dons elementares reciprocamente se suprem, ajudam-se mutuamente e determinam-se, uns em relação aos outros, em torno do “dom essencial”, formando, pela sua múltipla diversidade, uma única imagem, uma única força, uma única forma do dito fenômeno criador⁷.

Esse princípio construtivo do dom do homem, princípio que define o dom como um *sistema de elementos múltiplos*, é precisamente o que pode se tornar, no domínio da arte, uma base metodológica para a definição da *tipologia da criação*, ou, mais precisamente, para a definição de uma classificação inesperada dos tipos criadores.

Os sistemas criadores podem ser tipologicamente semelhantes ou desiguais; ao compará-los, se pode estabelecer o papel desempenhado pela presença ou pela predominância deste ou daquele elemento e julgar as relações recíprocas que determinaram tal tipo criador. Esse gênero de método tipológico (o qual pode, sem dúvida, embora não deva, ser transformado em um esquema insignificante), que se ocupa ao mesmo tempo do estudo das obras de arte e dos procedimentos criadores, não poderia deixar de suscitar conclusões interessantes. Essas conclusões confirmam, antes de tudo, a múltipla diversidade de elementos que formam qualquer natureza criadora, a propensão e a diversidade da experiência interior que as estimula e lhes dá origem.

Como estas “notas” se limitam a problemas musicais, seria interessante, antes de tudo, determo-nos sobre uma diretriz excepcional e inexplorada do dom musical, isto é, a experiência do tempo, experiência essa que existe e que, por assim dizer,

⁷ Nota do autor: Este princípio construtivo pode ser confirmado pelos exemplos de “fracassados” de todo o tipo. Por mais paradoxal que possa parecer, o tipo do fracassado é sempre dotado de algum talento, mas, para o realizar, são necessárias as tais diretivas suplementares e indispensáveis, sem as quais um verdadeiro sistema criador não pode surgir.

forme toujours l'œuvre musicale. L'étude du type créateur de tout grand compositeur peut être divisée en trois catégories essentielles :

1. *Le thème* de l'œuvre, qui traite de la tendance fondamentale du compositeur, toujours spécifique, limitée et déterminée ;
2. *La technique de composition*, qui est en dépendance réciproque avec le thème principal de l'œuvre, et
3. Ce qu'on pourrait appeler : *l'expérience musicale personnelle* du compositeur.

Cette expérience, qui est un complexe inné d'intuitions et de possibilités musicales, est basée avant tout sur une expérience du temps spécifiquement musicale — *du khronos* —, par rapport à laquelle la musique proprement dite ne joue que le rôle de réalisatrice fonctionnelle.

La sensation du temps est sans doute une qualité accessible à tous. Tout le monde sait que le temps s'écoule de façon différente, que la densité et l'intensité du processus temporaire sont toujours différentes et variables, et que l'homme est même capable de se reconnaître simultanément dans des courants de temps de qualité toute différente.

L'attente, l'angoisse, la douleur, la souffrance, la frayeur, la contemplation, la volupté — sont avant tout des catégories de temps différentes, au sein desquelles s'écoule la vie humaine. Or, toute cette variété de types et de modifications du *temps psychologique* serait insaisissable, si à la base de toute cette complexité d'expérience ne se trouvait la *sensation primaire* — souvent subconsciente — *du temps réel, du temps ontologique*.

La particularité de la notion musicale du temps consiste précisément dans le fait que celle-ci naît et s'écoule soit *en dehors* des catégories du temps psychologique, soit *en même temps* qu'elles, ce qui permet de

sempre conforma a obra musical. O estudo do tipo criador de todo grande compositor pode ser dividido em três categorias essenciais:

1. *O tema* da obra, que trata da tendência fundamental do compositor, sempre específica, limitada e determinada;
2. *A técnica de composição*, que é reciprocamente dependente do tema principal da obra, e
3. Aquilo que poderíamos chamar *a experiência musical pessoal* do compositor.

Essa experiência, que é um complexo inato de intuições e de possibilidades musicais, está baseada sobretudo em uma *experiência do tempo* especificamente musical — *do Khronos* —, em relação à qual a música propriamente dita desempenha apenas o papel de realizadora funcional.

A sensação do tempo é sem dúvida uma qualidade acessível a todos. Todos sabemos que o tempo transcorre de modo diverso, que a densidade e a intensidade do processo temporal são sempre diferentes e variáveis e que o homem é ainda capaz de se reconhecer simultaneamente em correntes de tempo de qualidade completamente distinta.

A expectativa, a angústia, a dor, o sofrimento, o espanto, a contemplação, a volúpia — são antes de tudo diferentes categorias do tempo, no seio das quais decorre a vida humana.⁸ Ora, toda essa variedade de tipos e modificações do *tempo psicológico* seria imperceptível se na base de toda essa complexidade da experiência não se encontrasse a *sensação primária* — não raro subconsciente — *do tempo real, do tempo ontológico*.

A particularidade da noção musical do tempo consiste precisamente no fato de que ela nasce e transcorre seja *fora* das categorias do tempo psicológico, seja *ao mesmo tempo* que elas, o que permite

⁸ *Nota do tradutor:* Essa passagem do texto aparece de forma quase inalterada na *Poétique musicale*, demonstrando, antes mesmo do acesso aos manuscritos de Suvtchinsky, a ligação do filósofo com a obra atribuída a Stravinsky.

considérer l'expérience musicale comme une des formes les plus pures de la sensation ontologique du temps (2).

L'art musical, qui contient en lui-même les possibilités d'une expérience des plus adéquates du temps ontologique, ne se borne pas uniquement à refléter cette notion. Il est bien rare que les réflexes psychologiques ne dominent pas le procès créateur : on pourrait même dire que leur absence, dans le domaine créateur, marque la présence d'un talent spécial qui, à l'état pur, se rencontre fort rarement.

L'expérience du temps, donc la qualité de l'élément du temps dans l'œuvre de différents musiciens est toujours autre, mais leur type par excellence — ontologique ou psychologique — peut toujours se définir et, par conséquent, se prêter à une classification typologique.

Il y a dans la musique une relation particulière, un genre de contrepoint entre l'écoulement du temps, sa durée propre et les moyens matériels et techniques à l'aide desquels cette musique a été exprimée et notée.

Ou bien la matière musicale remplit de façon adéquate le cours du temps, qui pour ainsi dire « conduit » la musique et détermine sa forme temporaire, ou bien elle abandonne ce cours du temps, l'abrégant, l'élargissant ou transformant convulsivement son cours normal.

Dans le premier cas, la musique peut être appelée *chronométrique*, dans le second *chrono-amétrique*.

Dans la musique chronométrique le sens du temps est en équilibre avec le processus musical ; en d'autres termes, le temps ontologique évolue entièrement et uniformément dans la durée musicale. Dans sa base créatrice primaire la musique chronométrique se caractérise par l'absence de réflexe émotif et psychologique, ce qui

considerar a experiência musical como uma das formas mais puras de sensação ontológica do tempo⁹.

A arte musical, que contém em si própria as possibilidades de uma das mais adequadas experiências em relação ao tempo ontológico, não se limita unicamente a refletir essa noção. É muito raro que os reflexos psicológicos não dominem o processo criador: poder-se-ia mesmo dizer que sua ausência, no domínio da criação, indica a presença de um talento especial que se encontra muito raramente em estado puro.

A experiência do tempo, isto é, a qualidade do elemento do tempo na obra de diferentes músicos, é sempre distinta, mas seu tipo por excelência — ontológico ou psicológico — pode sempre se definir e, por conseguinte, se prestar a uma classificação tipológica.

Há na música uma relação particular, uma espécie de contraponto entre o transcurso do tempo, sua própria duração e os meios materiais e técnicos com o auxílio dos quais essa música foi expressa e escrita.

Ou o material musical preenche de maneira adequada o curso do tempo, que, por assim dizer, “conduz” a música e determina sua forma temporal, ou então abandona esse curso do tempo, encurtando-a, expandindo-a ou transformando convulsivamente seu curso normal.

No primeiro caso, a música pode ser denominada *cronométrica*; no segundo, *cronoamétrica*.

Na música cronométrica, o sentido do tempo está em equilíbrio com o processo musical; em outras palavras, o tempo ontológico evolui de modo completo e uniforme dentro da duração musical. Em sua base criadora primária, a música cronométrica se caracteriza pela ausência de um reflexo emocional e psicológico, o

⁹ Nota do autor: A definição da música, outrora corrente, como uma arte que “aniquila o tempo” pertence às noções simbólicas que nada definem. É dado ao homem sentir o princípio do tempo em suas diferentes qualidades, mas não há “experiência do não tempo” na vida imanente do homem.

lui permet de saisir le processus du temps ontologique et d'y pénétrer. Cette musique est typique précisément à cause d'une notion d'équilibre, d'un ordre dynamique et d'un développement normal et gradué; dans le domaine de réaction psychique, elle évoque un sentiment particulier de « calme dynamique » et de satisfaction. La musique chronométrique gouverne l'ouïe et la conscience, grâce à son cours musical qui établit chez les auditeurs exactement le même ordre intérieur du temps qu'avait éprouvé le compositeur au moment où son inspiration a fait naître l'œuvre.

La nature de la musique chrono-amétrique est toujours psychologique ; ce n'est que par elle que peuvent être exprimés les réflexes psychologiques. Cette musique est pour ainsi dire une notation secondaire des impulsions émotives primaires, des états et des projets de l'auteur. Dans cette musique, les centres d'attraction et de gravité sont, en somme, déplacés. Ils ne se trouvent point dans *l'instant sonore*, ni dans la donnée musicale, mais sont toujours placés en avant ou en arrière (en avant pour la plupart du temps) rompant ainsi avec le cours normal du temps musical et détruisant la prédominance de « l'instant musical ». Ou bien la musique devance le temps réel, ou bien elle demeure en arrière, ce qui établit une interférence spécifique entre les deux, et amène la lourdeur lassante ainsi que l'instabilité de la musique chrono-amétrique. Pareille musique ne saurait être en harmonie avec une ouïe musicale synthétique, dont la réceptivité musicale écarte tout réflexe d'association accidentel pour la percevoir sur deux plans différents — sur celui des sons et sur celui d'une spéculation particulière.

Si l'on tente de définir certaines données essentielles de la typologie musicale créatrice, « le problème du temps » doit primer en somme tout autre problème, puisqu'il est essentiellement relié à la définition des catégories primaires dans la musique.

Tout comme l'expérience spatiale, principe de perspective et de transparence en peinture,

que lhe permite apreender o processo do tempo ontológico e penetrá-lo. Essa música é típica justamente em consequência de uma noção de equilíbrio, de uma ordem dinâmica e de um desenvolvimento normal e gradual; no campo da reação psíquica, ela evoca um sentimento particular de “calma dinâmica” e satisfação. A música cronométrica governa a audição e a consciência, graças ao seu curso musical, que suscita nos ouvintes exatamente a mesma ordem interior do tempo experimentada pelo compositor no momento em que sua inspiração deu origem à obra.

A natureza da música cronoamétrica é sempre psicológica; é somente através dela que os reflexos psicológicos podem ser expressados. Essa música é, por assim dizer, uma notação secundária dos impulsos emocionais primários, dos estados e projetos do autor. Nessa música, os centros de atração e gravidade são, em suma, deslocados. Eles não se encontram no *instante sonoro*, nem na diretriz musical, mas estão sempre posicionados à frente ou atrás (à frente, na maior parte dos casos), rompendo assim com o curso normal do tempo musical e destruindo a predominância do “instante musical”. Esteja a música adiantada ou atrasada em relação ao tempo real, entre os dois se estabelece uma interferência específica que ocasiona tanto o peso fatigante quanto a instabilidade da música cronoamétrica. Música semelhante não pode estar em harmonia com uma audição musical sintética, cuja percepção musical afasta qualquer reflexo de associação accidental para percebê-la de duas maneiras diferentes — por meio dos sons e por meio de uma especulação particular.

Se procuramos definir certas diretrizes essenciais da tipologia musical criadora, “o problema do tempo” deve primar, em suma, sobre todos os outros problemas, uma vez que está essencialmente vinculado à definição das categorias primárias na música.

Assim como a experiência espacial, princípio de perspectiva e transparência na pintura, a

la sensation du temps est pour le musicien l'élément fondamental, c'est-à-dire relève d'une conception universelle, qui détermine le type et le style mêmes de sa création.

En dépit de la quantité et de la diversité infinie des dons humains, *les genres créateurs* dans l'art sont extrêmement peu nombreux, à cause du nombre limité des genres de la conscience humaine, des genres de la notion de ce qui est « moi » et « non moi », et de genres de coordination de ce « qui est moi » avec « ce qui n'est pas moi », choses qui sont à la base de toute intuition créatrice. Les œuvres d'art différentes dans leur style et dans leurs manières constructives, ne sauraient être que la variété d'une expérience créatrice identique, qui les unit toutes.

Le problème du temps dans l'art musical est intéressant précisément parce qu'il incite à une classification originale des œuvres musicales, classification qui est au-dessus d'une analyse de style ou de forme.

La tendance de saisir le temps ontologique réel, de la traduire en catégories créatrices de l'art demeure toujours à la base de l'intuition musicale.

Les modes et tétrachordes antiques qui se sont transformés en neumes grégoriens du premier moyen âge et qui ont servi de base au style unique et adéquat de la musique d'église, les vrais chants populaires avec leurs refrains qui, pareils aux chants grégoriens ne chantent pas les paroles mais traînent les voyelles (en tant qu'unités d'intonation temporaires dépourvues de toute intention descriptive) se trouvent psychologiquement apparentés à des œuvres aussi dissemblables au premier coup d'œil, que les conceptions polyphoniques de Bach, conçues toujours de pair avec leur cours temporaire qui semble même résider en elles, que le chronométrisme transparent et spontané de Haydn et de Mozart, et que le sentiment objectif et mesuré des plus beaux thèmes

sensação do tempo é, para o músico, o elemento fundamental, quer dizer, pertence a uma concepção universal, que determina o tipo e o estilo próprios de sua criação.

A despeito da quantidade e da diversidade infinita de dons humanos, *os gêneros criadores* na arte são extremamente escassos, em consequência do número limitado dos gêneros da consciência humana, dos gêneros da noção daquilo que sou “eu” e “não eu” e dos gêneros de coordenação daquilo que sou “que sou eu” com “o que não sou eu”¹⁰, coisas que estão na base de toda a intuição criadora. As obras de arte, diferentes em seu estilo e em seus modos construtivos, não seriam senão a variação de uma experiência criadora idêntica que une todas elas.

O problema do tempo na arte musical é interessante precisamente porque incita a uma classificação original das obras musicais, classificação que está acima de uma análise de estilo ou forma.

A tendência para apreender o tempo ontológico real, para traduzi-lo¹¹ em categorias criadoras da arte, reside sempre na base da intuição musical.

Os modos e tetracordes antigos que se transformaram em neumas gregorianos da primeira Idade Média e que serviram de base para o estilo único e adequado da música de igreja, os verdadeiros cantos populares com seus refrãos que, semelhantes aos cantos gregorianos, não cantam as palavras mas prolongam as vogais (na qualidade de unidades temporárias de entonação desprovidas de qualquer intenção descritiva), são psicologicamente aparentados a obras tão desiguais ao primeiro olhar como as concepções polifônicas de Bach, concebidas sempre de acordo com seu curso temporal, que nelas parece mesmo residir, como o cronometrismo transparente e espontâneo de Haydn e Mozart e como o sentimento objetivo e mensurável dos mais

¹⁰ *Nota do tradutor:* A impossibilidade de acesso ao manuscrito de Suvitchinsky impede a satisfatória assimilação dessa passagem, marcada pelo uso aparentemente arbitrário das aspas.

¹¹ *Nota do tradutor:* Na tradução francesa, como se pode notar, o objeto direto do verbo traduzir é um pronome feminino, o que obrigaria a sua concordância com a palavra *tendência*. No entanto, a sequência do raciocínio indica que e o objeto da argumentação é o *tempo*. Optei, desse modo, pela alteração do pronome para a forma masculina.

de Verdi surpreendentes par leur imagination musicale, mais d'où sont toujours exclues toutes intonations psychologiques. Dans la musique moderne, c'est Igor Strawinsky qui a été le rénovateur et le continuateur de la musique chronométrique.

Dans tous les phénomènes musicaux ici indiqués, nous assistons à une expérience analogue au temps musical et à une intuition concrète d'une loi ontologique intérieure, qui régit l'art musical.

Cette musique ne s'invente pas, elle tire son origine des lois qui régissent l'ordre de l'art musical.

La musique la plus typique et la plus « grande » du point de vue chrono-amétrique est celle de Wagner. L'essence du temps psychologique de la musique wagnérienne se détermine non seulement par la forme de ses développements à séquences, gradations et chromatismes interminables (3), mais aussi par la nature et intonation des thèmes, toujours lourds de sens psychologique, sens qui les prive souvent de l'élément de réalité musicale immanente.

La forme de leit-motifs que Wagner a choisie est également caractéristique, car elle exclut le développement graduel et normal et spontané du temps musical. Chaque leit-motif possède déjà son équivalent dans le temps qui se répète inlassablement avec chaque retour de phrase, ce qui crée des combinaisons purement mécaniques d'états préconçus et pressentis par les auditeurs. Il semble que Wagner ait élu cette forme d'écriture musicale précisément parce qu'il reconnaît en lui-même l'absence d'expérience vivante de dynamique et de vraie durée musicale.

Il serait, certes, malaisé de trouver un autre exemple de musique chrono-amétrique à l'état aussi pur. Chez d'autres musiciens on peut sans doute, comme chez Wagner,

belos temas de Verdi, surpreendentes pela sua imaginação musical, mas dos quais estão sempre excluídas todas as entonações psicológicas. Na música moderna, foi Igor Stravinsky o renovador e o continuador da música cronométrica.

Dentre todos os fenômenos musicais indicados até aqui, testemunhamos uma experiência análoga ao tempo musical e a uma intuição concreta de uma lei ontológica interior que rege a arte musical.

Essa música não se inventa, ela se origina das leis que regem a ordem da arte musical.

A música mais típica e “maior”, do ponto de vista cronoamétrico, é a de Wagner. A essência do tempo psicológico da música wagneriana é determinada não apenas pela forma de seus desenvolvimentos sequenciais, gradações e cromatismos intermináveis¹², mas também pela natureza e pelas entonações dos temas, sempre carregados de significado psicológico, significado que muitas vezes os priva do elemento da realidade musical imanente.

A forma de *Leitmotiv*¹³ que Wagner escolheu é igualmente característica, pois exclui o desenvolvimento gradual, normal e espontâneo do tempo musical. Cada *Leitmotiv* possui já o seu equivalente no tempo que se repete incansavelmente a cada retorno da frase, o que dá origem a combinações puramente mecânicas de estados pré-concebidos e pressentidos pelos ouvintes. Parece que Wagner escolheu essa forma de escrita musical precisamente porque reconhecia nele mesmo a ausência de experiência viva de dinâmica e de verdadeira duração musical.

Seria certamente difícil encontrar outro exemplo de música cronoamétrica em estado tão puro. Em outros músicos é possível sem dúvida discernir, como em

¹² Nota do autor: É importante sublinhar que, em relação à experiência do tempo, o diatonismo e o cromatismo não determinam seja o que for: uma música cromática pode ser cronométrica, tal como uma música diatônica pode não coincidir com o processo do tempo real.

¹³ Sendo *leit-motif* uma grafia claramente híbrida, optou-se aqui pelo já consolidado termo alemão *Leitmotiv*, nas suas formas do singular e do plural.

discerner l'éloignement et même l'oubli des conceptions temporales dans leurs œuvres, mais à un degré moins impératif, ou alors cet éloignement provient d'autres sources.

A ce sujet il serait curieux de procéder à une analyse suivie des œuvres de Beethoven et de Chopin. En dépit d'un sentiment profond et conscient du temps (surtout dans ses derniers quatuors et ses premières symphonies, et notamment la quatrième en si bémol), maints développements de Beethoven, à cause de son penchant inné pour les constructions de musique formelles et schématiques, maints développements, disons-nous, se conçoivent en dehors du processus du temps et ne sont enregistrés par la perception musicale qu'en tant que suites et oppositions de constructions musicales abstraites. La musique de Beethoven qui, fort souvent, n'a pas en elle la plénitude du temps, n'est pas psychologique non plus, puisque son *pathos* et son émotivité psychologique ne se déterminent pas autant par le genre ou la qualité de ses thèmes et de ses conceptions, que par le procédé dynamique de ses développements. La construction des plans de Beethoven semble se développer en dehors du temps ; elle est musicalement immanente, bien que dépourvue de la qualité spécifique de durée temporaire et de continuité réelle, c'est-à-dire des choses qui constituent l'essence musicale d'un Haydn et d'un Mozart, ce qui est d'autant plus évident que, lorsqu'il s'agit du premier Beethoven, Mozart et Haydn ont de profondes affinités avec lui.

Quant à Chopin, son exemple est intéressant à d'autres titres : l'étoffe musicale de Chopin et sa technique prises séparément, peuvent être du ressort des exemples de musique formelle et schématique. Or, le sentiment psychologique de Chopin exigeait, afin de s'incarner, des formes et des possibilités toutes autres. D'où surgit l'adaptation particulière des schémas formels de l'écriture de Chopin, souvent imprécises et instables aux exigences d'une émotivité dont sa musique est remplie. Il s'ensuit une inégalité de style, où le schématisme formel, dépourvu de toute durée musicale,

Wagner, o afastamento e mesmo o esquecimento das concepções temporais em suas obras, porém em grau menos imperativo, senão motivado por outras causas.

Sobre esse tema, seria curioso proceder a uma análise contínua das obras de Beethoven e Chopin. Apesar de um sentimento profundo e consciente do tempo (sobretudo em seus últimos quartetos e suas primeiras sinfonias, particularmente a quarta, em si bemol), muitos dos desenvolvimentos de Beethoven, devido à sua tendência inata para as construções de música formais e esquemáticas, são, digamos, concebidos fora do processo do tempo e são registrados pela percepção musical apenas como sucessões e oposições de construções musicais abstratas. A música de Beethoven que, com muita frequência, não possui em si mesma a plenitude do tempo, também não é psicológica, pois seu *pathos* e sua emotividade psicológica não são determinados tanto pelo gênero ou pela qualidade de seus temas e de suas concepções quanto pelo processo dinâmico de seus desenvolvimentos. A construção dos planos de Beethoven parece se desenvolver fora do tempo; é musicalmente imanente, embora desprovida da qualidade específica de duração temporal e continuidade real, isto é, daquilo que constitui a essência musical de um Haydn e um Mozart, o que se torna ainda mais óbvio quando se trata do primeiro Beethoven, com o qual Mozart e Haydn têm profundas afinidades.

Quanto a Chopin, seu exemplo é interessante sob outros aspectos: a matéria musical de Chopin e sua técnica, tomadas separadamente, podem ser entendidas como exemplos de música formal e esquemática. Ora, o sentimento psicológico de Chopin exigia, para se materializar, formas e possibilidades bastante distintas. Daí surge a adaptação particular dos esquemas formais da escrita de Chopin, muitas vezes imprecisos e instáveis, conformes às exigências de uma emotividade com a qual sua música é preenchida. Segue-se um desequilíbrio de estilo, em que o esquematismo formal,

succède à des passages émotifs, qui influencent toujours la continuité normale de ses développements. La « pulsation » particulière de la musique de Chopin peut se définir, entre autres, par son plan de modulations qui détermine, de pair avec d'autres éléments de construction musicale, le processus temporaire de la musique et qui, à son tour, est amené à déterminer celui-ci (4).

On ne saurait traiter des problèmes de la musique moderne sans revenir à la question Wagnérienne, ces problèmes étant toujours en un rapport dialectique avec elle. En dépit de l'établissement graduel des conceptions wagnériennes, prévues tant par les prédécesseurs de Wagner que par ses contemporains (Meyerbeer, Berlioz, Liszt) et de la lente progression de Wagner lui-même, leur puissance et leur force de persuasion ont semblé étourdir la musique et limiter son expérience ontologique. L'art musical, qui est l'art de la similarité, de la connaissance ontologique du temps et de la spéculation sonore, fut transformé par Wagner en un système de transcriptions musicales, de synchronisation de notions abstraites et de reflexes émotifs, dont la nature est étrangère à la musique.

Il n'était point aisé de faire rentrer la musique dans son élément immanent de temps réel, et de rétablir la prédominance des lois de la durée et de continuité musicales, puisque les principes wagnériens étaient extrêmement adaptables, et s'unissaient facilement aux phénomènes musicaux les plus variés, étant assimilés par des musiciens aussi différents que César Franck, Rimsky-Korsakoff, Puccini, Vincent d'Indy, sans parler de épigones directs du « wagnérisme ».

desprovido de qualquer duração musical, sucede a passagens emotivas, que sempre influenciam a continuidade normal de seus desenvolvimentos. A “pulsção” particular da música de Chopin pode ser definida, entre outras coisas, por seu plano de modulações, que determina, junto com outros elementos da construção musical, o processo temporário da música, e que, por sua vez, é levado a determinar este último¹⁴.

Não seria possível lidar com os problemas da música moderna sem voltar à questão wagneriana, estando constantemente os problemas daquela em uma relação dialética com esta. Apesar da gradual consolidação das concepções wagnerianas, previstas tanto pelos predecessores de Wagner como por seus contemporâneos (Meyerbeer, Berlioz, Liszt), e da lenta progressão do próprio Wagner, o poder e a força de persuasão de tais concepções parecem ter atordoado a música e limitado a sua experiência ontológica. A arte musical, que é a arte da similaridade, do conhecimento ontológico do tempo e da especulação sonora, foi transformada por Wagner em um sistema de transcrições musicais, de sincronização de noções abstratas e de reflexos émotivos, cuja natureza é estranha à música.

Não seria tarefa fácil reinserir a música em seu elemento imanente de tempo real e restabelecer a predominância das olvidadas leis da duração e de continuidade musical, visto que os princípios wagnerianos eram extremamente adaptáveis e facilmente se associavam aos mais variados fenômenos musicais, tendo sido assimilados por músicos tão diferentes como César Franck, Rimsky-Korsakov, Puccini, Vincent d'Indy, sem falar nos epígonos diretos do “wagnerismo”.

¹⁴ *Nota do autor:* A noção de extensão-duração pode ser constatada na música de Schumann. Seu lirismo, de uma intensidade sempre igual, desenvolve-se harmoniosamente e sem intermitências, criando assim um equilíbrio extraordinário entre o procedimento musical e seu conteúdo.

Uma harmonia análoga existe igualmente em Brahms, ainda que a equivalência do tempo e da música não seja determinada tanto pelo caráter de seu lirismo quanto pelo gênero de sua especulação musical: os desenvolvimentos de Brahms são, à semelhança de certos desenvolvimentos de Beethoven, inteiramente concebidos no tempo.

N'en déplaise à Nietzsche, ce n'est pas Bizet qui fut la première antithèse wagnérienne, mais Debussy (5). L'étoffe musicale de Debussy, esthétiquement opposée à toutes les conceptions de Wagner, possédait une surprenante *conductibilité du temps*, qui est pour la musique ce que la *transparence* est pour la peinture, grâce à quoi sa musique, après la fausse longueur de celle de Wagner, surprenait par sa durée réelle et vivante. Mais Debussy ne pouvait, ni peut-être ne voulait vaincre son penchant inné pour les « états musicaux », lesquels devenaient fréquemment statiques. La « statique » musicale de Debussy est en soi d'une musicalité immanente, ses « états musicaux » constituent pour ainsi dire une transformation en durée d'instant musicaux et, pourtant, vu l'absence d'un dynamisme vivant, Debussy n'a pas su redonner à la musique son sens synthétique, sa plénitude de forces et de possibilités ; c'est ce que fit Igor Stravinsky.

Au cours des deux décades de sa vie musicale, Stravinsky a redonné à la musique des lois de composition et son expérience immanente. Ce rétablissement intérieur et formel des lois et de l'ordre dans l'art musical s'est effectué petit à petit et a été peut-être commencé par Stravinsky presque inconsciemment.

Déterminé historiquement, d'un côté par ce qu'on appelait jadis le modernisme français, de l'autre par l'école russe de Rimsky-Korsakoff, Stravinsky a dû passer par l'épreuve douloureuse de l'auto-développement, tant pour maîtriser l'étoffe musicale concrète, que pour s'assimiler à la vraie spéculation musicale abstraite, afin d'être à même, après s'être arraché à de ses prédécesseurs immédiats, de découvrir en soi l'intuition musicale et « l'idée de la musique » pour que tout cela se transforme rapidement chez lui en une déclaration créatrice de toute son existence musicale.

Sem ofensa a Nietzsche, a primeira antítese wagneriana não foi Bizet, mas Debussy¹⁵. A textura musical de Debussy, esteticamente oposta a todas as concepções de Wagner, possuía uma surpreendente *condutividade do tempo*, que é para a música o que a *transparência* é para a pintura, e graças à qual a sua música, após o falso comprimento da de Wagner, surpreendia por sua duração real e viva. Mas Debussy não podia e talvez não quisesse vencer sua tendência inata para os “estados musicais”, os quais se tornaram frequentemente estáticos. A “estática” musical de Debussy é, em si mesma, de uma musicalidade imanente, seus “estados musicais” constituem, por assim dizer, uma transformação em duração de instantes musicais e, no entanto, dada a ausência de um dinamismo vivo, Debussy não soube restituir à música o seu sentido sintético, a sua plenitude de forças e possibilidades. Foi isso que fez Igor Stravinsky.

No decorrer das duas décadas de sua vida musical, Stravinsky devolveu à música suas leis de composição e sua experiência imanente. Esse restabelecimento interior e formal das leis e da ordem na arte musical ocorreu pouco a pouco e talvez tenha sido iniciado por Stravinsky quase inconscientemente.

Determinado historicamente, de um lado, pelo que se chamava outrora o modernismo francês, e, de outro, pela escola russa de Rimsky-Korsakov, Stravinsky teve de passar pela dolorosa provação do autodesenvolvimento, tanto para dominar a textura musical concreta quanto para assimilar a verdadeira especulação musical abstrata, a fim de poder, depois de ter se desprendido de seus predecessores imediatos, descobrir em si mesmo a intuição musical e “a ideia da música”, transformando tudo isso rapidamente em uma declaração criadora de toda a sua existência musical.

¹⁵ Nota do autor: O caso de Mussorgsky — em quem a receptividade psicológica é adequada à intuição musical e forma com ela como que uma mesma e única entidade — é um fenômeno à parte e exigiria uma análise musical e psicológica especial.

Cette déclaration, que confirment toutes ses œuvres, en commençant par *Petrouchka* et en terminant par le récent *Concerto en mi bémol* établit, avant tout le principe de chronométrie musicale. La création de Stravinsky par sa sensation du temps musical, par les moyens avec lesquels se développe et s'écoule sa musique — appartient aux traditions classiques, à cette « grande » musique, où le temps et le processus musical sont réciproquement déterminés et ne tirent pas leur origine de la sphère de réflexe psychologique, mais de l'expérience ontologique. Or, ayant rétabli cette tradition, Stravinsky a démontré toute la vitalité de celle-ci et a prouvé qu'elle était capable de subir un renouvellement intérieur complet, qui vise non seulement l'étoffe musicale, mais également la manière et la technique de la composition. Dans les œuvres de Stravinsky s'est manifestée une synthèse qui est rare dans l'art, celle d'une immense force réformatrice et un sentiment aigu de tradition et de conservation.

La première chose qui frappe lorsque nous étudions l'œuvre de Stravinsky — c'est sa volonté inhérente de traduire n'importe quel thème musical, n'importe quel style ou quelle forme — en un système de perception et d'auto-adaptation tout personnel et authentique. Aussi cette conception constructive de Stravinsky est-elle typique pour lui et constitue l'indice qui caractérise son œuvre au même titre que sont typiques pour Bach, par exemple, sa manière et ses thèmes polyphoniques, pour Beethoven ses développements symphoniques, ou les plans mélodiques pour Verdi.

La multiplicité du style de Stravinsky, la périodicité de son expérience créatrice en forme de cycles illusoirement contradictoires, son attitude libre envers les thèmes et les procédés musicaux des autres, tout ceci se trouve en un rapport dialectique avec l'unité de son principe musical, principe qui réassemble et « reconstitue » n'importe quelle donnée d'affinité musicale. Chez Stravinsky, ce principe mène et aboutit à un système unique de conception et d'entendement universels,

Essa declaração, confirmada por todas as suas obras, começando por *Petrushka* e terminando pelo recente *Concerto em mi bémol*, estabelece antes de tudo o princípio de cronometria musical. A criação de Stravinsky, pela sua sensação do tempo musical, pelos meios com que se desenvolve e transcorre a sua música, pertence às tradições clássicas, a essa “grande” música, em que o tempo e o processo musical são determinados reciprocamente e não se originam na esfera do reflexo psicológico, mas na da experiência ontológica. Ora, tendo reestabelecido essa tradição, Stravinsky demonstrou toda a vitalidade daquela e provou que ela era capaz de passar por uma renovação interior completa, que visa não apenas a textura musical, mas igualmente a maneira e a técnica de composição. Dentre as obras de Stravinsky, manifestou-se uma síntese que é rara na arte, a de uma imensa força reformadora e de um agudo sentimento de tradição e conservação.

A primeira coisa que impressiona quando estudamos a obra de Stravinsky é a sua vontade inerente de traduzir qualquer tema musical, qualquer estilo ou qualquer forma, em um sistema de percepção e autoadaptação de todo pessoal e autêntico. Igualmente, essa concepção construtiva é típica em Stravinsky e constitui o índice que caracteriza a sua obra, da mesma forma que são típicos em Bach, por exemplo, a sua maneira e seus temas polifônicos, em Beethoven os seus desenvolvimentos sinfônicos ou ainda os planos melódicos em Verdi.

A multiplicidade do estilo de Stravinsky, a periodicidade de sua experiência criadora em forma de ciclos ilusoriamente contraditórios, sua atitude livre em relação aos temas e procedimentos musicais alheios, tudo isso se encontra em uma relação dialética com a unidade de seu princípio musical, o qual reagrupa e “reconstitui” seja qual for a diretriz de afinidade musical. Em Stravinsky, esse princípio conduz e culmina em um sistema único de concepção e entendimento

dans lequel toutes les lois sont *données* et non point *inventées* ; pourtant ce « système de nécessité » ne suscite guère en Stravinsky de sentiment de révolte, mais le force au contraire à la libre soumission qui, à son tour, conditionne une découverte toujours plus approfondie des lois et des conditions de l'être.

Et avant tout, il s'agit de la *loi de nécessité* du temps. Le temps est donnée, il est insurmontable. Le processus de son développement ne pourrait ni ne saurait être dénaturé, ni par la velléité psychologique, ni par une illusion sur son vide apparent ou sur son aveugle puissance élémentaire. Mais le temps peut être organisé, traduit en aspects infinis et en qualités, qui sont celles de son étendue, de sa durée, de son écoulement — et en cela consiste le sens ontologique de l'art musical. Quelque compliquée que puisse être la structure métrique de la musique de Stravinsky, elle est toujours « conductrice du temps » ; le cours du temps la possède en dedans et, remplissant ce cours, elle ne l'abandonne jamais et ne détourne jamais l'ordre de son mouvement. Ceci constitue la véritable parenté typologique de Stravinsky avec les exemples classiques de la musique du XVIII^e siècle (6). Stravinsky s'apparente à ces exemples par l'analogie de ses conceptions intérieures et de son expérience musicale. Pour ces mêmes raisons, par-dessus la tête de son maître Rimsky-Korsakoff, avec sa musique qui ne signifie rien et qui n'est fondée sur rien — Stravinsky, dans la musique russe, éprouve une prédilection pour Glinka et Tchaïkovsky (7).

universais, em que todas as leis são *dadas* e não *inventadas*. No entanto, esse “sistema de necessidade” não suscita em Stravinsky nenhum sentimento de rebeldia, mas antes o obriga à livre submissão, que, por sua vez, condiciona uma descoberta cada vez mais profunda das leis e condições do ser.

Acima de tudo, trata-se da *lei de necessidade* do tempo. O tempo está dado, ele é insuperável. O processo de seu desenvolvimento não poderia ser desnaturalizado nem pela veleidade psicológica, nem pela ilusão de seu vazio aparente ou de seu cego poder elementar. Porém o tempo pode ser organizado, traduzido em aspectos infinitos e qualidades, que são as de sua extensão, de sua duração e de seu transcurso — e nisso consiste o sentido ontológico da arte musical. Por mais complicada que possa ser a estrutura métrica da música de Stravinsky, ela é sempre “condutora do tempo”; o curso do tempo a retém no seu interior e, preenchendo esse curso, ela jamais o abandona e jamais desvirtua a ordem de seu movimento. Isso é o que constitui a verdadeira afinidade tipológica de Stravinsky com os exemplos clássicos da música do século XVIII¹⁶. Stravinsky se assemelha a esses exemplos por analogia a suas concepções interiores e sua experiência musical. Por essas mesmas razões, passando por cima de seu mestre Rimsky-Korsakov, com sua música, que nada significa e que em nada se baseia, Stravinsky, dentro da música russa, tem predileção por Glinka e Tchaikovsky¹⁷.

¹⁶ *Nota do autor*: Não devemos crer que toda a música do século XVIII se caracteriza pela concepção clássica do tempo de que se trata aqui. Precisamente nessa época foi criada uma grande quantidade de maneiras e de fórmulas padronizadas, bem como foi escrito um grande número de música vazia e medíocre (dita de ornamento). É bem mais interessante observar como as formas e as convenções de estilo ganhavam vida nos grandes músicos desse tempo e como eles lhe atribuíam tanto a experiência pessoal quanto a técnica viva de sua criação.

¹⁷ *Nota do autor*: Se por um lado é compreensível a admiração de Stravinsky pelo lirismo objetivo e pela riqueza puramente mozartiana de Glinka, com a maravilhosa “adequação” de sua música, por outro lado pode parecer paradoxal, à primeira vista, a estima que tem por Tchaikovsky. O psicologismo de Tchaikovsky não era um recurso criador; seu *pathos* era uma qualidade natural de sua experiência humana e de seus dons de músico. Assim, nunca mutilou os fundamentos construtivos de sua música. Por tais motivos a arte musical de Tchaikovsky esteve sempre fundada em concepções puramente musicais, e sua música, apesar da tensão patética, se desenvolve no tempo sempre de forma harmoniosa e é sempre preenchida por uma verdadeira duração musical.

Dans le domaine de la culture musicale, c'est-à-dire de la problématique musicale, Strawinsky s'est servi de sa musique pour poser et résoudre un grand nombre de problèmes. Peut-être que le plus important d'entre eux est celui des « limites de la musique ». Ces limites semblent à la grande masse — aux musiciens comme aux auditeurs — vaguement « illimitées », Et pourtant, l'expérience de Strawinsky établit le contraire. « Tout n'est pas permis » dans la musique, mais bien des choses au contraire sont interdites (pas dans le sens des interdictions académiques, bien entendu) ; dans l'expérience de la vie spirituelle il est des choses qui ne sauraient non plus ni ne devraient être traduites ou « exprimées » par la musique (7). La musique a des thèmes qui lui sont propres, une vocation et une expérience à elle, tant créatrice qu'« auditive ». Cette dernière ne peut se définir que partiellement, en tant que « re-sensation » de la musique ; dans sa substance, elle doit se baser sur l'entendement de la réalité ontologique du processus musical — c'est-à-dire sur le temps musical (8).

A tous ceux qui reprochent à Strawinsky l'absence de principe émotif, on pourrait dire une seule chose : ils doivent *écouter* la musique avec une oreille qui, non seulement perçoit la musique comme « sonorités », mais aussi comme musique « dans le temps ». Cela signifie, pour paraphraser Wagner, que l'on peut « entendre le temps ». Or, c'est bien cette perception là qui donne la joie musicale la plus élevée, joie dont les possibilités sont contenues dans la musique « la plus élevée » et qui constitue sa qualité la plus sûre et sa particularité la plus précieuse. Seule cette musique peut être un pont qui nous

No domínio da cultura musical, isto é, da problemática musical, Stravinsky serviu-se de sua música para levantar e resolver um grande número de problemas. Talvez o mais importante dentre eles seja o dos “limites da música”. Esses limites parecem à grande massa — tanto aos músicos como aos ouvintes — vagamente “ilimitados”. E, no entanto, a experiência de Stravinsky estabelece o oposto. “Tudo não é permitido” na música, antes pelo contrário, muitas coisas estão proibidas (não no sentido de proibições acadêmicas, é claro); na experiência da vida espiritual, há coisas que não poderiam e nem deveriam ser traduzidas ou “expressas” pela música¹⁸. A música tem seus próprios temas, uma vocação e uma experiência peculiar, tanto criadora como “auditiva”. Esta última só pode ser parcialmente definida enquanto “re-sensação” da música; na sua substância, deve se basear na compreensão da realidade ontológica do processo musical — isto é, no tempo musical¹⁹.

Para todos aqueles que censuram Stravinsky pela ausência de um princípio emocional, pode-se dizer apenas uma coisa: eles devem *escutar* a música com um ouvido que perceba a música não apenas como “sonoridades”, mas também como música “no tempo”. Isso significa, parafraseando Wagner, que se pode “ouvir o tempo”. Ora, é essa percepção que dá a mais elevada satisfação musical, satisfação cujas possibilidades estão contidas na música “mais elevada” e que constitui a sua qualidade mais segura e a sua particularidade mais preciosa. Somente essa música pode ser uma ponte que nos

¹⁸ *Nota do autor*: Isso relegou a música de Scriabin, por exemplo, a um impasse trágico, música sobrecarregada de uma ingenuidade metafísica dolorosa, nociva e, ao mesmo tempo, de uma ingenuidade débil. Sem ter o dinamismo de um Wagner e desprovido da rica substância artística que sempre salvou Liszt e Chopin, Scriabin literalmente afundou sua música em sua própria emotividade convulsiva. Essa submissão da música a uma esfera estranha conduziu Scriabin a uma deformação de sua consciência musical e a um lamentável conflito entre sua música e suas concepções de uma pretensa filosofia contemplativa.

¹⁹ *Nota do autor*: A percepção musical do tempo do executante se encontra, por assim dizer, a meio caminho entre a percepção temporal do “criador” e do “ouvinte”. O verdadeiro dom do executante, dom de restituição, bem como a sensação de um verdadeiro contato com o público, são frequentemente condicionados por uma consciência primária e muito particular do desenvolvimento “da música” no tempo, aspecto que caracteriza os grandes e puros artistas.

relie à *l'être* dans lequel nous vivons, mais  
qui, en même temps, n'est pas nous.

reconecta ao *ser* em que vivemos, mas que,  
ao mesmo tempo, não é o que somos.



Soneto

E (#9)

Por

E 7M(9) D#m7(b5) G#7(b9) C#m7(9)

9 que me des - co - bris - te no_a - ban - do - no Com que tor - tu - ra  
que men - ti - ra_a - bris - te meu se - gre - do De que ro - man - ce_an -

C#m(7M) G#m7(b5) G7(#11) F#m(b6) F#m6

14 me_ar - ran - cas - te_um bei - jo Por que me_in - cen - di - as - te de de -  
ti - go me rou - bas - te Com que rai - o de luz me_i - lu - mi -

F#7 F#7(13) F#m F#m(7M) F#m7 B7(9)

19 se - jo Quan - do_eu es - ta - va bem, mor - ta de  
nas - te Quan - do_eu es - ta - va bem, mor - ta de

E (#9) E 7M(9) D#m7(b5)

23 so - no Com que não me dei - xas - te_a - dor - me - ci - da  
me - do Por

G#7(b9) C#m7(9) C#m(7M) G#m7(b5) G7(#11)

28 E me_in - di - cas - te_o mar, com que na - vi - o E

F#m(b6) F#m6 A#m7(b5) D#7(#9) D#m/F#

33 me dei - xas - te só, com que sa - í - da Por que des - ces - te_a_o

F7 Bb7M A7(b13) D7M B7(b9) Gm6

38 meu po - rão som - bri - o Com que di - rei - to me_en - si - nas - te_a vi - da

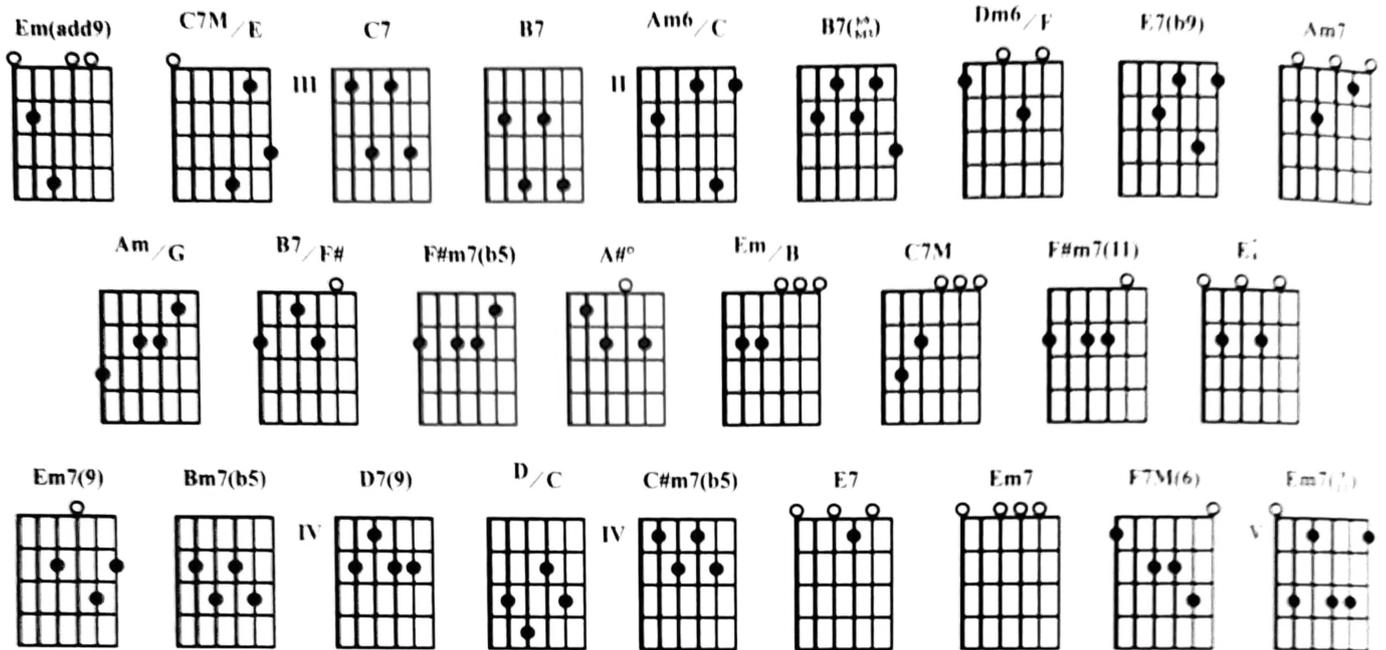
F#7(13)      F#m F#m(7M) F#m7      B 7(9)      E (#9)

44

Quan - do_eu es - ta - va bem, mor-ta de fri - o

# São demais os perigos desta vida

TOQUINHO E VINICIUS DE MORAES



**Em(add9) / C7M/E / C7 / B7 / Am6/C / B7(b₉) / Em(add9) // / Dm6/F /**  
 São demais os perigos desta vi—da Pra quem tem paixão principalmen—te  
**E7(b9) / Dm6/F / E7(b9) / Dm6/F / E7(b9) / Dm6/F / E7(b9) / Am7 /**  
 Quando uma lu— a chega de repen—te E se dei—xa no céu, como esqueci—da  
**Am/G / B7/F# / B7 / F#m7(b5) / B7 / Dm6/F / E7(b9) / Am7 // / A#°**  
 E se ao luar que atua desvaira—do Vem se unir uma músi—ca qualquer Ai, então,  
**/ / / Em/B / C7M / F#m7(11) / B7 / E7 / E7(b9) / A#° / / /**  
 é preciso ter cuida—do Porque deve andar perto uma mulher A—i, então, é preciso ter  
**Em/B / C7M / F#m7(11) / B7 / Em7(9) // / F#m7(b5) / B7 /**  
 cuida—do Porque deve andar perto uma mulher Deve an—dar perto uma mulher que é  
**Em7(9) // / Bm7(b5) / E7(b9) / Am7 // / D7(9) / D/C / C#m7(b5) / C7M**  
 fei—ta De músi—ca, luar e sentimen—to É que a vi—da não quer de tão perfei—ta  
**/ B7 / / / E7 / E7 / Bm7(b5) / E7(b9) / Am7 / Am/G /**  
 Uma mulher que é como a pró—pria lu— a: Tão linda que só espalha sofrimen—to Tão  
**Am6/C / B7 / Dm6/F / E7(b9) / Bm7(b5) / E7(b9) / Am7 / Am/G /**  
 chei— a de pudor que vive nu— a Tão linda que só espalha sofrimen—to Tão  
**Am6/C / B7 / Em7(9) / B7 / Em7 / / / C7 / B7 / Am6/C /**  
 chei— a de pudor que vive nua São demais São demais Os perigos desta vi—da Pra quem  
**B7(b₉) / C7M / F7M(6) / Em7(11)**  
 tem paixão

**E m(add9)** **C7M/E** **C7**

São de - mais os pe - ri - gos des - ta vi -

**B7** **A m6/C** **B7(b9, b13)** **E m(add9)**

da Pra quem tem pai - xão

**D m6/F** **E7(b9)** **D m6/F**

prin - ci - pal - men - te Quan - do_u - ma lu - a

**E7(b9)** **D m6/F** **E7(b9)** **D m6/F**

che-ga de re pen - te E se dei - xa no

**E7(b9)** **A m7** **A m/G** **B7/F#**

céu, co - mo_es - que - ci - da E se_ao lu - ar que a -

**B7** **F#m7(b5)** **B7** **D m6/F**

tu - a des - vai - ra - do Vem se_u - nir u - ma

**E7(b9)** **A m7** **A#°**

mú - si - ca qual - quer A - í, en - tão, é pre -

**E m/B** **C7M** **F#m7(b5)**

ci-so ter cui-da - do Por - que de - ve_an - dar

33 **B7(b9)** **E₄7** **E7(b9)** **A^{no}**  
 per - to_u - ma mu - lher A - í, en - tão, é pre -

37 **E m/B** **C7M** **F[#]m7(11)**  
 ci - so ter cui - da - do Por - que de - ve_an - dar

41 **B7** **Em7(9)** **F[#]m7(b5)**  
 per - to_u - ma mu - lher De - ve_an - dar per - to_u - ma mu - lher

45 **B7** **Em7(9)** **B m7(b5)**  
 que_é fei - ta De mú - si - ca, lu - ar

49 **E7(b9)** **A m7** **D7(9)**  
 e sen - ti - men - to E que_a vi - da não

53 **D/C** **C[#]m7(b5)** **C7M** **B7**  
 quer de tão per - fei - ta U - ma mu - lher que_é

57 **E₄7** **E7** **B m7(b5)**  
 co - mo_a pró - pria lu - a Tão lin - da que só_es -

61 **E7(b9)** **A m7** **A m/G** **A m6/C**  
 pa - lha so - fri - men - to Tão che - ia de pu -



# Soneto de separação

Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes

arr. Antonio Carlos Jobim

*Moderato*

De re - pen - te, do ri - so fez - se_o pran - to Si - len - ci - o - so_e bran - co co - mo_a

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand.

bru - ma— E das bo - cas u - ni - das fez - se_a_es - pu - ma— E das mãos es - pal - ma - das fez - se_o_es -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note on 'ma' followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment includes a four-measure rest in the right hand at the beginning of the system.

pan - to De re - pen - te da cal - ma fez - se_o vento Que dos o - lhos des - fez a úl - ti - ma

The third system concludes the piece. The vocal line features a triplet of eighth notes at the end. The piano accompaniment also includes a triplet of eighth notes in the right hand.

cha - ma E da pai - xão fez - se_o pres - sen - ti - mento E do mo - men - to_i - mó - vel fez - se_o

dra - ma De re - pen - te não mais que de re - pen - te Fez - se de tris - te_o que se fez a -

*com 8^{va}*

man - te E de so - zi - nho o que se fez con - ten - te Fez - se do_a - mi - go pró - xi - mo_o dis -

tan - te Fez - se da vi - da_u - ma_a - ven - tu - ra_er - ran - te — De re - pen - te, não mais que de re - pen - te —