

A MÉTRICA COMO FERRAMENTA PARA A ANÁLISE DA CANÇÃO: *FEITIO DE ORAÇÃO*, DE FRANCISCO ALVES A BETH CARVALHO

Ricardo Nogueira de Castro Monteiro *

RESUMO: *Apresentando a métrica como instância mediadora entre música e poesia, o autor inicia o trabalho com uma contextualização onde a trajetória da métrica clássica é rastreada a partir da história da música ocidental. Num percurso que cobre desde a antiguidade greco-romana até o início do renascimento, aponta-se em cada época para a estreita ligação entre a concepção ocidental de música e aquela teoria criada para dar conta dos aspectos rítmicos da μουσική. Fundamentada assim essa proximidade histórica e epistemológica, o autor propõe a abordagem métrica enquanto perspectiva privilegiada para a análise do sentido musical na canção, e exemplifica sua metodologia na análise de duas interpretações diferentes da canção Feitio de Oração, de Valrico e Noel Rosa.*

PALAVRAS-CHAVE: *musicologia; teoria literária; poesia; análise do discurso; semiótica.*

INTRODUÇÃO

O viajante que se depara com as ruínas do *Parthenon*, em Atenas, pode talvez lastimar, em um primeiro momento, seu mau estado de conservação. Após considerar entretanto a deterioração e os estragos resultantes de milhares de batalhas, saques, terremotos, incêndios, bombardeios, explosões, todas as calamidades, enfim, naturais ou não, que por quase dois mil e quinhentos anos flagelaram o templo consagrado a Palas Athena, o turista certamente tenderá a se dar por feliz pelo que

* Doutorando em Semiótica e Linguística Geral pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

restou. Retendo bem a imagem daquela imponente construção e de suas imediações, poderá mesmo, ao fechar os olhos, vislumbrar com a imaginação o que possa ter sido o cenário da Acrópole no século V a.C. A arquitetura, em suma, pode ser parcialmente reconstituída de maneira razoavelmente satisfatória, ainda que considerando a deterioração ou mesmo o desaparecimento dos detalhamentos, como as legendárias estátuas de Zeus e Atena talhadas em ouro e marfim por Fídias que adornaram o interior do Parthenon até serem saqueadas no início da era cristã; a perda é menos sentida à medida que obras como a *Atena armada* nos concedem hoje alguma idéia da genialidade de seu criador em particular e do brilhantismo da estatuária e arquitetura grega de uma maneira geral.

Esse quadro, por mais precário que pareça, é de uma completude extraordinária se comparado com o panorama com que se depara o musicólogo. Há uma razoável documentação possibilitando algum conhecimento a respeito da importância da música na vida grega, de quais instrumentos se utilizariam, de como se daria o treinamento dos músicos, de como afinariam seus instrumentos, que escalas usariam, que tipo de teoria musical utilizavam, além de inúmeras descrições do impacto de sua música sobre os ouvintes. Há, por exemplo, um relato a respeito de uma competição musical em Delfos no ano de 586 a. C., em que Sacadas de Argos teria levado a multidão ao delírio ao apresentar uma composição sua para aulos (a pequena flauta bifurcada, tão freqüentemente representada na pintura e cerâmica grega) em que descrevia um combate de Apolo contra um dragão¹. Entretanto, mesmo já existindo na época um tipo de notação musical que alguns especialistas afirmam serem capazes de decifrar, o fato é que não se sabe absolutamente nada de concreto a respeito de como aquela música soaria. Não há a menor evidência sobre que se apoiar para sequer sonhar com a música de Sacadas, tão inatingível quanto os sons da lira de Orfeu. Conceber essa música é algo

¹ ABRAHAM, 1988: 2.

como tentar imaginar como seria o Zeus de Fídias sem jamais ter visto uma única estátua grega.

Tomemos agora o caso de um dedicado diletante que se interessa pelo teatro grego. Num primeiro momento, assistindo a montagens contemporâneas e com textos traduzidos, entusiasma-se com a extraordinária profundidade e riqueza de textos permanentemente atuais e mergulha na leitura de algumas traduções, convicto de que poderá por meio delas recuperar de maneira bastante satisfatória a atmosfera daquela forma de arte bem como seu *esprit d'époque*. Um dia, lendo casualmente sobre a história da ópera, descobre perplexo que essa foi inicialmente uma tentativa de reconstrução e, em seguida, recriação do teatro grego, concebido na Renascença como permanentemente cantado ou acompanhado por instrumentos². Ao se aprofundar no assunto, descobre que a arte poética grega e latina era quase que indissociável da música, sendo basicamente entoada ou cantada, além de estar sempre ou quase sempre acompanhada por instrumentos, em especial pela lira. Movido pela curiosidade, ao se deparar pela primeira vez com o texto original da peça que o fascinou, imediatamente reconhece, apenas pela disposição em estrofes e pelo tamanho dos versos, estar diante de um texto cuja poética se projeta marcadamente em sua própria construção formal. Imaginando poder assim recuperar a musicalidade perdida, mergulha em um estudo de métrica. Novamente, se o primeiro momento é promissor, descortinando uma dimensão antes oculta daqueles versos, dimensão essa cheia de musicalidades rítmicas e melódicas, o resultado final não deixa de ser algo frustrante. O fato é que o estudo da métrica daqueles versos, após deixar clara a existência de uma fascinante dimensão musical em que a rima, quando ocorre, tem um papel coadjuvante enquanto mero caso de aliteração, deixa-nos apenas a contemplar a beleza de um horizonte distante e inatingível. Frequentemente, mal há um consenso entre

² id. p. 268.

especialistas a respeito de qual seria afinal a maneira correta de escandir um dado verso, ou, em outras palavras, qual seria o seu padrão rítmico entre as várias possibilidades que nos oferece a teoria. Assim, conceber como seria a forma original de um dado poema passa a ser, na mais otimista das comparações, algo como tentar imaginar, a partir de um exame em seu sítio de origem, como seria a estátua dourada de Zeus, contando apenas com a esclarecedora informação de que ela teria doze metros de altura.

Do alto da sofisticação tecnológica de nosso milênio, influenciados ainda pelo positivismo do século XIX, nosso olhar para as realizações de civilizações passadas é freqüentemente marcado por um ar condescendente. Admiramo-nos com seus conhecimentos científicos como um adulto se admira ao ver uma criança de cinco anos reconhecendo suas primeiras letras. Lemos sua filosofia muitas vezes, mais atraídos pela beleza de suas formulações do que pela profundidade de suas idéias. Essa visão é, entretanto, de uma flagrante ingenuidade. Um exame superficial na arte grega é o suficiente para esmagar impiedosamente esse ponto de vista. A complexidade e riqueza de suas construções literárias, o virtuosismo técnico de seus artesãos, a beleza, eficiência e solidez de sua arquitetura, a maestria de seus pintores e escultores, se comparados em conjunto com nossa produção artística contemporânea, notadamente nas artes plásticas, podem confundir um observador externo a ponto de sugerir-lhe ter havido algum engano que resultasse na inversão da datação das obras que lhe foram apresentadas. A arte sofreu grandes transformações, mas, ao contrário do que ocorre na ciência, não se pode, sob hipótese nenhuma, falar em progresso (a trajetória da música ocidental até o final do século XIX, unicamente sob um ponto de vista técnico, constituiria, porém, uma exceção, como será demonstrado aqui posteriormente). Franz Boas, em seu *Primitive art* (Boas, 1955), aponta para o fato de que, mesmo entre os povos ditos primitivos, como no caso os indígenas da América do Norte na alvorada do século XX, é possível, eventualmente, encontrar uma produção

artística de uma engenhosidade e elaboração ímpares, dignas de figurarem no acervo dos melhores museus do mundo ao lado de obras-primas consagradas. Em verdade, o fato é que a natureza da produção artística requer virtuosismo técnico, e não, tecnológico, aliado ao dom de imprimir harmoniosamente em sua obra algo do belo e do trágico da condição humana; o “engenho e arte”, aqui na ordem inversa, de que tanto nos fala Camões³.

Pensadores e artistas brilhantes que eram, é de se esperar que a reflexão grega sobre sua própria arte seja merecedora da maior atenção. A *Poética*⁴ de Aristóteles é uma entre muitas obras de uma literatura crítica participativa e instigante. Os estudos matemáticos de Pitágoras resultaram em uma teoria musical de sólida base matemática, teoria essa que trabalhava com um sistema de afinação bem mais complexo do que o temperamento⁵ que desde o século XVIII tomou conta da música ocidental. Devido à íntima relação entre música e poesia na cultura grega, torna-se, na realidade, difícil e até contraproducente separar demasiadamente a teoria musical da poética. Por essa razão, apresentaremos agora uma breve visão geral de como nos chegou esse grande e abrangente *corpus* teórico, de modo que algumas propostas que exporemos ao longo deste trabalho possam ser situadas dentro de um panorama histórico largo o suficiente para que sejam compreendidas como parte de um *continuum* epistemológico, e não como uma curiosa e instigante combinação de metodologias aparentemente desconexas.

³ CAMÕES, 1859: 83.

⁴ ARISTÓTELES, 1985.

⁵ Sistema de afinação em que a oitava (intervalo entre um som de frequência f e aquele de frequência $2f$) é subdividida em doze intervalos iguais (N. do A.).

MÉTRICA: DA ΜΟΥΣΙΚΕ΄ À MÚSICA OCIDENTAL

Conforme dito anteriormente, a poesia grega era basicamente indissociável da música⁶ (a poesia épica, embora prescindisse em tese de acompanhamento musical, freqüentemente o utilizava, conforme nos descreve Abraham em sua *The concise oxford history of music*⁷). Na verdade, na cultura grega, o próprio conceito de *μουσικε΄* já englobava naturalmente o que hoje entendemos por música, poesia e dança⁸, sendo que a separação desses elementos fez parte do mesmo processo de especialização que resultou no desenvolvimento de abordagens teóricas separadas para cada área. Testemunho curioso desse processo nos é dado por Platão na *República*, 531, no episódio em que o filósofo nos narra com desdém um encontro de seu grupo com músicos que discutiam nuances de afinação, nuances essas absolutamente imperceptíveis para ele e seus discípulos; embora não fossem músicos, os integrantes do círculo platônico (e ele inclusive) não poderiam na certa ser considerados ignorantes em relação à cultura de sua época, apontando aquele fato portanto claramente para uma especialização técnica crescente por parte da teoria e da prática musical de seu tempo. Fruto ainda desse processo é o tratado *Elementos de harmonia*⁹, de autoria de Aristóxenus, discípulo de Aristóteles, fonte de que deriva quase todo nosso parco conhecimento da música grega. Unindo o senso prático de músico experiente provindo de uma família com longa tradição musical, com o sólido embasamento teórico herdado de seu mestre e de Pitágoras, foi através desse autor que nos foram transmitidos os fundamentos da concepção matemática que até hoje domina a música ocidental. Através dele, viemos a conhecer algumas escalas utilizadas pelos gregos, entre as quais a diatônica (onde se insere a escala de Dó maior) e a cromática, de

⁶ GENTILI, 1952: 1-3.

⁷ ABRAHAM, 1988: 34.

⁸ Id. p. 27.

⁹ ARISTÓXENUS, 1902.

cuja combinação resultou todo o paradigma da tonalidade antes e depois do temperamento. Também por ele temos informação sobre a existência de uma notação musical na Grécia, mas o autor termina nem por expô-la nem por fornecer as chaves de sua decifração, alegando que seria tolice perder tempo discutindo algo tão elementar para seus leitores. O enigma da notação foi resolvido através da *Introdução à música* de Alípio (c. 350 a.C.), onde todos os elementos necessários à leitura das melodias gregas estão presentes, viabilizando inclusive a leitura dos microtons posteriormente abandonados pela música européia. Não há, entretanto, qualquer preocupação por parte daquela escrita com o registro rítmico da música. Isso devido a uma única razão: a divisão rítmica ou era considerada evidente pela análise métrica dos versos, no caso de hinos e outras formas de canção, ou era simplesmente indicada usando a terminologia poética, como nos raros fragmentos de música instrumental que chegaram até os dias de hoje. Nos dois casos, a música tomava emprestadas as ferramentas teóricas provindas originariamente da poesia (se é que se pode fazer essa separação), ferramentas essas que exporemos sucintamente a seguir e cuja discussão constitui a própria essência deste trabalho.

A abordagem métrica tradicional procura analisar a estrutura rítmica do poema baseando-se no reconhecimento de determinados padrões ou subestruturas, os chamados *pés*. Cada pé é composto por duas ou mais sílabas, e cada sílaba se classifica quanto à sua duração enquanto breve, marcada com o sinal \cup , ou longa, com o sinal $—$. Se um pé for constituído de sílabas de durações diferentes, será chamado *próprio*; se por aquelas de duração igual, *impróprio*. Em cada pé, a sílaba longa de maior destaque ou tonicidade é chamada *arsis*; caso a sílaba longa apareça subdividida em duas breves, então a *arsis* cairá sobre aquela de maior destaque ou tonicidade. A sílaba breve átona do pé (ou, excepcionalmente, na ausência de breves, a sílaba longa átona) corresponde por sua vez à *tesis*. A tesis era normalmente marcada com a percussão ou do pé (cuja batida a cada metro terminou por dar origem por metonímia ao termo *pé*) ou de um dedo

da mão, em geral, o polegar¹⁰. A sílaba breve antes da arsis principal podia eventualmente ser prolongada para uma duração intermediária entre a breve e a longa, chamada *irracional*¹¹. Dentro de um verso, pode ainda haver uma pausa, ocorrendo seja logo após um pé, seja em seu interior, pausa essa chamada *cesura*. A breve que caísse em uma cesura poderia igualmente ser prolongada.

Os pés, conforme já dito, são padrões rítmicos compostos pela combinação de duas ou mais sílabas. Os mais freqüentes são:

a) o *iambo*, de *ιαμβος*, cujo significado original, segundo pesquisadores¹², seria *pulsante*, composto de uma breve e de uma longa, \cup —, como no latim *viros*:

\cup —

viros

b) o *troqueu*, de *τροχαιος*, corredor, rápido, também chamado *choreus*, coral ou dançante, era constituído por uma longa e uma breve, — \cup , como no latim *arma*:

— \cup

arma

c) o *dáctilo*, de *δακτυλος*, dedo, assim chamado devido à forma característica com que era percutido com os dedos¹³, era composto por uma longa e duas breves, — $\cup\cup$, como no latim *corpora*:

— $\cup\cup$

corpora

¹⁰ GENTILI, 1952: 7.

¹¹ ZAMBALDI, 1930: 45.

¹² Id., p. 31.

¹³ Id.

d) o *anapesto*, de *αναπαιστος*, rebatido, aparentemente aludindo às duas batidas que poderiam corresponder às duas tesis iniciais do metro¹⁴. Segundo outros especialistas como Wilamowitz¹⁵, significaria *tomar de assalto*, daí seu uso freqüente nos *εμβαθηρια*, os “cantos de assalto” espartanos. Compõe-se de duas breves e uma longa, $\cup\cup —$, como no latim *capiunt*:

$\cup\cup —$
capiunt

e) o *espondeu*, formado por duas longas, $— —$, como no latim *omnes*, freqüentemente substitui outros pés, funcionando como uma contração do dáctilo (acento na primeira sílaba), do anapesto (acento na segunda sílaba), e, seguindo a mesma lógica de acentuação, do iambo e do troqueu.

$— —$
omnes

f) o *crético* recebeu esse nome por advir de uma dança popular cretense, e é composto por uma longa, uma breve e outra longa, $— \cup —$, como em *notio*:

$— \cup —$
notio

g) o *peano* merece uma especial atenção por fatores históricos, a serem apresentados oportunamente, e também por sua estruturação. Seu caráter é freqüentemente apoteótico, relacionando-se ainda a combates e à temática heróica. O nome deriva de uma dança em louvor a Apolo, a *peana*, que apresentava esse padrão rítmico. O termo *peana*, por sua vez, deriva

¹⁴ Id.

¹⁵ GENTILI, 1952: 191.

da saudação ao deus Apolo, *ἠ παιαν* (oh guardião), que servia de refrão a seus hinos. Estruturalmente, o peano deriva do crético por desmembramento de suas longas (processo inverso àquele mencionado anteriormente em relação ao espondeu), gerando conseqüentemente dois padrões diversos (a breve tônica aparece em destaque):

crético

— U —

peano

1) U U U —

2) — U U U

Vale ainda mencionar: o *pirrúquio*, formado por duas breves, como em *bene*; o *tribraco*, formado por três breves, como em *timidus* (e que, analogamente ao espondeu, pode substituir o iâmbico e o trocaico, conservando-lhes os acentos distintos); o *baquíaco*, formado por uma breve, uma longa acentuada e uma longa, como em *majores*; o *molosso*, formado por três longas, como em *legerunt*; o *coriambo*, formado por uma longa, duas breves e outra longa, como em *commemoras*; e o *proceleusmático*, formado por quatro breves, como em *abiete* (eventualmente substituía o dáctilo e o anapesto, seguindo os mesmos princípios já apresentados anteriormente).

Expostos, assim sucintamente, alguns princípios da métrica grega e latina, cabe agora estabelecer e explicitar as relações histórico-epistemológicas que legitimam sua aplicação enquanto estratégia de abordagem analítica da canção. Se a alguns tal rigor poderá parecer desnecessário, à medida que se trata simplesmente de aplicar em um outro contexto um modelo criado para responder às características de uma determinada tradição artística, onde música e poesia aparecem associadas, a exposição de certas relações se faz pertinente, não só para autorizar a análise que se seguirá posteriormente, mas também, e sobretudo, para pôr em evidência a extraordinária importância da poética grega na construção da cultura musical do ocidente.

A difusão da prática musical grega ocorreu através de vários canais, a começar pela própria natureza da civilização helênica, parte continental e parte insular, organizada em cidades-estado que mantinham fortes laços comerciais tanto entre si quanto com outras civilizações, não necessariamente próximas sob um ponto de vista geográfico. Tal façanha se fez possível através da engenhosidade de seus navegadores, herdeiros das técnicas náuticas fenícias (e, sintomaticamente, também de seu alfabeto, ágil instrumento de registro e contabilidade das mercadorias comercializadas). Também como os fenícios, foram levados pela atividade mercante ao estabelecimento de entrepostos no além-mar, que em pouco tempo se tornariam novas cidades-estado, notadamente na Península Itálica e Sicília (Magna Grécia), Sul da França e na Península Ibérica. A expansão do império Macedônico, levada a cabo por Alexandre, ele mesmo um pupilo de Aristóteles, foi outro poderoso fator de difusão, à medida que Alexandre interferiu pessoalmente para que houvesse uma fusão entre as culturas grega e local em cada província de seus domínios, processo esse que teve na fundação de Alexandria uma etapa que se tornaria futuramente um elo fundamental entre a música da antigüidade clássica e do medievo. Mas seria menos o helenismo que o contato direto com a Magna Grécia, num primeiro momento, e com a própria Grécia conquistada que levaria a civilização romana à paradoxal situação em que o conquistador termina por se ver invadido e dominado pela superioridade cultural do povo que subjogou. A língua e a civilização helênica impregnaram de tal maneira a cultura latina que sua literatura se tornou na prática uma herdeira direta da *μουσικε'* e da prosa gregas, seguindo quase sempre seus cânones (exceção digna de menção é a *saturnalia*, com sua inventividade métrica particular) para apenas em sua maturidade se fazer desabrochar em toda sua originalidade.

O advento do cristianismo e sua posterior institucionalização, através da poderosa Igreja Católica, são freqüentemente lidos pura e simplesmente como a entrada em cena dos “guardiões” do legado cultural greco-romano e, marcadamente, da organização institucional da civilização lati-

na. Tal reducionismo não atende às necessidades deste trabalho, fazendo-se pois mister uma explanação um pouco mais detalhada a respeito do complexo processo pelo qual culturas se fundiram e um verdadeiro filtro institucional permitiu a sobrevivência de determinadas manifestações, enquanto asfixiava ao máximo outras que considerava indesejáveis.

Quando os hebreus se viram tragados pelo mundo helênico, logo sentiram necessidade de exercitar sua formidável capacidade de isolar sua própria cultura da influência do contato alienígena, com o intuito de preservá-la. Por séculos acreditou-se que o banimento do uso de instrumentos musicais no culto hebraico representasse a marca indelével do luto pela destruição do templo de Jerusalém pelos romanos, em 70 d.C. Sabe-se hoje, porém, que tal proibição data de uma época anterior a esse fato, respondendo, na verdade, não à dominação romana, mas à influência da cultura helênica. Essa se faz sentir claramente pela escolha de termos gregos para indicar instrumentos que possuíam nomes hebraicos, como se vê no *Livro de Daniel*, onde encontramos os neologismos *qayteros* para *κιθαρα*, *pesanterin* para *ψαλτεριον* e *sumponeya* para *συμφωνια*. A proibição está mais diretamente relacionada ao uso dos mesmos instrumentos utilizados no culto das sinagogas, em festas e rituais pagãos de origem grega, sendo, portanto, “contra as cerimônias musicais orgiásticas dos *μυστερια*, em que judeus da Mesopotâmia e Síria não raro tomavam parte¹⁶”. Em todo caso, após a queda do Templo, as cerimônias religiosas e a música que tradicionalmente lhes servia de acompanhamento migrou para outras sinagogas e também para os templos de uma nova seita judaica: o cristianismo (é bastante sintomático perceber que tanto judeus quanto cristãos adotaram termos gregos para designar suas agremiações: *συναγωγη* e *εκκλησια*).

É através de Eusébio de Cesaréia (c.260-c.340) em sua *Historia ecclesiastica*, II, 17, que obtemos a confirmação de que todas as descrições que Filo de Alexandria (filósofo judeu do início da era cristã) faz a respeito

¹⁶ ABRAHAM, 1988: 39.

da música das sinagogas se aplicava também à música das primeiras igrejas cristãs. Entretanto, a introdução do cristianismo no continente europeu, promovida por São Paulo, adotou uma postura conciliatória, na medida do possível, com muitas práticas locais. Tal foi o caso da música, marcado pelo fato de as *ekklesia* passarem a adotar em seu ofício, de acordo com o próprio Paulo, tanto o uso dos *salmos* quanto dos *hinos*. Enquanto os salmos seguiam a tradição semita, alguns hinos aramaicos eram traduzidos para o grego e melodias eram reaproveitadas de hinos helênicos, consagrados principalmente a Apolo ou Orfeu, para acrescentar-lhes letras de louvor a Jesus e ao Espírito Santo. De fato, ao passo que encontramos na *Epístola aos Filipenses*, II, 6-11, versos distribuídos em cinco estrofes de três versos, cada verso com três acentos à maneira oriental, deparamo-nos no século seguinte com um hino a Jesus de Clemente de Alexandria (c.150-c.220) no final de seu *Paedagogus* metrificado à maneira clássica, embora imbuído de um caráter que o filia também ao estilo hebraico. Assim, o hinário *católico* (termo grego que, sintomaticamente, significa *universal*) se mostra como um caldo de cultura onde se misturam desde o primeiro momento as tradições semita e helenística, às quais mais tarde se reforçariam os elementos romanos para, por fim, acrescentar elementos da miríade de povos bárbaros com que a igreja se deparou ao longo dos séculos seguintes.

Foi justamente através de um ministro de um soberano bárbaro, o rei ostrogodo Teodorico, conquistador da Itália, que a cultura helenística começou seu lento processo de reabsorção pelo ocidente. Seu nome era Boécio (c.480-524), e trouxe de Bizâncio o legado deixado por Aristóxenus e pelos inquietos musicólogos de Alexandria. Em seu tratado *De institutione musica* encontram-se as idéias-chave que viabilizariam, nos séculos seguintes, o desenvolvimento ou, talvez melhor dizendo, a redescoberta e posterior aperfeiçoamento de um sistema de notação musical, fosse ele o clássico, em que as notas eram representadas por letras, fosse aquele baseado na métrica e na prosódia, o sistema de *neumas* (do grego νευμα –

sinhal feito com a cabeça), que viria a ser a fonte definitiva da escrita musical ocidental. Data também dessa época a consolidação da utilização da métrica grega como forma de notação rítmica. Entretanto, a partir do século VIII, faz-se sentir o Renascimento Carolíngio, com a fundação a pedido do rei, protetor entusiasta da cultura e das artes, das *schola cantorum*; inicia-se assim o processo que deslocaria o centro de gravidade da produção e pensamento musical da Bizâncio mediterrânea para a Paris continental. No século IX, Hucbald (c.840-930), monge da diocese de Tournai, apresenta seu *De institutione harmonica*, e, baseando-se profundamente em Boécio e Aristótenus, cria um sistema gráfico de notação fundado sobre os intervalos de tom e semitom que já permite a determinação inequívoca das alturas e, refletindo sobre o novo estilo musical que brotava em sua época, lança as bases teóricas (através da definição de um sistema harmônico, e não apenas melódico, de dissonâncias e consonâncias) que viabilizariam o vertiginoso desenvolvimento da polifonia no ocidente. Vale lembrar que a polifonia é uma técnica que possibilita a combinação simultânea de melodias diferentes de forma a se obter por resultado um todo harmonioso, e não uma cacofonia confusa, utilizando-se, para isso, de princípios acústicos que fazem com que cada melodia se relacione com a outra de modo a remeter à mesma fundamental, criando-se assim um bordão virtual que tem por efeito organizar a massa sonora. Não há como exagerar a singularidade e engenhosidade de tal invenção. A música, na esmagadora maioria das culturas, de todos os povos e épocas (tribos ameríndias em geral e culturas clássicas da China, Índia e Japão, por exemplo; o Gamelão javanês é, até certo ponto, uma exceção) é heterofônica, ou seja: diversos instrumentos tocam a mesma melodia com pequenas diferenças entre si, diferenças essas por vezes devidas às características técnicas e estilísticas dos instrumentos em questão; pode haver algum tipo de acompanhamento rítmico, cuja riqueza e complexidade não são pertinentes para os termos aqui discutidos; há a presença de um hordão, ou seja, de uma nota grave com pouca ou, mais freqüentemente, nenhuma mobilidade,



simultânea à melodia principal. A polifonia desenvolveu-se inicialmente por dois caminhos: a entoação simultânea da mesma melodia em intervalos de quarta, oitava e quinta (as consonâncias perfeitas reconhecidas por Hucbald); o fim da imobilidade do bordão, consolidando-se na forma musical conhecida como *organalis* (pedra angular da *Ars antiqua* ou *Escola de Notre Dame*, em que se destacaram os célebres mestres Leoninus e Perotinus), e que consistia na variação melódica melismática cantada sobre um *cantus firmus*, geralmente um canto gregoriano (música monástica católica chamada assim por ter sido supostamente coligida e/ou composta inicialmente pelo papa Gregório I; descende em estilo diretamente, assim como também a música da igreja ortodoxa bizantina, do canto litúrgico das sinagogas). No século XI, um estudioso beneditino, Frei Guido da pequena cidade de Arezzo, promoveu uma revolução na técnica de escrita musical ao inventar o pentagrama, levando a notação medieval de um único salto a uma aparência já próxima à do sistema atual. Se, entretanto, a representação das alturas era um problema já resolvido, a questão rítmica ainda careceria de muitos aperfeiçoamentos. A escrita neumática trouxera algumas inovações, como a introdução do ponto de aumento e da vírgula, mas a base da leitura rítmica era ainda no século XII essencialmente calcada na métrica do texto. Apenas a partir do século XIV, com o advento da *Ars nova* de Philippe de Vitry, é que o sistema de notação rítmica atinge um grau de aperfeiçoamento que lhe permite finalmente a representação de padrões rítmicos absolutamente distintos daqueles reconhecidos pela métrica clássica, completando-se, assim, os fundamentos técnicos que possibilitaram uma extraordinária complexificação do discurso musical na Europa, notadamente a partir do Renascimento (que se iniciaria sintomaticamente logo em seguida).

Se a métrica grega permeou grande parte da música ocidental até o advento da *Ars nova*, quando são finalmente estipulados os princípios teóricos da práxis musical européia (já que os tratados anteriores não eram dirigidos à prática, e sim à teoria musical, numa abordagem conceitual e

matemática bastante distanciada das características do discurso musical em si), devem ficar claros, por outro lado, dois aspectos da maior importância: primeiro, que os quatorze séculos de música métrica anteriores àquele movimento deixaram marcas indeléveis no estilo musical europeu; segundo, que não é tão correto se afirmar que a música ocidental se libertou da métrica grega a partir da *Ars nova*, quanto se demonstrar que a métrica, a prosódia e a teoria musical grega passaram de limites a fundamentos de todo o desenvolvimento subsequente da teoria e da prática musical no ocidente. Além da constituição escalar, conforme exposto anteriormente, a teoria grega serviu de base ao desenvolvimento da prosódia e da rítmica musical. A relação de equivalência entre uma longa e duas breves foi transposta da duração das sílabas para a das notas; com o desenvolvimento do canto melismático, porém, divisões cada vez menores da longa foram se fazendo necessárias, dando origem primeiro à semibreve (com metade da duração da breve), depois à mínima e à colcheia, as subdivisões seguintes, surgindo alguns séculos depois, como extensão natural desse processo. A prática foi aos poucos deixando de lado o uso da longa (a não ser no caso dos longos pedais característicos do *organalis* e do barroco), o que levou à passagem do *status* de unidade de tempo da breve para a semibreve, que por sua vez viria a adquirir, mais tarde, a função de longa, preservada até hoje. As cesuras masculina e feminina converteram-se, no âmbito da teoria musical, em terminações de frase masculina e feminina, guardando conceitualmente exatamente o mesmo sentido ao migrarem da métrica poética para a fraseologia musical. Mas a questão de maior complexidade e interesse gira em torno do estabelecimento do conceito de *compasso*. A explicação tradicional para o surgimento das barras de compasso é que a leitura de duas ou mais pautas se tornara confusa, carecendo de algum tipo de referência que auxiliasse o músico a não saltar para a linha errada. Tal explicação, embora bastante difundida e aceita, não parece consistente. As barras na verdade auxiliam sobremaneira a leitura horizontal, rítmica; a separação eficiente das pautas se dá, entretanto,

pelo uso das chaves e colchetes, organizando em blocos os pentagramas, tendo sido essa a solução técnica real para o problema alegado. Há, entretanto, uma outra linha de raciocínio que podemos seguir.

A métrica, como vimos anteriormente, estava de tal maneira interiorizada que a notação se resumia à altura, à medida que uma leitura do texto possibilitaria a determinação de sua forma rítmica. A métrica, como sabemos, se baseava em pés, cuja tesis era percutida. A onipresença do iambo e do anapesto levaram a uma associação da tesis com a primeira unidade de tempo do metro, surgindo assim uma nova tradição: a de se marcar como tesis o primeiro tempo do pé, o que correspondeu a uma inversão entre arsis e tesis no caso do trocaico e do dáctilo. Tais confusões foram bastante freqüentes na Idade Média, destacando-se sem dúvida o hilário caso dos modos gregos, embaralhados de tal maneira pelos filósofos musicólogos do medievo que acabaram se cristalizando nos modos eclesiásticos que, sendo seus homônimos, foram concebidos do grave para o agudo, exatamente o oposto da direção original, e ironicamente terminaram dispostos de forma a não haver uma única coincidência entre cada modo e o seu respectivo correlato.

A referência conceitual dos pés na percepção rítmica é, entretanto, de tal maneira acentuada que não houve como nem por que se libertar de fato dela. Uma maior variabilidade rítmico-melódica, entretanto, permitiu sim que o conceito de pé se abstraísse, se virtualizasse, mas não que abandonasse a música que dominou por séculos. Assim, da interiorização da unidade métrica, e não de algum tipo de dislexia, surgiu a necessidade gramatical, sintática e semântica da representação do compasso. O próprio termo em si, vale explicitar, alude à dinâmica do movimento dos pés ao longo da partitura, e as barras de compasso nada mais são do que a escanção dos metros ainda hoje presentes na linguagem musical ocidental. Os pés, portanto, não desapareceram, e sim migraram do texto verbal para o musical sem, contudo, abandonar necessariamente aquele, possibilitando, isso sim em primeiro, a grafia da entoação melódica de um texto

mesmo que essa apresente uma grande liberdade rítmica e uma total independência em relação a seu acompanhamento musical; em segundo, a construção de uma música instrumental de alta complexidade, livre dos limites da heterofonia, passando a referência dos músicos da materialidade da melodia principal à abstração conceitual do compasso; em terceiro, a abertura de novos horizontes para a canção, que passa a contar com o acompanhamento como uma segunda voz autônoma, transcendendo a alternância entre a prisão da heterofonia e a aleatoriedade do *ad libitum* a pontuar musicalmente o texto; por último, ganha a canção a possibilidade de absorver o idioma harmônico desenvolvido pela polifonia através do estilo que viria a se chamar *melodia acompanhada*, desenvolvido a partir do século XVI por Monteverdi. Vale lembrar àqueles que cogitem serem as conquistas supracitadas no nível da canção obra que se deva à ação dos trovadores, jograis, *minnesänger* e menestréis que passaram a perambular por toda a Europa a partir das Cruzadas, que todas as pesquisas historiográficas, em geral, e musicográficas, em particular, tem indicado o contrário. Se os *trouvères* tem o mérito irrefutável de inundar a Europa com instrumentos vindos do oriente, como o *rabab* que originou a rabeça e o violino, o *ud* que deu origem à guitarra e ao violão, o *tambor*, além de muitos outros ancestrais, cuja evolução gerou a moderna orquestração europeia, e soe um tanto quanto absurdo se afirmar que os músicos pudessem ter trazido apenas os instrumentos, e não o estilo, a maneira e a técnica pelo qual eram tocados no mundo árabe, existe, entretanto, um fato que não pode em nenhuma instância ser ignorado: toda a pesquisa documental realizada até agora tem conseguido apontar uma estreitíssima relação entre a música escrita dos trovadores em todas as suas modalidades e a música eclesiástica em suas diversas manifestações. Há freqüentes casos em que melodias de trovadores coincidem com antigos cantos da igreja, como, por exemplo, ocorre com uma peça de autoria do Duque da Aquitânia, Guilherme IX (1071-1127), idêntica a uma missa encontrada na abadia de Limoges datada de época pouco anterior à do duque. Assim,

na hipótese (já que não há qualquer documentação que confirme essa possibilidade) da música desses primeiros trovadores ter deixado grandes marcas no ocidente, as possibilidades são basicamente: primeiro, que tais contribuições tenham, de maneira geral, recebido uma tal rejeição da música oficial que terminaram por desaparecer sem deixar registros escritos (não se deve perder de vista *a quem* a técnica da escrita, não só musical, pertencia *a priori* na Europa medieval); segundo, que algumas contribuições tenham sido imediatamente absorvidas pela música oficial, devendo-se talvez a elas algumas das marcantes modificações pelas quais passou a linguagem musical ocidental na época das cruzadas (fato pouco provável, à medida que tais transformações parecem devidas a processos internos mais do que a qualquer possível interferência externa); terceiro, que alguma influência da música oriental tenha sido trazida por eles, terminando por se fazer sentir não por técnicas composicionais, mas interpretativas, até hoje problemáticas quanto à viabilidade de sua representação escrita (hipótese bastante consistente); por fim, que sua influência só se tenha consolidado após um longo período de incubação, que por sinal teria se estendido curiosamente ao longo de todo o período das Cruzadas, ao final do qual trovadores, como Adam de la Halle e Guillaume de Machaut, revolucionaram a linguagem musical através da criação de obras-primas que levaram às últimas conseqüências o caminho evolutivo que a música européia já há muito seguia, passando a conduzir, assim, num primeiro momento, a passagem gradual do clero para mãos leigas do mérito de carregar o fio condutor das transformações que a música passaria a sofrer no ocidente dali por diante.

A partir da noção de compasso, encontramos outros termos e conceitos comuns à métrica e à teoria musical. Pode-se falar tanto em pés quanto em compassos anacrúsicos, téticos, acéfalos ou catalépticos. O pé próprio, formado de uma breve e uma longa ou vice-versa, cuja duração equivalente seria de três breves, deu origem ao *modus perfectus*, que a partir da *Ars nova* passou a designar os compassos ternários; analogamen-

te, o impróprio deu origem ao *modus imperfectus*, associado aos compassos binário e quaternário; os pés simples e compostos se relacionam respectivamente aos compassos simples e compostos; a cesura indica uma pequena interrupção da entoação em ambos os casos; a elisão corresponde conceitual e graficamente à ligadura; o conceito de metros maiores e menores migrou para a harmonia, em que os intervalos, em vez de durativos, passaram a ser melódicos. Essas e ainda outras analogias comprovam que a teoria musical ocidental, em suma, tem seus fundamentos tanto na teoria musical grega, em particular naquela que nos chegou através de Aristóxenus, quanto na poética greco-latina, especialmente no estudo da métrica.

Para encerrar essa seção, serão apresentados agora alguns exemplos musicais provindos de vários níveis de repertório que ilustram a permanência do uso prático e conceitual (à medida que não se trata apenas de uma coincidência rítmica, mas também de caráter e intenção) dos metros gregos.

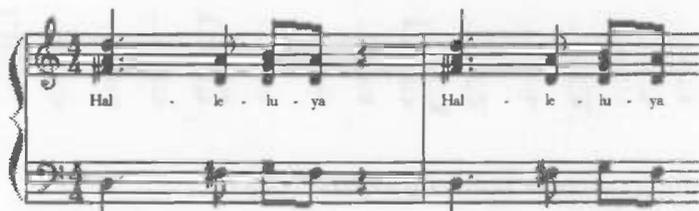
O *trocaico*, composto por uma longa e uma breve, — ◡, grafadas musicalmente a partir da adoção da colcheia como equivalente à breve pela célula:



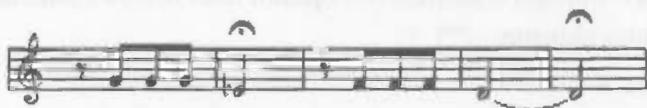
é a mesma unidade rítmica utilizada na *Tarantella* do folclore italiano (o que definitivamente não é de se estranhar sob um ponto de vista histórico-cultural), guardando inteiramente seu caráter cursivo e dançante:



O *dáctilo*, uma longa e duas breves, — ◡ ◡, musicalmente grafado , reaparece com seu traço épico na marcha fúnebre da Sétima Sinfonia de Beethoven:



A outra modalidade de *pean*, composta por uma breve acentuada, duas breves e uma longa, $\cup \cup \cup \text{—}$, grafada musicalmente como  (o prolongamento da longa final no exemplo a seguir resulta em: ) tem seu caráter heróico admiravelmente estampado na célebre Quinta Sinfonia de Beethoven:



Por fim, para exemplificar o metro mais elementar, o *iâmbico*, formado por uma breve e uma longa, $\cup \text{—}$, escolhemos um exemplo musical que revelará a diretriz da pesquisa a ser apresentada no restante deste trabalho. A breve será aqui representada não mais pela colcheia, mas pela semicolcheia, a partir da qual chegamos à unidade rítmica  :



O barquinho, de Tom Jobim, é inicialmente claramente iâmbico:

Dĩ̄ dẽ lũz, fẽstã dẽ sũl ...

Estendendo-nos um pouco mais até o final do verso, encontramos o velho pentâmetro iâmbico, finalizando, como era bastante comum tanto por se tratar do metro final como por ser uma breve antecedendo a arsis principal, com um espondeu (duas longas):

Dĩ̄ | dẽ lũz, | fẽstã | dẽ sũl, | ē um b̄ar-

Antecipamos aqui que o que pode parecer uma curiosa coincidência dos versos iniciais, após uma cuidadosa análise, revela-se como um dado estrutural da composição, tão estrutural como nos versos de Ovídio ou Alceu. E que não se trata de uma característica que se encontre apenas nessa peça e em mais uma dezena perdidas no imenso repertório da canção brasileira. Trata-se de um elemento fundante em uma prática que paradoxalmente o desconhece por completo. Daí nosso interesse.

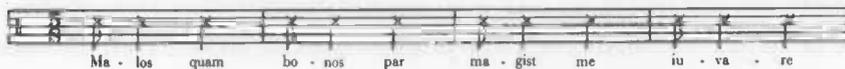
Curioso se constatar que um achado que cause tanta surpresa àqueles mais versados nas teorias literária e musical possa parecer bastante natural e quase óbvio quando exposto a um leigo. Não era a poesia greco-romana acompanhada por instrumentos? Não tinha ritmo, não era cantada? O que é isso, senão uma canção? Por outro lado, nossa língua não vem do latim e do grego? Então, por que nossa linguagem musical, nossa canção, não descenderia igualmente da canção greco-romana, da *mousike*? Queremos crer que nossa exposição anterior fundamentou a compreensão de um pouco do longo e complexo processo que culminou em um resultado de tamanha simplicidade. Queremos, ainda, expor dois últimos aspectos dessa questão.

Se é esperável que um país de língua portuguesa apresente em sua canção uma legítima herança da antigüidade clássica greco-latina, alguns pontos problemáticos, que mais abalizam do que questionam nosso ponto de vista, carecem de uma discussão prévia. O primeiro diz respeito à duração não-métrica, mas cronométrica por assim dizer da breve e da longa. Há uma relação entre estas, basicamente aceita como sendo de 1:2. Queremos aqui aventar que tal relação seja apenas métrica, e não, cronométrica. Como argumentos para defender esse ponto de vista, temos antes de mais nada questões de ordem histórica a considerar. A concepção de um tempo rigorosamente exato, metronômico, apenas se viabilizou com a invenção do relógio de pêndulo, com sua pulsação constante, no século XVI. Relógios de sol, de água ou ampulhetas apresentam o tempo como ele é, um contínuo, e não um fluxo segmentado em uma seqüência abstrata de

divisões rigorosamente iguais, concepção essa que para ser perfeitamente interiorizada e executada demanda um considerável, prolongado e contínuo esforço de aprendizado e treinamento por parte do músico. A música indígena africana, de uma maneira geral, se bem que de uma extraordinária riqueza percussiva, possui claramente as oscilações de tempo e duração a que nos referimos, confirmando, e não refutando, nossa afirmação. O fenômeno das sílabas irracionais é outro argumento já dentro da métrica clássica que nos pesa a favor. Assim, os versos baquíacos de Catulo,

Málos quā̄m | bō̄nōs pār | māgīst mē | iuvā̄rē

quando entoados, não tinham por que seguir rigorosamente o padrão rítmico correspondente à sua conversão exata em notação musical:



Uma variação, por exemplo, que alteraria as durações cronométricas sem alterar as relações métricas seria:



Note-se que, mantida a estrutura das relações métricas, o resultado musical e estético foi entretanto mais orgânico e menos mecânico. Em verdade, é para esse tipo de caminho que normalmente conduz a intuição musical tanto do compositor quanto do intérprete, sendo sua alternativa extremamente árida, teórica e antinatural. Se a música que acompanhava os poemas de Ovídio, Homero ou as tragédias de Eurípedes se perdeu, a necessidade existencial a que ela respondia permanece essencialmente presente. E a necessidade não gera apenas invenção. Gera também estrutura e forma.

Se é, sobretudo, a obra de Lévi-Strauss que nos autoriza sob um ponto de vista antropológico a pensar dessa maneira, também o Boas de *The mind of primitive man* e *Primitive art* nos dá suporte. Seu mestre, o antropólogo alemão Adolph Bastian, costumava chamar a atenção para o fato de que, após uma vida dedicada ao estudo das culturas humanas do passado e do presente nos cinco continentes, aquilo que mais lhe aturdiu é o que chamava emblematicamente de “espantosa monotonia de idéias”¹⁷, referindo-se à semelhança conceitual e, freqüentemente, também formal entre as soluções desenvolvidas pelo homem para suas questões fundamentais, independentemente de espaço, tempo ou cultura. Se o pensamento estruturalista procura justificar tais semelhanças através da afirmação de uma certa unidade psíquica da espécie humana, determinada por fatores biológicos e portanto universais, a teoria difusionista procura uma explicação para tais coincidências na prodigiosa mobilidade da espécie humana e em sua vocação para o intercâmbio de valores tanto materiais quanto simbólicos. Em nosso caso, os dois fatores concorrem em toda sua plenitude para uma nova compreensão da dimensão métrica da canção, compreensão essa liberta das limitações a que a notação binária das durações silábicas sobre um texto verbal está naturalmente sujeita, mantendo-se todavia aberta ao aproveitamento de uma abordagem que por milênios norteou a prática poética no ocidente, mas que carece de uma releitura para se mostrar, por trás da nomenclatura vetusta e da aparente rigidez, enquanto perspectiva permanentemente atual e instigante para a análise da criação poético-musical em sua manifestação mais plena, superando as diferenças superficiais e a vertiginosa distância cronológica que ocultam a semelhança, ou quiçá identidade, em sua essência mais profunda, entre *μουσικε'* e canção.

¹⁷ In: BOAS, 1948: 145.

ANÁLISE MÉTRICA DA CANÇÃO *FEITIO DE ORAÇÃO*

Data de 1933 a gravação, pela Odeon, da música composta por Vadico no ano anterior e que, chegando por intermédio do célebre músico Eduardo Souto, na época diretor da gravadora, aos ouvidos de Noel Rosa, recebera do poeta da Vila os versos que a imortalizariam na voz de Francisco Alves¹⁸. Primeira entre muitas parcerias de sucesso (são também da mesma dupla *Feitiço da Vila* e *Conversa de Botequim*, entre outras), *Feitio de Oração*, como freqüentemente acontece em música popular, é normalmente lembrada como de autoria apenas do parceiro mais conhecido – no caso, Noel. O gênio melódico de Vadico, seu trabalho como compositor, pianista e arranjador, sua carreira bem sucedida em Hollywood como autor e orquestrador de trilhas sonoras para cinema, tudo isso, parafraseando o último monólogo do replicante no já clássico *Blade Runner* de Ridley Scott¹⁹, são memórias que se perderam no tempo como lágrimas na chuva. *Feitio de Oração*, entretanto, permaneceu, vindo a receber diversas releituras, quase todas optando por um andamento mais lento que o da gravação original. Neste trabalho, trataremos dessa primeira versão com o *Rei da Voz*²⁰ e de uma outra gravada ao vivo no SESC Pompéia, em 1991, por Beth Carvalho²¹. Algum desavisado poderia estranhar a presença de *Feitio* no disco da intérprete, intitulado *Beth Carvalho canta o samba de São Paulo*. O que estaria o samba de Noel fazendo num trabalho dedicado ao samba paulista? A resposta é simples: o samba não é de Noel. É de Vadico. A letra é de Noel. E Vadico era paulistano do Brás, filho de imigrantes italianos pobres.

Dados assim, ainda que de maneira bastante sumária, alguns elementos para que a peça em questão seja situada no contexto maior da

¹⁸ MARCONDES, 1977: 775 V. II.

¹⁹ SCOTT, Ridley (1982). *Blade runner*. Baseado no romance *Do androids dream of electric sheep?* de Phillip K. Dick.

²⁰ ROSA, 1996 (discografia).

²¹ CARVALHO, 1994 (idem).

música popular brasileira, passemos antes da análise propriamente dita a algumas considerações preliminares. Na música erudita, existe uma enorme preocupação de fidelidade ao texto por parte do intérprete, preocupação essa que se justifica em parte pela genialidade e prodigioso domínio técnico de alguns de seus autores, para os quais a escrita musical não representava em absoluto uma limitação, e sim uma ferramenta poderosa a partir da qual se erguiam seus formidáveis, ou por vezes singelos, edifícios sonoros. Já no caso da música popular, ao menos no Brasil, o quadro é bem distinto e muito mais complexo, merecendo aqui uma digressão um pouco mais pormenorizada.

A riqueza de nosso folclore indicia em sua outra face a indigência de uma legião anônima de artistas absolutamente geniais, legião essa que mal sabemos como homenagear, uma vez que jaz na vala comum do esquecimento enquanto suas criações imortais (as cantigas de roda, por exemplo) inspiram e emocionam gerações de brasileiros. Essas obras não costumam suscitar uma postura de fidelidade e rigor por parte do intérprete, porque esse, em geral, se sente tão à vontade com aquele texto que é de todos mas não é de ninguém, que passa a assumir ele mesmo atitude de autor, recriando, reelaborando, e não profanando, as palavras pronunciadas pelo folclore em sua voz ubíqua. Poder-se-ia tentar outro caminho partindo para uma generalização, alegando-se que a esmagadora maioria dos cancionistas não escreveria música, o que autorizaria os intérpretes a uma certa irreverência, não como desrespeito ao texto ou ao autor, mas como busca da plena realização daquilo que está apenas esboçado na partitura. Se tudo nos leva a acreditar naquela possibilidade, discutida amplamente por Taiti em seu *O cancionista*²², urge por outro lado que se mantenha um ponto de interrogação pairando sobre a mesma questão. Em primeiro, para não simplesmente dá-la por resolvida, deixando de lado um estudo historiográfico necessário e precioso que até agora poucos pesquisadores,

²² TAITI, 1996.

como o próprio Tatit, tiveram energia e competência para realizar. Trata-se de um trabalho de garimpo que nos remete à pedra de Sísifo: ao finalmente darmos cabo da obra de um dado compositor, olhamos para trás e nos vemos obrigados a reconhecer, entre perplexos e aturdidos, a necessidade de pesquisar aqueles três ou quatro parceiros seus de que jamais ouvíramos falar, mas cuja obra fala por si mesma. Chegamos, a partir daí, ao segundo ponto a ser relevado: esses parceiros anônimos, a que nos referimos muitas vezes, liam e escreviam música com fluência, juntando-se, nesse aspecto, como o próprio Vadico aos nomes mais conhecidos de Tom Jobim, Pixinguinha e Ary Barroso. Apenas para ilustrar a questão, podemos acrescentar à categoria de gênios anônimos, onde se insere Vadico, nomes como o de José Ribamar, autor da belíssima *Tristeza Antiga*, que recebeu letra da parceira Dolores Duran; nosso contemporâneo Cristóvão Bastos, autor desconhecido de tantos sucessos, como *Resposta ao Tempo*, com letra de Aldir Blanc; ou ainda, o caso instigante de compositores como Nelson Ferreira, autor das várias versões da conhecida *Evocação ao Recife*, de boa parte do repertório do tradicional bloco de frevo *Batutas de São José* e de várias das geniais orquestrações que dão tanta força e vigor ao carnaval pernambucano. Pode-se questionar se esses compositores, todos senhores da técnica da escrita musical, devem ou não ser considerados cancionistas *strictu sensu*, à medida que cancionista é sobretudo o poeta que se serve da música ou o músico que se serve da poesia, e não propriamente, por exemplo, um músico magistral que depende da figura do letrista para produzir canções. A resposta a essa questão, entretanto, não altera um fato essencial que a explanação acima já deve ter deixado claro: não se pode alegar que as partituras das canções brasileiras sejam escritas de maneira geral pelas mãos de diletantes. Não se pode alegar, em suma, que a interpretação da canção popular seja mais livre porque essa não é escrita por mãos tão bábeis quanto as que escreveram a miríade de minuetos, valsas e sinfonias da qual tão poucas obras saíram para compor na prática o repertório da música erudita ocidental. Assim, não se pode contrapor a

atitude do intérprete diante do repertório erudito e do popular baseando-se na competência do artesanato de seus criadores, como se ouve com frequência. O tipo de tradição musical em si com toda sua estilística própria, juntamente com fatores históricos e sociais de outra ordem constituem um campo fértil para tal investigação, cuja extensão escapa aos objetivos deste trabalho. Não poderíamos entretanto deixar de iniciar uma discussão a respeito da questão da interpretação, porque ela será, necessariamente, objeto de nossa análise pelas razões que exporemos a seguir.

Quando decidimos por efetuar a análise métrica de uma canção popular, vimos-nos cara a cara com as questões expostas acima em suas várias implicações. O primeiro impulso seria o de basearmos-nos na partitura para fazermos nossas considerações a respeito das durações silábicas. Entretanto, a própria dificuldade inicial de conseguir o material em contraste com a facilidade de acesso a diversas gravações nos chamou a atenção para dois fatos: a aparente comodidade daquela estratégia e sua irrealidade. Seria, de fato, muito mais confortável realizar a análise baseando-nos numa partitura onde a rítmica da canção aparece dividida de maneira exata, clara e asséptica, e a avaliação da duração das sílabas nos demandaria tão somente um breve olhar. A audição, entretanto, de diversas versões da mesma canção nos despertou para a fragilidade e inconsistência dessa metodologia. A música popular, embora herde uma infinidade de aspectos da erudita, tem uma natureza que lhe é bastante distinta. A partitura em uma é como o texto a ser decifrado e realizado à perfeição pelo ator; em outra, é quase como um assunto a ser comentado, uma referência apenas para um trabalho de recriação, em certos aspectos praticamente autoral. Nossa tradição não valoriza a versão em que apenas a voz do intérprete e a orquestração variam em relação ao original, condenando trabalhos de tal natureza, em geral, ao esquecimento. Em certa ocasião, a cantora e compositora Marina Lima, ao ouvir a apresentação de um artista iniciante que interpretava *Wave* de Tom Jobim, comentou que, se ele não tinha nada de novo a mostrar com aquela música, era melhor não tê-la escolhido. Mari-

na tinha por referência a audição de trabalhos como sua própria releitura de *Um Homem pra Chamar de Seu*, de Erasmo Carlos, grande sucesso nas duas versões; ou o *Corsário*, de João Bosco, na voz do autor e da inigualável Elis Regina; ou *Coisas do Brasil*, nas versões de Guilherme Arantes e de Leila Pinheiro. O jovem intérprete, por sua vez, tinha por referência a partitura recolhida por um criterioso pesquisador, autor de diversos *song-books*. Ficou claro, assim, que qualquer abordagem da canção brasileira, sempre que possível, não deve se limitar à partitura original.

Vimo-nos, pois, obrigados a realizar um trabalho exaustivo: a transcrição para partitura de algumas das diversas versões do *Feitio*. Esclareceram-se a partir daí vários aspectos da problemática da canção. Entre eles, o de maior pertinência para nós é que a divisão rítmica varia vertiginosamente de intérprete para intérprete. Ao passo que alguns seguem padrões mais exatos e previsíveis (aqui não no sentido pejorativo), como Francisco Alves, a transcrição de outros constitui um atordoante exercício de percepção rítmica, como no caso da versão de Beth Carvalho. Em função disso, constatamos que, no caso da canção, uma análise métrica da versão de um dado intérprete não necessariamente pode ser assumida como a escanção daquela canção. Uma análise séria só tem uma opção: a de considerar caso por caso, transcrevendo e debruçando-se sobre cada um como se fosse o único e original. Por outro lado, um fato que nos surpreendeu foi dar-nos conta do quanto e do como mesmo interpretações da maior liberdade (ao menos no caso de intérpretes de grande competência, como Beth Carvalho) guardam dentro de si uma total coerência estrutural, como demonstraremos a partir de agora. Por último, optamos por focar nosso interesse analítico na função exercida pela métrica na estrutura musical da canção. Embora haja muito o que dizer sobre a interação métrica-letra na canção, o peso que aquela adquire é muito maior e mais determinante na dimensão musical que na verbal do texto poético. Além disso, por ser a análise do discurso musical um ramo relativamente novo da teoria do discurso, suas contribuições adquirem pelo ineditismo o potencial de instigar

tanto novas reflexões quanto reavaliações de perspectivas consagradas através das diversas observações realizadas sob um ponto de vista que a pesquisa nessa área não pôde anteriormente assumir. Cabe, entretanto, finalizar com duas pequenas advertências à guisa de orientação: primeiro, que houve necessidade de um detalhamento de nosso procedimento de análise, de modo a deixar bastante claro sobre que elementos nos baseamos para uma leitura semiótica do texto. Há casos em que é possível uma escanção diferente, em uma dada passagem, daquela por nós adotada. Porém, conforme será explicado oportunamente, isso não chega a representar um problema. Em todo o caso, preferimos o caminho do didatismo à opção de assumir aprioristicamente o resultado de um trabalho metucioso que é absolutamente imprescindível para a realização de qualquer abordagem analítica de maior profundidade sobre um texto musical. Em função disso, de modo a evitar um excesso de aridez, procuramos pontuar o texto com ilustrações que trouxessem um pouco de materialidade à abstrata substância musical, ilustrações essas que recomendamos veementemente que sirvam de baliza para o leitor que não tenha uma profunda intimidade com a análise métrica. Em segundo, embora tenhamos evitado o tanto quanto possível as facilidades que nos proporcionam o jargão técnico, procurando ao máximo trabalhar com conceitos e termos de maior generalidade, a abordagem por nós adotada permanece impregnada conceitual e terminologicamente pela semiótica greimasiana, à qual se filia, seguindo, pois, uma linha de análise basicamente pós-estruturalista. Feitos esses esclarecimentos, passemos agora para a seção analítica deste trabalho.

1) VERSÃO DE FRANCISCO ALVES

A transcrição para partitura da versão de Francisco Alves não foi particularmente problemática devido a sua relativa regularidade. Foi esse o resultado de nosso trabalho:

Quem a - cha vi - ve se per - den
5 do Por is - so_a - go - ra_eu vou me de - fen - den
9 do Da dor tão cru - el des - ta sau - da - de que por
13 in - fe - li - ci - da - de meu po - bre pei - to_in - va
16 de Por is - so_a - go - ra lá na
19 Pe - nha vou man - dar mi - nha mo - re - na pra can - tar
22 com sa - tis - fa - ção e com har - mo - ni
26 a es - ta tris - te me - lo - di - a
29 que é meu sam - ba com fei - ti - o de_o - ra - ção
32 *al Fine* Ba - tu - que é um pri - vi - lé
36 gio Nin - guém a - pren - de sam - ba no co - lé

40

 gio Sam - bar é cho - rar de a - le - gri

44

 a é sor - rir de nos - tal - gi - a den - tro da

47

 me - lo - di - a *al & Fine*

50

 sam - ba na re - a - li - da de não

54

 vem do mor - ro nem lá da ci - da de e quem

58

 su - por tar u - ma pai - xão sen - ti - rá que o sam - ba en - tão

62

 nas - ce do co - ra - ção

Para efetuar nossa análise métrica, tomaremos agora cada verso da canção e efetuaremos sua escanção, baseando-nos para isso na transcrição acima. No primeiro verso, temos:

Anacrúsio


 Quem a - cha vi - ve se per - den do

Trata-se de um trocaico quaternário, que tomaremos a liberdade de chamar, daqui em diante neste trabalho, de tetrâmetro trocaico²³. Os dois primeiros pés são, portanto, troqueus, sendo o primeiro metro precedido por anacrúcio; o terceiro troqueu aparece como um espondeu, pelo aumento irracional da breve diante da arsis seguinte; o quarto pé constitui um espondeu de finalização. O caráter dançante e cursivo do troqueu aparece aqui bastante salientado.

No segundo verso, surge um dos poucos maneirismos dessa versão que a diferenciam da partitura original. Nesse caso, como em quase todos os demais, essa alteração fatalmente acaba por adquirir enorme importância na estrutura do texto interpretativo proposto por Francisco Alves.

Anacrúcio | ◡ — | ◡ — | — ◡ | — — | — —

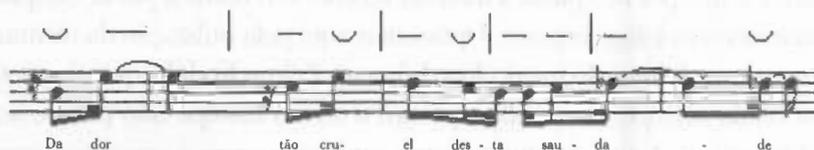
Por is-so_a - go - ra_cu vou me de - fen - den do

Os inesperados iambs do início do verso marcam sob um ponto de vista semiótico a virtualização de um estado de latência, a partir do qual surge a expectativa de alguma transformação na ordem vigente. O iambo surge com valor descritivo, ou seja, ele altera localmente a estrutura musical, e o faz sob dois aspectos: pelo surgimento de um novo elemento rítmico e pela quebra no número de pés do verso. O decorrer do discurso é que evidenciará se esse valor adquire o status modal, ou seja, se ele passa a alterar além de uma esfera local a relação entre os elementos estruturais do discurso musical. A estrutura métrica desse verso se compõe, assim, de cinco pés: um iambo precedido de anacrúcio; um segundo iambo; um troqueu; um troqueu transformado em espondeu pelo aumento irracional da breve

²³ Consideraremos neste trabalho os metros iâmbico e trocaico como compostos por um único pé, e não por dois, como reza a teoria tradicional, por uma questão de adequação a nosso idioma musical. Pela métrica clássica, o caso acima constituiria um dímeter, e não um tetrâmetro trocaico.

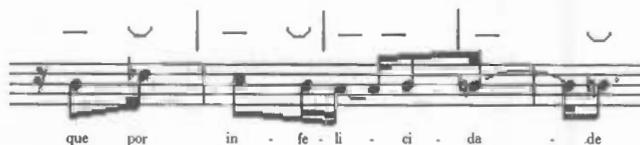
precedendo uma arsis; um espondeu final. Observe-se finalmente que a estrutura dos três pés finais dos versos 1 e 2 permaneceu inalterada.

Passemos agora ao terceiro verso:



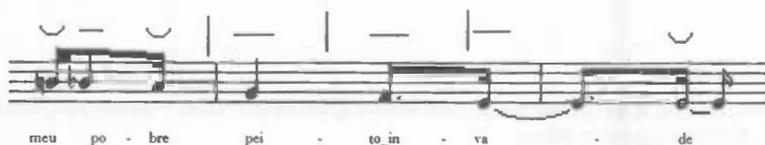
Da dor tão cru- el des - ta sau - da - de

Trata-se de um pentâmetro composto por um iambo inicial, dois troqueus, um troqueu aumentado irracionalmente em espondeu e um troqueu final. O iambo consolida-se como catalisador, como elemento intenso e intensificador da temporalidade, acelerando-a para um vórtex em cujo centro está a estrutura métrica dos penúltimos e antepenúltimos pés dos versos 1 e 2. Assume, assim, status modal, levando a estrutura temporal do discurso a uma mudança de estado através da qual passa a assumir uma trajetória circular que se estende para o verso seguinte:



que por in - fe - li - ci - da - de

No verso 4 vê-se propagar a gestualidade desencadeada no verso anterior, marcada pela concentração e pela circularidade, para a qual concorre a própria natureza cursiva do troqueu. A estrutura métrica é novamente a de um tetrâmetro trocaico, onde a única irregularidade aparece no espondeu por aumento irracional no terceiro pé. A seguir, contudo, encontramos:



meu po - bre pei - to_in - va - de

O metro do primeiro pé desse verso não é encontrado nos livros de métrica. Trata-se de uma figura rítmica essencial à música brasileira, que não pode nem deve ser decomposta de modo a caber nos metros já classificados, e que por isso passa a merecer receber um nome a partir do qual a tratemos metodologicamente. Optaremos aqui pela utilização da terminologia desenvolvida pelo musicólogo húngaro Zóltan Kodály, que chamou a essa célula *síncopa* (a semelhança com o termo *síncope* não parece aqui problemática). Assim, no quinto verso, onde se encerra a primeira estrofe, temos: uma síncopa, dois troqueus catalépticos e um troqueu final. O advento da síncopa é aqui da máxima importância em termos estruturais. Vimos que o iambo se tornara um vetor de intensificação, levando à aceleração da temporalidade, aceleração essa que marcou uma transformação na estrutura métrica a partir do verso 3. Vimos também que tal aceleração se propagou pelos versos 3 e 4. O surgimento da síncopa em 5 nada mais é que o clímax dessa aceleração, clímax esse que se narrativiza pelo surgimento de um novo valor descritivo através de uma transformação em que iambo e troqueu se fundem num novo metro:

$$\text{iambo} + \text{troqueu} = \text{síncopa}$$

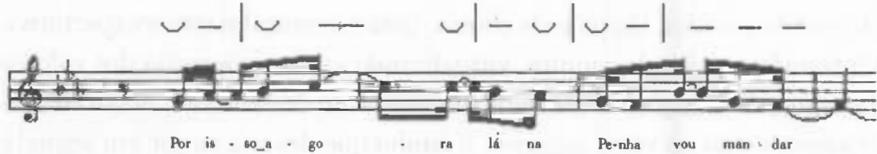
$$\cup - + - \cup = \cup - \cup$$

A contração se faz sentir ainda através dos dois pés catalépticos que se seguem à síncopa, só dando sinais de relaxamento (sob um ponto de vista métrico, já que harmônica e melodicamente a distensão é evidente) ao chegar ao último pé, que se distende novamente em um troqueu. Assim, uma visão sumária da métrica em pleno desempenho de suas funções estruturais na primeira estrofe seria²⁴:

²⁴ As arsis principais (e, em sua ausência, as sílabas tônicas) aparecem acentuadas, e os anacrúsios, em sobrescrito. A síncopa aparece em itálico.

Quem á cha ví ve sé per dén do	<i>Tetrâmetro trocaico – relaxamento</i>
Por is so <u>â</u> go ra <u>éu</u> vóu me dé fen dén do	<i>Surge o iambo – intensificação</i>
Da dór tão cru él des tá sau dá de	<i>Discursivização da <u>inten.</u>: aceleração temporal</i>
Qué, por ín fe lí ci dá de,	<i>propagação da aceleração</i>
<i>Méu po bre</i> péi <u>tó in</u> vá de	<i>clímax: sístole métrica e mudança de estado</i>

A mudança de estado a que chegamos, marcada pelo surgimento da síncopa, coincide e justifica morfologicamente entrarmos a partir do verso 6 na seção B da música, sinalizada harmonicamente por um movimento de afastamento em direção à subdominante.



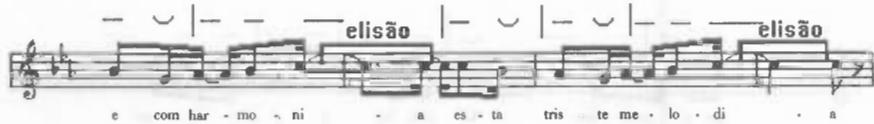
O verso se inicia com um iambo, que apresenta na estrutura do texto em questão a função de verdadeiro arauto da transformação. Segue-lhe o próprio signo máximo da metamorfose, o valor descritivo que foi a marca e o produto do processo acionado na seção anterior. A síncopa aparece dilatada, espacializando novamente a temporalidade, conferindo assim ao discurso seu novo sítio formal, definindo-se através do novo actante uma nova dimensão de espacialidade (marcada harmonicamente, conforme já salientado) e temporalidade que inauguram a nova perspectiva do nível discursivo. Seguem-se um troqueu e um iambo, indiciando a distensão pelo reverso do processo de contração que gerou por sístole o novo metro que marca essa seção. Finalizando, uma síncopa irracional, com a primeira breve aumentada por preceder a arsis e a última por encerrar o verso. Em seguida, temos:

mi-nha mo-re-na pra can-tar com sa-tis-fa-ção

O primeiro pé constitui um iambo decomposto em três breves (o que formalmente não representa irregularidade, segundo Zambaldi, 1930:45), que por essa característica ganha o caráter de transição. De fato, seguem-lhe um iambo e uma síncopa, a mesma estrutura do verso anterior, confirmando portanto a função anacrúsica do primeiro iambo. A síncopa, como no exemplo anterior, encontra-se aumentada irracionalmente em sua primeira breve, por antecipar a arsis, e também na breve final, por anteceder uma cesura. A cesura é bastante significativa, à medida que representa o clímax até o presente do processo de distensão iniciado no final da estrofe anterior. Como todo clímax, gera estruturalmente a expectativa de transformação, de ruptura, virtualizando agora a ascensão dos valores extensos, da diluição, de maneira antitética à estrofe anterior. Segue-se um troqueu, como no verso anterior; o iambo que deveria surgir em seguida foi, porém, antecipado para o início do compasso. Tal antecipação constitui uma aceleração, que se torna evidente ao verificarmos que o pé final do verso 6 se compõe de três longas, enquanto que o seguinte é constituído por três breves. Decorre daí uma pulsação, cuja periodicidade é salientada pelo fato de, como já comentado, após a contração termos novamente o mesmo padrão rítmico do início do verso anterior. Assim, analogamente, espera-se outra contração ao fim do verso 7, que de fato ocorre: a própria ausência do iambo numa estrutura metricamente idêntica à do verso anterior remete a uma nova sístole entre o último e o antepenúltimo pé.

Outro elemento sistêmico se soma ao vetor implosivo que surge entre os versos 7 e 8: o ritmo que se estabelece entre as estrofes. Tanto na primeira como na segunda, encontramos os dois primeiros versos com estruturas métricas semelhantes. Mas na transição para o terceiro verso da primeira estrofe, há uma ruptura, cuja expectativa passa a ecoar na estru-

tura poética do texto. A intensificação, no discurso como na física, tende a promover rupturas, como de fato verificamos no verso seguinte:



Ao invés do iambo inicial, temos agora um troqueu. Conforme já visto, o iambo é o vetor de intensificação desse sistema (neste caso, em pleno acordo com a concepção que se tinha dele e do troqueu na Antiguidade) opondo-se diametralmente à espacialidade expansiva do troqueu inicial. Assim, sua substituição numa estrutura métrica novamente paralela à dos dois versos anteriores indica que o processo de pulsação culminou com uma transformação de estado em que dessa vez houve a conjunção com os valores de extensão do sistema. Tal fenômeno se discursiviza ainda pela dilatação do pé seguinte, novamente uma síncopa em que se repete o aumento irracional das breves por antecipação de arsis, potencializada entretanto a extensividade do segmento pela diluição da sílaba final ao limite da fragmentação, constituindo a elisão (trata-se, agora, sim da preparação para o clímax extensivo do sistema, mais marcado ainda do que a cesura que constituiu o pico local que antecedeu esse estágio). Segue-se-lhe um troqueu, confirmando-se a seqüência dos versos anteriores. Em seguida, novamente uma substituição do esperado iambo por novo troqueu, finalizando o verso com outra síncopa dilatada com estrutura semelhante à de sua antecessora, reiterando-se a conjunção com os valores de extensão e atingindo o clímax extensivo do sistema. Note-se que, nessa síncopa e na anterior, a sílaba que sofre a elisão é mais curta do que a breve aumentada que lhe antecede. Tal fato é da maior importância estrutural, à medida que equivale à *tmese*, ou seja, à reversão da síncopa que originou aquele metro a partir da fusão do iambo com o troqueu. Assim, a síncopa atual sofre um processo incompleto de análise, tendendo a se desagregar num iambo/espondeu e num troqueu.

Atingido o topo, no discurso como na física, inicia-se o caminho de volta:



O iambo inicial marca o processo de intensão rumo ao estado tensivo inicial. A síncopa seguinte possui aumento apenas na primeira breve, grifando a trajetória agora rumo à recuperação do tônus. Os três pés seguintes são análogos aos do verso anterior, com a única diferença de que o último já não apresenta elisão, indicando a intensificação.

A segunda estrofe é, portanto, construída sobre quatro pentâmetros mistos, e sua principal característica estrutural é estar dominada pela síncopa, que representa nesse sistema o resultado de um processo de intensificação que culmina com a fusão entre iambo e troqueu, percorrendo agora um percurso de extensão que por sua vez culmina com sua quase fragmentação nos pés que lhe originaram, não chegando, porém, a atingir esse estado. O iambo do último verso marca uma tênue intensificação, num percurso de recuperação do tônus inicial que permite o fechamento do ciclo entre as estrofes 1 e 2. O esquema seguinte, onde as síncopas²⁵ aparecem em *itálico* e as elisões em pontilhado, procura ilustrar a trajetória do processo tensivo e suas manifestações na estrutura do discurso musical:

Por ís <i>so a gó ra,</i> lá na Pé nha	<i>Iambo</i> introduz a <i>síncopa</i> , já em
<i>vou man dar</i>	<i>extensão</i>
<i>Mi nhá mo</i> re ná <i>pra can tar</i>	<i>Iambo</i> desloca-se e <i>decompõe-se</i> –
<i>cóm sa</i> <i>tis fa ção</i>	<i>pulsção</i>

²⁵ Nas síncopas aumentadas em três longas (*molossos*), não há arsis principal nem sílaba tônica a indicar.

É com | *har mo ní a* | és sa | trís te *Clímax extenso – síncopa em disso-*
| *me lo dí a* *lução*
Que é | *meu sám ba* | ém lei | tí o | *de o ra ção* *Intensão – recuperação da tonicidade*

Entre as estrofes 1 e 2, existe um certo paralelismo no que tange à presença em ambas da catalisação por um iambo de uma transformação estrutural entre os versos 2 e 3. Há também uma clara continuidade do percurso tensivo entre as duas estrofes.

Observemos agora comparativamente a escanção das estrofes 3 e 1:

Estrofe 3

Anacrúsis

Ba tu - que é um pri - vi - lé gio

Anacrúsis

Nin guém a - pren - de sam - ba no co - lé gio

Sam - bar é cho - rar de a - le - gri - a

é sor - rir de nos - tal - gi - a

den - tro da me - lo - di - a

The image shows a musical score for Estrofe 3. It consists of six staves of music in a single system. The first staff is labeled 'Anacrúsis' and has a rest for the first two beats. The lyrics 'Ba tu - que é um pri - vi - lé gio' are written below the first staff. The second staff is also labeled 'Anacrúsis' and has a rest for the first two beats. The lyrics 'Nin guém a - pren - de sam - ba no co - lé gio' are written below the second staff. The third staff has the lyrics 'Sam - bar é cho - rar de a - le - gri - a'. The fourth staff has the lyrics 'é sor - rir de nos - tal - gi - a'. The fifth staff has the lyrics 'den - tro da me - lo - di - a'. The sixth staff is a continuation of the melody. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes.

Estrofe 1

The musical score for Estrofe 1 consists of five staves of music. Above the first staff, the word "Anacrúsio" is written, with a horizontal line and a downward curve indicating a metric mark. Below the first staff, the lyrics "Quem a - cha vi - ve se per - den do" are written. Above the second staff, the word "Anacrúsio" is written again with a similar metric mark. Below the second staff, the lyrics "Por is - so a - go - ra cu vou me de - fen - den do" are written. Below the third staff, the lyrics "Da dor tão cru - el des - ta sau - da - de" are written. Below the fourth staff, the lyrics "que por in - fe - li - ci - da - de" are written. Below the fifth staff, the lyrics "meu po - bre pei - to in - va - de" are written. The music is written on a single treble clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Λ estrutura métrica das duas estrofes, como podemos constatar, é idêntica. Assim, sob um ponto de vista tensivo, há uma retomada do ciclo de intensão, culminando novamente com a síntese de iambo e troqueu em síncopa. Λ partitura a seguir indica uma retomada da estrofe 2, fato esse extremamente orgânico ao sistema, cumprindo-se pois novamente o percurso de extensão e retomada de tónus, fechando-se assim um segundo ciclo tensivo. Resta agora analisarmos a última estrofe, o que faremos novamente comparativamente em relação à primeira:

Sob o ponto de vista métrico, só existe uma diferença básica entre as estrofes acima: suas finalizações a partir do terceiro verso. Na estrofe final, tais terminações são sempre catalépticas, enquanto na primeira, são trocaicas. Na estrutura desse texto, a finalização cataléptica indicia intensão, o que implica que o processo de concentração em 4 é mais acentuado que em 1. A explicação para esse fenômeno é novamente de ordem estrutural. A finalização de todas as estrofes deu-se em meio a um processo de intensão; a partir desse fato, essa adquire uma função terminativa dentro do sistema. Por conseguinte, reforçar esse traço na estrofe final equivale a diferenciá-la das demais, marcando sua terminatividade.

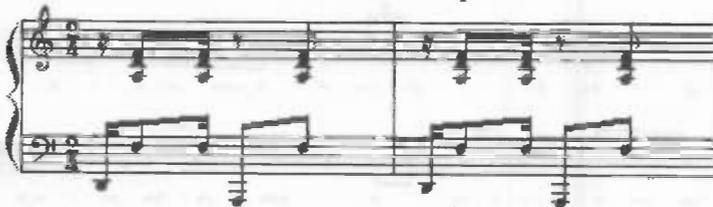
Sem querer antecipar as conclusões dessa análise, a serem expostas em seção posterior, fica claro desde já que a abordagem métrica possibilitou uma leitura do texto em que a estrutura do discurso musical e o sistema em função do qual ele se articula e se transforma puderam ser sucinta e claramente vislumbrados, mostrando-se uma metodologia concisa e eficiente para seu estudo e para a investigação do percurso pelo qual seu sentido se organiza e se manifesta. De forma a averiguarmos se o sucesso da proposta não teria advindo de fatores intrínsecos ao exemplo dado, passaremos agora à difícil e instigante tarefa de examinar a segunda versão dessa canção, de muito maior complexidade musical, tarefa que, depois de cumprida, nos permitirá um estudo comparativo do maior interesse, tanto pela natureza do tema como por seu ineditismo. E agora, conosco, Sua Majestade, a rainha do samba.

2) VERSÃO DE BETH CARVALHO

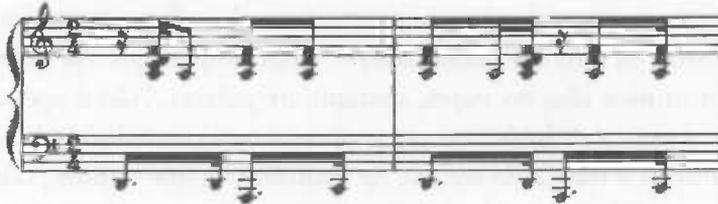
Ao contrário do exemplo anterior, a transcrição da versão de Beth Carvalho foi uma tarefa extremamente trabalhosa e tecnicamente bastante difícil; por outro lado, sob um ponto de vista estético, foi uma experiência bastante enriquecedora pelo que teve de instigante e estimulante. A

interpretação de Beth, suave, fluida, emotiva, é desesperadamente inadequada a nosso sistema de notação musical. Não há, simplesmente, como grafar certas nuances de afinação e tempo que ela utiliza sistematicamente, e mesmo os padrões auditivamente mais simples que ela reitera ao longo da música são, no papel, bastante irregulares. Não é apenas, na verdade, a marca da intérprete que empresta tanta complexidade ao texto; é também a marca do samba. Ao contrário do que muitos poderiam imaginar, o samba, a marcha, o tango, o *new orleans*, a salsa, enfim, todos os ritmos populares que viram a alvorada do século XX e mal ou bem estão ainda presentes em seu ocaso sem que para ouvi-los tenha-se que recorrer a partituras ou antigas gravações, por mais que pareçam estáticos, revelam à luz de um exame mais detalhado mudanças marcantes em seu padrão de execução. Acentuações diferentes, durações maiores ou menores em uma batida ou outra, ou mesmo alterações mais significativas em sua célula rítmica característica, ao menos um desses fatores se faz sentir de maneira marcante. No caso do samba, todos. Através da ilustração abaixo, vemos que o samba se complexificou; ao invés da repetição de um padrão de um compasso, o padrão completo agora carece de dois compassos para revelar seu desenho; o baixo se prolonga, só cortando para o anacrúsio, copiando assim o desenho rítmico do surdo; há menos paralelismo entre as mãos; em suma, o desenho do samba distanciou-se definitivamente da polca e passou a referenciar-se pela batucada, pela percussão. Assim, além da expansão harmônica sofrida por influência da bossa nova, há hoje mais síncopes secundárias e mais contrastes de acentuação:

Samba na década de 20: baseado na polca



Samba na década de 90: baseado na batucada



Enfim, para consolo (ou não) dos tradicionalistas e para surpresa de muitos, o samba está vivo sim, cresceu muito do piano de Nonô até o de César Camargo Mariano e continua crescendo. A complexificação que detectamos na interpretação de Beth se deve também à sofisticação crescente de nosso idioma musical. Aliás, ao contrário do que crêem os críticos mais conservadores, a música de massa produzida no Brasil acompanha, e não contraria essa tendência; entretanto, um aprofundamento nessa discussão está fora dos objetivos deste trabalho. Encerremos, pois, esse preâmbulo com a partitura transcrita da versão de Beth Carvalho para o samba de Vadico e Noel. Recomendamos que se atente, mesmo que através de um exame superficial, para a abismal diferença entre essa versão e a de Francisco Alves:



Quem a - cha vi - ve se per den -
do Por is - so a - go - ra eu vou me de - fen - den
do Da dor tão cru - el de u - ma sau - da - de
que por in - fe - li - ci - da - de meu - po bre pei - to in - va

16
de Ba - tu - que

19
é um pri - vi - lé - gio Nim -

22
guém a - pren - de sam ba - no - co lé - gio Sem -

26
bar é cho rar de a - le - gri - a

29
É sor - rir de nos - tal - gi - a den - tro da me - lo - di

32
a Por is - so a - go - ra lá na Pe - nha eu vou man - dar

36
mi - nha mo re - na pra - sam bar com sa - tis - fa - ção

40
e com har - mo - ni - a

43
es ta tris - te me - lo - di - a que é meu sam - ba

47
em fei ti - o de o - ra - ção O

50
sam - ba na re - a - li - da - de não

estrutural, sua função dentro do sistema, que devemos investigar para que alguma luz seja trazida à compreensão do discurso. Os nomes são ferramentas, e não um fim; trata-se de uma análise estrutural, e não, taxionômica.

Assim, o que é pertinente para nós é a apreensão da dinâmica pulsatória do verso. Após o espondeu inicial, há uma marcada aceleração, aceleração essa interrompida pela finalização do verso. Vejamos como caminha essa aceleração no verso seguinte:

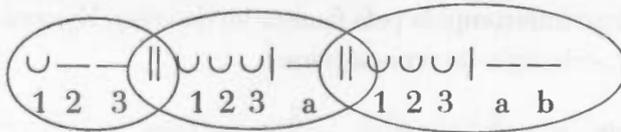
Anacrúslo — — || ◡ ◡ ◡ | — || ◡ ◡ ◡ | — — — —

Por is - so a-go-ra_eu vou me de-fen den do

Ao primeiro espondeu, novamente precedido de anacrúslo, segue-se uma cesura sintomaticamente mais curta que sua correspondente no verso anterior. Porém, ao invés de surgir agora um pirríquio, composto por duas breves, temos um tribraco, composto por 3 breves, sendo a arsis localizada na primeira (como no exemplo dado anteriormente, *timidus*). Segue-se-lhe um pé de uma longa, que consideraremos um tribraco cataléptico, e outra pequena cesura. Percebe-se assim claramente a continuidade da aceleração desencadeada no verso anterior, precipitando as breves em pés de maior concentração, atingindo o ponto em que as sílabas se fundem numa longa. Após a cesura, outro tribraco e, por fim, o espondeu final.

O fato de termos agora um pentâmetro misto é mais um indício da aceleração e da concentração da temporalidade. O adensamento da textura temporal se faz ver com ainda maior clareza quando confrontamos as estruturas dos dois versos. No verso 1, temos, entre dois pés compostos por longas, dois metros compostos por duas breves. Já no verso 2, temos entre os dois pés limítrofes, antes de mais nada, agora três metros. E, além de haver um metro a mais, cada metro é constituído de uma breve a mais que seu correspondente. Observemos que, ao que tudo indica, as cesuras fun-

cionam nesse sistema como elementos de intensão, levando à precipitação da célula seguinte. Contudo, convém termos mais evidências, principalmente pelo inusitado do fato. Há, entretanto, um outro elemento palpável trabalhando pela intensão do sistema. Esse elemento é a progressão. Observemos o comportamento rítmico do segmento por essa ótica, considerando o anacrúsio com duração de uma breve:



As primeiras três incidências tem duração maior que o grupo seguinte de três ataques, configurando uma aceleração. A *progressão* evidencia-se por dois fatores, principalmente: em primeiro, a relação lógica entre seus membros – no caso, cada subconjunto da série tem um elemento a mais que seu anterior; segundo, a periodicidade – breves antecedendo longas ou, excluído o anacrúsio: tribraco antecedendo espondeu (cataléptico no primeiro caso; acataléptico no segundo). Ilustramos na figura abaixo os componentes dessa série P1:

Exemplo musical com notação rítmica e melódica. O anacrúsio é destacado com uma barra tracejada. Os grupos P1 são destacados com barras duplas e o símbolo P1. A melodia está em uma linha de música com as palavras "Por is so a-go-ra eu vou me de-fen den do".

Evidencia-se, pois, um processo de intensão bastante acentuado e, conforme já visto anteriormente, tal processo tende a gerar rupturas, como de fato já gerou. Vale acrescentar que a ruptura corresponde a uma mudança de estado em que, como na física, um processo contínuo subitamente se discretiza. Nessa discretização, a energia tensiva é consumida; assim,

observa-se que não há como um sistema acumular indefinidamente tensividade sem atingir um ponto de saturação ou simplesmente iniciar um retrocesso. De qualquer forma, a descarga é inevitável, determinando o pulsar tensivo que é a própria essência do processo de geração de sentido.

Examinemos agora o verso 3:

Anacrúsio — || ∪ — | ∪ ∪ | — —

Da dor tão cru- el de_u- ma sau- da de

O espondeu inicial precedido de anacrúsio concentrou-se num espondeu cataléptico, indicando a continuidade do processo de aceleração detectado anteriormente. Segue-se uma cesura, mantendo-se o paralelismo com os versos anteriores. A cesura confirma seu papel intensificador, pois precede dois tribracos, sendo que o primeiro tem sua última breve irracionalmente aumentada por preceder a arsis do segundo. Encerra o verso novamente um espondeu, determinando um singular paralelismo na estrutura dos versos até o momento. Confirma-se por ele o desenho de espondeus nas pontas e pés compostos de breves no meio, sendo que temos no verso 3 novamente um tetrâmetro, como no verso 1. A variação entre os versos evidencia, por sua vez, o constante aumento de concentração, e a função que cada elemento do discurso apresentou até o momento tem se mostrado uniforme. Curioso constatar que, antecipando momentaneamente nosso estudo comparativo, a versão de Francisco Alves, extremamente simples ritmicamente, revelou uma estrutura métrica bastante complexa, ao passo que a versão de Beth, ritmicamente anárquica, tem exibido uma estrutura métrica cristalina e regular. Prossigamos, então, para o verso 4 em busca de novos elementos para nossas considerações:

Anacrúsis

que por in - fe - li - ci - da - de - meu po bre pei - to in - va - de

De fato, a estrutura métrica desse verso ressignifica consideravelmente alguns dos elementos que a precedem. Fica agora bastante claro que o espondeu cataléptico que inicia o verso anterior apresenta uma acentuada função catalisadora; trata-se de um elemento que surge assumindo valor descritivo, ou seja, como elemento intenso que se apresenta como fator dominante de uma transformação local, para a qual é virtualizado pelo processo de intensão que nele culmina, mas que assume também imediatamente valor modal, transformando a partir de seu advento as relações entre os elementos do discurso. Assim, se o verso 3 mantém o paralelismo cujas características discutimos anteriormente, ele se estabelece também como conector isotópico, inaugurando simultaneamente um novo padrão métrico concomitante ao anterior, mas que passa a preponderar na estrutura do discurso, quebrando, conseqüentemente, no verso final da estrofe o paralelismo com os três primeiros versos não por uma negação da ordem métrica, mas simplesmente pelo estabelecimento de uma outra que assume a função de molécula da estrutura. Essa molécula tem a seguinte composição:

|| u u — | u u u | — —

e seu encadeamento gera aquilo que chamamos *seqüência*, que nada mais é que um caso particular de progressão em que a variação entre seus termos é nula. Cada elemento dessa seqüência é composto por: um tribraco com a última breve aumentada irracionalmente por preceder a arsis seguinte, um segundo tribraco e um espondeu final. Esse trímetro tribráquico cataléptico (considerando-se ao menos para efeitos de nomenclatura o espondeu como um tribraco irracional) ocorre por três vezes após o espon-

Discutidos os efeitos que ressignificaram retroativamente os elementos estruturais apresentados até o momento, passemos à análise métrica do último verso em si. Trata-se de um pentâmetro iniciado por um tribraco, cuja breve final é aumentada irracionalmente por preceder a arsis seguinte, um segundo tribraco e um espondeu, cujo conjunto compõe o metro referido acima. Em seguida, há uma cesura que, como está em pleno acordo com a métrica clássica, permite que haja um anacrúsio para o pé seguinte, um outro tribraco irracional e, encerrando o verso, um último tribraco cuja terminação consiste em uma sílaba aumentada por finalização. Note-se que não há como confundir os tribracos aumentados com anapestos por uma questão de acentuação, que no anapesto se dá na última longa, em desacordo com a acentuação tética dos tribracos.

Assim, chegamos a uma estrutura estrófica composta por tetrâmetro, pentâmetro, tetrâmetro e pentâmetro, surpreendentemente regular se confrontada com aquela constatada na versão anterior. Ao longo da estrofe, dá-se um processo de intensificação evidenciado pela aceleração e concentração dos elementos discursivos, aceleração essa que culmina com o espondeu cataléptico a partir do qual se transforma o padrão métrico do texto, que se torna regular e periódico. Essa periodização corresponde, apesar do pé cataléptico final (usual na métrica clássica) sugerir uma intensificação final, a um processo maior de distensão, que se faz ver pela entoação descendente do segmento e pela expansão da espacialidade retratada na repetição desacelerada por onde escoe a tensividade acumulada anteriormente. Vale chamar a atenção, desde já, para o fato de que em ambas as versões, apesar de através de caminhos inteiramente distintos, houve uma intensificação que culminou com uma síncope estrutural a partir do início do terceiro verso. Prossigamos, porém, mais um pouco antes de estabelecer conexões mais profundas entre as duas versões, apontando para uma outra diferença marcante: ao final da primeira estrofe, Francisco Alves segue para a segunda parte da com-

posição, ao passo que Beth repete a primeira seção, agora com outro texto. Vejamos:

Anacrúcio | _ _ || u u | u u | _ _ _ _

Ba - tu - que é um pri - vi - lé - gio

Λ estrutura métrica é idêntica à do primeiro verso:

Anacrúcio | _ _ || u u | u u | _ _ _ _

Quem a - cha vi - ve se per den - do

Tal fato é especialmente interessante pelo fato de a rítmica musical não ser idêntica nos dois versos. Além disso, interessa-nos o encadeamento dessa estrofe com a anterior. Há dois fatores que nos chamam a atenção para a organicidade dessa conexão: em primeiro, o fluxo tensivo, que segue o percurso: tônus inicial, intensificação, clímax intenso e conseqüente ruptura, distensão; tônus inicial... O segundo fator é de ordem métrica, e aponta para outra sobreposição de padrões: o espondeu inicial da segunda estrofe é o complemento do padrão rítmico da estrofe anterior, onde falta exatamente o espondeu final. Gráficamente:

Anacrúcio | - - || ... A

Quer a - cha vi - ve se per den - do

Anacrúcio | - - || ... PI ... PI ... A

Por is - so a - go-ra eu vou lá mede-fen den - do

Anacrúcio | - - || ... B ... A

Da dor tão cru - el de u-ma sau-da - de

Anacrúcio | - - || ... B ... B ... A

que por in - fe - li - ci - da - de - meu - go, bre pei - to inva - de

Anacrúcio | - - || ... B ... A

Ba - tu - que é um pri - vi - lé - gio

Prossigamos agora considerando o segundo verso:

Anacrúcio | - - || ... A

Nim guém a-pren-de sam ba - no co-lé - gio

Ao fazermos a analogia entre esse verso e seu correspondente na estrofe anterior, constatamos certas homologias entre seus componentes estruturais. Assim, o espondeu inicial do verso 2 corresponde ao espondeu cataléptico do verso 6. A intensificação relativa por catalepsia virtualiza o sistema para transformações de estado em seus elementos, narrativizando

o quadro tensivo. O metro seguinte é em ambos os versos um tribraco, porém aqui o quadro tensivo promove maior instabilidade morfológica. Segue-se-lhe um espondeu que podemos considerar um tribraco, cuja breve final se encontra aumentada irracionalmente devido à cesura posterior. No verso dois, havia na posição correspondente uma longa, que consideramos outro tribraco cataléptico. Essa justificativa sob o ponto de vista métrico não é, entretanto, suficiente para o tipo de análise em curso, onde as diferenças entre as duas configurações são significativas por terem implicações em todo o equilíbrio do sistema. Assim, se em 2 o tribraco cataléptico denunciava um processo de aceleração bastante marcado, o fato de estar aqui escandido em um espondeu requer uma consideração em separado.

Identificamos anteriormente ser a reiteração de padrões rítmicos uma estratégia de condução tensiva do presente sistema, e essa reiteração se faz sentir aqui de maneira a princípio análoga à da estrofe anterior. Analisemos, porém, suas diferenças. A estrofe anterior iniciava-se por um espondeu; esta, por um espondeu cataléptico, o que indicia uma intensão mais acentuada. O padrão rítmico que se repete em seguida é um dímeter composto por um pé de breves e por um espondeu, ou, mais precisamente, por um tribraco e por um espondeu. Consideraremos o primeiro pé do dímeter seguinte, formado por duas breves, como um tribraco cataléptico, e não como um pirríquio, pelo contexto métrico e tensivo em que se insere. Fica claro que o acento tensivo dessa estrofe é muito mais pronunciado que aquele do verso 2, isso devido à síncope do espondeu inicial e do penúltimo tribraco, em um processo que aqui se torna diverso e mais acentuado do que seu correspondente na estrofe anterior. Vale acrescentar que a entoação marcadamente ascendente desse verso, atingindo seu ponto culminante na penúltima sílaba, também é um fator relevante para a geração do efeito de intensão que aí tanto se faz sentir. A soma desses fatores nos permite determinar que essa progressão conduz, na cabeça do verso seguinte, ao ponto culminante da canção, por ser o extremo tensivo, entoativo e estrutural. Na ilustração abaixo, esquematizamos os pontos principais do presente comentário:

Anacrúsio — B || — — — — — A

Ba - tu - que é um pri - vi - lé - gio

Anacrúsio — C — — — — — C — — — — — A

Nim guém a - pren - de sam ba no co - lé - gio

ascendência melódico/entoativa

Note-se que a estrutura a que chamamos de C (de *clímax*) no diagrama acima, com estrutura $\cup\cup\cup | \text{---} |$, se relaciona intimamente com B, que tem estrutura $\cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \text{---} |$, funcionando como uma síncope em que os dois primeiros pés de B se contraem em um único tríbraco. Tal relação tem peso estrutural, pois evidencia as estratégias pelas quais se definem os valores do sistema, explicitando os mecanismos pelos quais a intensão contamina a sintaxe do segmento.

Decifrado então o verso 6, passemos ao seguinte:

Anacrúsio — || — — — — —

Sam bar é cho rar de a - le - gri - a

Trata-se exatamente da mesma estrutura métrica do verso 3. Vale sublinhar, entretanto, o ponto culminante melódico, e, portanto, entoativo, aliado ao pico tensivo, determinando no espondeu cataléptico o clímax dessa canção. Isto posto, para não perdermos tempo em redundâncias, sigamos para o próximo verso em busca de elementos novos que eventualmente ressignifiquem o quadro estabelecido:

Anacrúsio

É sor - rir de nos - tal - gi - a den - tro da me - lo - di - a

Trata-se novamente de uma configuração idêntica à da estrofe anterior. Conseqüentemente, a segunda estrofe, como a primeira, apresenta-se como um dístico de quatro versos mistos composto por tetrâmetro, pentâmetro, tetrâmetro e pentâmetro. A partir disso, podemos já estabelecer algumas relações entre as estrofes como um todo.

Em se tratando de uma análise estrutural, o que para nós interessa de fato não é atestar o paralelismo entre as estrofes, mas sim compreender a lógica de sua assimetria. Ficou patente, pelo comentário anterior a respeito do verso 6, que a diferenciação entre as estrofes é regida aqui por uma periodização de seus componentes, periodização essa que termina por estabelecer em seus entrelaçamentos os encadeamentos entre suas unidades constitutivas. Assim, a segunda estrofe, apesar das semelhanças, não funciona como uma repetição da primeira, mas como um segundo ciclo do pulso tensivo cumprindo um percurso diferente do anterior; é continuação, e não, repetição. E nesse segundo ciclo, ao encontrarmos uma maior periodização de seus elementos constituintes, vemos estabelecer-se uma maior previsibilidade, a partir da qual se define uma distensão de maneira geral da segunda estrofe em relação à primeira.

Façamos agora um sumário estrutural das duas estrofes analisadas²⁶:

Quem | a cha || vi ve | se per | den do *Pulso longas/breves/longas: aceleração*

²⁶ Pelo fato de as unidades métricas consistirem em pés impróprios nessa versão, não há uma hierarquia entre as sílabas que requeira uma indicação por acento, como se fez mister no caso anterior.

Por is so a go ra eu vou me de fen den do	<i>Pírriquios em tribracos: intensificação</i>
Da dor tão cru el de_u ma sau da de ção	<i>Clímax intenso: ruptura e condensação</i>
Que, por in fe li ci da de, Meu pobre pei to in va de	<i>Periodização – distensão</i>
Ba tu que é um pri vi lé gio	<i>Encadeia-se com estrofe 1 - pulso</i>
Nin guém a pren de sam ba no co lé gio	<i>Aceleração por progressão</i>
Sam bar é cho rar de a le gri a	<i>Clímax intenso: ruptura</i>
É sor rir de nos tal gi a, Den tro da me lo di a	<i>Periodização – distensão</i>

Ou então, através de um outro tipo de diagrama que tem-se mostrado mais apropriado para elucidar a estrutura dessa segunda versão (ver figura):

The diagram illustrates the metrical structure of the second version of the text. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff is labeled 'Anacrúsio' and shows the lyrics 'Quem a - cha vi - ve se per den - do'. The second staff is labeled 'Anacrúsio' and shows 'Por is - so a - go - ra eu vou me de - fen den do'. The third staff is labeled 'Anacrúsio' and shows 'Da dor tão cru el - ti - ma sau - da'. The fourth staff is labeled 'Anacrúsio' and shows 'que por in - fe - li - ci - da - de - meu po bre pei - to in - va - de'. Annotations include 'A', 'B', and 'PI' with arrows pointing to specific musical phrases.

The image shows three lines of musical notation with lyrics and structural annotations. The first line is labeled 'Anacrúcio' and shows a double bar line followed by a bracketed section labeled 'B' and then a section labeled 'A'. The lyrics are 'Ba - tu - que é um pri - ví - lé - gio'. The second line is also labeled 'Anacrúcio' and shows two sections labeled 'C' and 'A' with a double bar line between them. The lyrics are 'Nem quã - a - pres - de sum - ba - no co - lé - gio'. The third line is labeled 'Anacrúcio' and shows a section labeled 'B' and 'A' with a double bar line between them. The lyrics are 'Sam - bar é cho - rar de a - le - gi - a'. Below this, there are two ovals, each labeled 'Anacrúcio' and 'B', containing musical notation for the lyrics 'É sor - ri - r de nos - tal - gi - a' and 'qm - tro de mo - lo - di - a'.

Estabelecidos os princípios estruturais e sistêmicos das estrofes primeira e segunda, passemos agora à segunda seção morfológica da música. No verso 9, encontramos:

The image shows a single line of musical notation with lyrics 'Por is - so a - go - ra lá na Pe - nha eu vou man - dar'. Above the first measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the second measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the third measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the fourth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the fifth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the sixth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the seventh measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the eighth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the ninth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the tenth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the eleventh measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the twelfth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the thirteenth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the fourteenth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the fifteenth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the sixteenth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the seventeenth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the eighteenth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the nineteenth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the twentieth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the twenty-first measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the twenty-second measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the twenty-third measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the twenty-fourth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the twenty-fifth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the twenty-sixth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the twenty-seventh measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the twenty-eighth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the twenty-ninth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the thirtieth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the thirty-first measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the thirty-second measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the thirty-third measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the thirty-fourth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the thirty-fifth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the thirty-sixth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the thirty-seventh measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the thirty-eighth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the thirty-ninth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the fortieth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the forty-first measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the forty-second measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the forty-third measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the forty-fourth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the forty-fifth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the forty-sixth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the forty-seventh measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the forty-eighth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the forty-ninth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line. Above the fiftieth measure, there is a wavy line with an accent mark 's' and a vertical line.

O primeiro metro é composto por três breves, constituindo um tribraco, ao qual se segue um espondeu e uma cesura. Note-se a semelhança dessa configuração com o padrão incoativo da seção anterior, composto por anacrúcio, espondeu e cesura. À cesura, seguem-se um tribraco, um segundo tribraco onde as duas breves finais aparecem condensadas numa

longa e, finalmente, um espondeu, onde uma sístole diminui a primeira longa, dando-lhe função anacrúsica. Aferimos daí uma estrutura métrica que pode ser entendida como um pentâmetro tribráquico, onde o espondeu surgiria como metro aumentado irracionalmente, e as outras anomalias seriam justificáveis por contração de duas breves em uma longa. Exponhamos, agora graficamente, o paralelo proposto entre as estruturas dos versos das diferentes seções:

Por is - so_a - go - ra lá na Pe - nha_eu vou man - dar

Anacrúsio Spondeu

Quem a - cha vi - ve se per den - do

Anacrúsio Sístole Spondeu

Da dor tão cru - el de_u - ma sau - da - de

Nota-se, assim, que o principal diferencial estrutural entre o verso 9 e seus correspondentes está, sem dúvida nenhuma, na tmesse do anacrúsio, escandido em três breves. Trata-se de uma definição do estabelecimento de valores de extensão como dominantes do segmento, valores esses que, a partir da desaceleração final da seção anterior, passam a reger as transformações de estado, fazendo-se sentir aqui pela espacialização e conseqüente distensão do elemento intenso por excelência do sistema. Pode-se esperar, portanto, ser o tribraco inicial a figura característica dessa seção. Verifiquemos, todavia, o verso seguinte:

mi - nha mo re-na pra - sam - bar com sa-tis - fa - ção

Não encontramos aqui a cesura após o espondeu inicial, mas sim entre os pés 3 e 4. Observe-se que, nos versos 2 e 6, a cesura também aparece no mesmo lugar, sendo que em 5 a cesura após o espondeu também está ausente:

10)

mi - nha more-na pra - sam - bar com sa-tis-fa-ção

2)

Anacrúcio

Por is - so a-go-ra_eu vou me de - fen den do

6)

Anacrúcio

Nim guém a-pren-de sam ba - no co-lé - gio

A figura acima deixa claro outro aspecto da diferenciação estrutural entre as duas seções: a inversão na disposição dos pés antes da cesura assinalada. Onde tínhamos espondeu/tribraco/espondeu, encontramos agora tribraco/espondeu/tribraco. Esse fato decorre simplesmente da tmesse do anacrúcio, que antecede nos três casos espondeu e tribraco, mas tal não

são marcado pela entoação descendente na melodia, e ao dispor-se sequencialmente causava uma quebra rítmica enquanto hemíola, ele aqui se insere em um processo de intensificação marcado pela ascendência entoativa e pela quebra estrutural no início do verso. Analisemos agora como tem prosseguimento esse processo:

que é meu sam - ba - em fei ti - o de_o -ra-ção

A disposição tribraco/espondeu/cesura (o tribraco aqui aumentado por posição) característica dessa seção é retomada, mas a ascensão entoativa não permite que esse retorno constitua uma distensão, passando a predominar, assim, seu peso enquanto nova ruptura, portanto fator de intensão, da estrutura formal aqui dominante. Segue-se-lhe o trímetro B, que passa a dar continuidade à intensão referida, assumindo, portanto, sua função terminativa dentro do sistema. No espondeu final, ocorre uma elisão de especial interesse. As três notas que aí aparecem não constam do texto original, tratando-se de uma criação da intérprete (que, por sinal, tomou também a liberdade de alterar outras notas da composição, além de pequenas partes da letra e, naturalmente, das durações que aqui discutimos; a análise detalhada dessas modificações, embora extremamente interessante, foge aos objetivos do presente trabalho). A que necessidade responde tal inclusão, ou então; qual sua função no sistema? Há uma razão técnica peculiar à problemática do canto mas que se associa indiretamente com nossa discussão, podendo portanto vir a enriquecer essa análise. Explanemos a questão.

Por ser uma nota do registro agudo da cantora, e estar essa nota projetada no peito, e não na cabeça (o que facilitaria sua emissão, mas fugiria barbaramente ao estilo de interpretação que se dá ao canto no samba), sua tendência é a de apresentar entoação descendente, caindo na afi-

nação. Aproveitando-se de uma possibilidade que se abre a partir da harmonia, a cantora permite que a nota caia, fazendo um portamento em duas etapas, a segunda com a articulação de glote que determina a segunda longa. Com esse recurso, a intérprete, ao mesmo tempo que torna a sílaba inicial do pé extremamente intensa e dramática, inicia um processo de descendência entoativa que conduz à distensão necessária para um encadeamento harmonioso com a estrofe seguinte. Não o fazer criaria uma quebra totalmente estranha à gradatividade com que se apresentam todas as transições desse sistema; essa foi, portanto, a solução da intérprete para resolver um problema estrutural de coesão e de coerência. Na versão anterior, a solução para essa questão não foi dada pelos cantores, mas pelo arranjo instrumental, que faz um interlúdio entre a segunda aparição da seção B e a última estrofe na tentativa, na verdade não totalmente satisfatória, de resolver harmoniosamente a transição.

Enfim, vale observar que a figura B não estabelece a periodicidade que apresenta nas demais estrofes, pois é interrompida pelos pés iniciais que, ao alternarem sua posição, quebram sua ciclicidade. Temos, então, em última análise uma estrofe composta por quatro pentâmetros tribráquicos, que esquematizamos na ilustração abaixo:

Por is-so_a-go - ra lá na Pe-nha_eu vou man-dar

mi - nha mo re-na pra - sam - bar com sa-tis-fa-ção

e com har - mo-ni a - es ta tris - to me - lo - di a

que é meu sar - ba au feiti - o de_o-ra-ção

O diagrama elucida uma relação que passara despercebida: o dímetro anterior à cesura corresponde em 12 à figura que chamamos anteriormente C, aqui em pleno exercício da função intensificadora que desempenhou anteriormente no verso 6 (e também em 2, através de seu correspondente P1). Estabelecida essa relação, percebemos ser o dímetro inicial em 11 a inversão de C, a que chamamos C^{-1} . Fica assim decifrada até o presente a estruturação formal do discurso bem como as funções desempenhadas por seus elementos dentro do sistema. Visualizemos o que encontramos até agora no diagrama abaixo:

Por is-so_a-go - ra lá na Pe-nha_eu vou man-dar

mi-nha more-na prá - sam - bar com sa-tis-fa-ção

e com har-mo-ni - es tá tres, te me-lo-di - a

que é meu sar - ba em feiú - o de_o-ra-ção

Passemos agora finalmente para a última estrofe:

Anacrúsio | _ _ ||

O sam - ba na re - a - li - da - de

A estrutura métrica é idêntica à do verso 1:

Anacrúsio | _ _ ||

Quem a - cha vi - ve se por den - do

Ou à do verso 5:

Anacrúsio | _ _ || u u | u u | _ _



Ba - tu - que é um pri - vi - lé gio

Estando essa estrutura já decifrada, sigamos adiante para o verso 14:

Anacrúsio - | u u | u u | - || u u | u u | - -



não vem do mor - ro nem lá da ci - da - de

Embora encontremos basicamente a mesma estrutura de 2 e de 6, assim como eram pertinentes as diferenças entre aqueles, cabe aqui também colocar de que maneira esse verso se singulariza em relação aos demais.

Vimos que a progressão P1 se estabelece através dos elementos:

u u u | - || u u u | - -

Vimos também que o espondeu cataléptico de 6 tende a acentuar o processo de intensão. No presente caso, a aceleração se dá de maneira ainda mais acentuada, pois, mais curta que as outras longas, a sílaba que caracteriza o espondeu liga-se rapidamente ao pé seguinte, precipitando o adensamento tensivo. Temos em suma um verso formado pela combinação de elementos de seus correspondentes anteriores, iniciando um processo de síntese que gera o efeito de sentido de finalização. Colhemos mais elementos no trecho a seguir:

Anacrúcio

e quem su - por - tar u - ma pai - xão

Comparando com 3:

Anacrúcio

Da dor tão cru - el de_u - ma sau - da - de

Verifica-se que o esquema métrico é basicamente o mesmo, excetuando um único aspecto: o espondeu final, que aqui se encontra cataléptico. Desse modo, a terminação do metro, antes feminina, se torna masculina, e, conseqüentemente, mais incisiva, grifando novamente o caráter de terminatividade. Fora isso, vale comentar outra alteração de peso feita pela intérprete no texto de Vadico: ao invés da ascendência entoativa no primeiro tribraço, Beth altera a primeira nota de cada membro da progressão, tornando-a a mais aguda das três (inclusive, a primeira delas é a nota mais alta da música), intensificando a descendência de modo a, mais uma vez, salientar a terminatividade do segmento. Por fim, o último verso da canção:

Anacrúcio

sen-ti-rá que_o sam - ba_en-tão nas - ce do co - ra - ção

Além da terminação cataléptica do terceiro pé, que já prevíramos na análise do verso anterior, temos agora a última terminação, em que encontramos as duas breves das terminações anteriores fundidas numa longa, o que é uma forma clássica de finalização.

Não se faz aqui necessária uma ilustração, como vem sido feito, porque a estrutura métrica é análoga à das estrofes anteriores, e um novo exame seria, portanto, redundante. A discussão mais enriquecedora que podemos propor agora é, sem sombra de dúvida, a análise comparada entre as duas versões de *Feitio de Oração*, que é o que faremos em seguida, na conclusão deste trabalho.

CONCLUSÃO

A análise de cada uma das versões de *Feitio de Oração* através da abordagem métrica nos possibilitou uma série de constatações. Pudemos ver, por exemplo, o quanto cada versão difere, não só substancialmente, mas também essencialmente, da outra. Diferenças de andamento, de durações, passagens melódicas, ornamentações, alterações na letra, tudo isso se revela simplesmente pelo trabalho cuidadoso e paciente de transcrição de cada versão para a partitura. Isso nos dá elementos para afirmar o óbvio, ou seja, que as versões diferem entre si, e nos aponta em que aspectos se dão essas diferenças. O que nossa análise acrescenta é uma visão do *como* essa diferenciação se estabelece e de quais suas implicações na estrutura musical, em si, de cada versão; mergulhamos na lógica dessa diferenciação, e, sobretudo, na lógica que rege cada estrutura criada pelo gesto interpretativo. Vejamos alguns aspectos dessa questão.

Percebemos através de nossa análise que a alteração de andamento proposta pela versão de Beth Carvalho não foi um fato isolado, algo como simplesmente se abaixar a frequência do metrônomo. A desaceleração do andamento se fez acompanhar também por uma desaceleração das tran-

sições, das transformações entre cada seção ou subseção e seu elemento consecutivo, tornando tais transições marcadamente mais graduais que as da outra versão *sob um ponto de vista estrutural*, e não apenas temporal. O entrelaçamento por superposição de seus elementos constitutivos, o uso de progressões e seqüências, o estabelecimento de relações claras de derivação entre os componentes da estrutura discursiva foram alguns dos mecanismos pelos quais se estabeleceu uma maior gradatividade das transformações estruturais da segunda versão. A aparente aleatoriedade rítmica tão visível na partitura, que pode ser vista como uma aproximação do canto na direção da fala e que se torna extremamente problemática sob um ponto de vista musical, mostra-se a partir de uma perspectiva métrica de uma regularidade e clareza desconcertantes. Assim, conclui-se que, enquanto na primeira versão a rítmica musical organiza a métrica, na segunda é a métrica que organiza a rítmica musical. Sob esse novo prisma, pudemos investigar com clareza e objetividade o percurso de geração de sentido nos dois casos, a partir de um acompanhamento do fluxo tensivo e, sobretudo, da compreensão dos processos pelos quais se estabelecem seus pontos de ruptura materializados nas transformações estruturais que emprestam aos textos sua dimensão narrativa.

Através de um mergulho no percurso do sentido em cada versão, percebemos que cada uma delas segue uma trajetória absolutamente coerente, mas fundamentalmente distinta daquela da outra versão. A partir disso, é com tranqüilidade que pensamos em cada versão como um texto essencialmente único. Há pontos de contato entre os respectivos planos discursivos: a letra permanece basicamente a mesma, as alturas melódicas são quase sempre idênticas, trata-se de um samba em ambos os casos (respeitadas as diferenças entre estilos de época, pormenorizadas em seção anterior deste trabalho), as duas gravações tem duração aproximada de três minutos (a primeira versão, de andamento mais rápido, tem entretanto duas estrofes – uma instrumental, a outra cantada – a mais que a segunda). Entretanto, por partirmos da premissa de que o que importa em

última análise dentro de uma estrutura não são os elementos que a compõem, mas sim as relações que se estabelecem entre eles, não caímos na tentação de fixar pontos de apoio entre um texto e o outro apenas por causa de tais correspondências. E o resultado disso foi constatarmos que o sentido, na acepção mais plena do termo, difere enormemente nas duas versões. Sem mergulhar em uma análise mais completa do percurso gerativo de sentido, que estaria além dos objetivos deste trabalho, pudemos, porém, vislumbrar o percurso como um todo a partir de nosso esforço em mapear o fluxo tensivo em todas as suas ondulações e fraturas, fraturas essas que inauguram a dimensão narrativa do texto através do estabelecimento de seus pontos de apoio, onde se dão as transformações de estado. Adquirimos uma visão do fluxo tensivo narrativizado enquanto dinâmica de circulação de valores, permitindo-nos uma compreensão da economia do sistema. Chegamos, ainda, à etapa em que os valores do sistema se fazem assumir por elementos discursivos, e verificamos a estabilidade dinâmica dos papéis assumidos garantindo sua coerência. Isso, em outras palavras, remete à dimensão em que o discurso ganha forma; se nessa dimensão, os papéis (enquanto relações juntivas entre valores e elementos discursivos) transitam aleatoriamente, sem cumprirem um percurso, a coerência do sistema se esvazia, e com ela, seu sentido. Se, por outro lado, reconhecemos aí um ordenamento estabelecido por reiterações e simetrias, passamos a compreender desse ponto de vista toda a estrutura do texto e o sistema pelo qual essa estrutura ganha vida e movimento. Na verdade, não nos é absurdo conceber inclusive que a estrutura, por si mesma, não existe; ela é o efeito de sentido gerado pela cristalização de um sistema de relações (trata-se de um ponto de vista que causa o maior estranhamento dentro do contexto da teoria musical tradicional, mas que acreditamos estar solidamente justificado neste trabalho). Conhecer esse sistema é conhecer a estrutura; conhecer a estrutura sem conhecê-lo é ter dela uma apreensão apenas superficial. Sejam, por exemplo, os pontos de fratura tensiva, que se convertem em pontos de transformação de estado. Mesmo os dois textos

compartilhando basicamente dos mesmos pontos de transformação, o percurso cumprido para atingir e abandonar esses referenciais é diverso; portanto, o sentido é diverso. Através de nossa análise, vislumbramos *como* se criam os pontos de inflexão, e é justamente nesse *como* que se dá o maior contraste entre os dois textos. No primeiro, a intensão se associa ao iambo, e a intensificação a ele associada culmina com a fusão iambo/troqueu ao final da estrofe inicial; no segundo, pés compostos de dois a três tribracos regulares ou irracionais se compactam ou expandem em função da tensividade, e a cada extremo tensivo se instabilizam, gerando uma nova organização métrica que resulta em um novo pé. Vê-se assim que o segundo sistema é muito mais robusto e articulado que o primeiro, absorvendo melhor as flutuações tensivas, mas, por outro lado, quando direcionado, capaz de uma polarização muito mais extremada, conduzindo, por exemplo ao clímax com muito maior clareza e intensidade. Mas agora, esboçados aqui em termos semióticos o delineamento da questão do sentido em cada versão, bem como a direção de nossas conclusões, apontando para a afirmação e justificação das diferenças através de uma visão em separado de cada sistema, cabe aqui uma outra explanação da questão, dessa vez procurando ao máximo passar ao largo do jargão que sintetiza o instrumental semiótico utilizado em toda a nossa análise. Assim, busquemos em suma discutir a questão do sentido de uma maneira menos técnica, procurando através de uma outra linguagem a síntese das implicações daquilo que aqui encontramos analiticamente.

A sensação que se tem ao ouvir cada gravação é bastante diversa, o que causa estranhamento, por se tratar “da mesma música”. Pensando no diálogo interdiscursivo entre essa canção e o repertório da música popular brasileira, não podemos esconder que a queda de andamento por si só já tem por efeito uma tendência a se ler aquele samba como samba-canção, remetendo, pois, de uma ambientação dialógica comunitária para um outro universo mais individual, de caráter pessoal, emotivo e confessional. Se omitir tal referência não seria honesto, cai, entretanto, em um simplismo

exacerbado quem acredita que apenas isso seja o suficiente para justificar a totalidade da diferença entre os dois universos semânticos discutidos neste artigo. Consideremos, por exemplo, a primeira versão. A interpretação de Francisco Alves valoriza sobremaneira a faceta humorística de Noel. Tatit, em uma genial apreensão da linguagem musical brasileira, chama-nos a atenção, em sua *Semiótica da canção*, para a estreita relação em nosso cancionário entre a oposição dicção rítmica/dicção entoativa e a oposição discurso figurativo/discurso passional. Por esse princípio, estabelece-se imediatamente uma oposição entre as duas versões, oposição essa aqui constatada por meio de outro percurso analítico. Se nossa leitura nos permitiu visualizar a forma musical se construindo a partir do fluxo do sentido, e não como um dado apriorístico, podemos agora fazer o caminho oposto, e buscar a origem de alguns efeitos de sentido nas particularidades da forma de cada versão. Assim, o relativo desequilíbrio entre as seções, as transições abruptas, tudo isso contribui para se gerar o efeito de estranhamento, da quebra (e sobreposição) de isotopias que, como nos aponta Fiorin, é uma das estratégias discursivas para a geração do efeito humorístico²⁷. É a partir desses dados da constituição rítmico-melódica dessa versão que se estabelece a contraposição entre certas passagens líricas de cunho passional (“...a dor tão cruel de uma saudade...esta triste melodia ...”) e uma estrutura musical e entoativa que constantemente nega essa dramaticidade, gerando uma incompatibilidade de caráter paródico, caráter esse bastante ao gosto da época (como bem aponta a produção cinematográfica dos anos 20) e, em especial, de Noel (conforme podemos atestar por canções suas como *Picilone*, *Malandro Medroso* ou *Gago Apaixonado*). Esse efeito de humor, construído aqui com tanta delicadeza e sutileza pela arquitetura musical projetada pelos intérpretes (o arranjo instrumental também tem um forte peso nessa leitura, mas uma análise dessa dimensão do discurso musical está além dos objetivos deste trabalho), perde-se completamente na maioria das

²⁷ FIORIN, 1982: 83.

leituras modernas, como aquela segunda versão aqui estudada e, para acrescentar uma outra, a belíssima interpretação de Ivan Lins em seu *Tributo a Noel Rosa*²⁸. A leitura de Beth Carvalho, por outro lado, perde em humor para ganhar no tom nostálgico e confessional. De fato, não conseguimos escutar em sua versão as palavras de um genial garoto de vinte e dois anos, algo ainda possível na versão anterior. O que se escuta aqui é a reflexão de um homem maduro e vivido, como se esperaria, por exemplo, de um samba da última fase de Cartola. Tal “maturidade” encontra pontos de apoio preciosos na estrutura do texto da cantora. O encadeamento perfeito entre os elementos discursivos, a continuidade, a extraordinária coerência, a clareza do direcionamento tensivo, tudo isso remete a um *savoir faire* que é signo incontestado de maturidade. O prodigioso ordenamento métrico por trás do aparente caos rítmico é um dos componentes fundamentais do *swing*, o que é outra referência à maturidade. *Swing*, como todo músico sabe muito bem, não é coisa de criança. É uma agilidade, uma flexibilidade e graça no ordenamento de sons e de idéias que só o tempo costuma conferir, tempo esse que Noel não teve, mas que se fez compensar pelo seu gênio.

Cremos, assim, que nossa proposta de uma análise da canção a partir de uma abordagem métrica se mostrou uma estratégia bastante eficiente de análise do discurso musical. Por ela, pudemos compreender a forma musical enquanto função do sentido, e encontrar nela elementos para uma investigação um pouco menos subjetiva (ou, ao menos, de um subjetivismo mais claramente referenciado) da dimensão semântica desse discurso. Também o estudo da questão da interpretação na canção nos parece ter encontrado em tal abordagem um ponto de partida conveniente, em que um domínio da teoria musical não se faz tão imperioso quanto aquele requerido em nosso trabalho anterior, *Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica*²⁹, abrindo-se, assim, aos linguistas as portas do universo

²⁸ LINS, 1997.

²⁹ MONTEIRO, 1997.

da canção, sem que a terminologia métrica chegue, até devido ao parentesco epistemológico evocado no início deste trabalho, a dificultar o acesso já previamente aberto ao musicólogo.

Para encerrar, fica aqui uma pequena reflexão a respeito do porquê da eficiência de um modelo que optou por uma estratégia no mínimo inusitada. O pensamento estruturalista, por se ater a relações, vê com certa indiferença o critério pelo qual se nomeiem elementos de uma estrutura, desde que estabelecida a coerência desse critério e sua pertinência às características internas do sistema. Não deixa de ser instigante e renovador, entretanto, ver a métrica clássica mobilizada a serviço da melhor compreensão de um discurso altamente comprometido com a modernidade. Reencontrar esses metros na palavra viva do cantor popular, tão distante do mofo que recobre os livros de latim abandonados em nossas bibliotecas públicas, nos faz repensar a distância que acreditávamos nos separar irremediavelmente da poesia de Ovídio e Safo, Virgílio e Homero, Plauto e Aristófanes. Esperamos também ter demonstrado o quanto a métrica, em sua aparente fixidez, é admiravelmente fluida e musical, afastando-nos de uma visão estereotipada da poesia greco-latina, em que as instâncias rítmica e melódica apareciam tão empobrecidas em relação a suas reais possibilidades. Com tudo isso, fica para nós agora a sensação de que, finalmente, ao escutarmos uma canção, poderemos nos permitir, ao fechar os olhos, descobrir em um ínfimo intervalo entre o som e o silêncio os ecos distantes da lira de Orfeu.

ABSTRACT: Presenting metrics as a mediating instance between music and poetry, the work begins with a contextual approach where the historical path followed by classical metrics is traced from the point of view of western music. From the Hellenistic and Roman empire until early Renaissance, connections are made relating in each period musical theory and metrics, showing the historical and epistemological links between the two concepts. Based upon this conceptual and historical proximity, the author proposes that a metrical approach of song is a privileged perspective by which musical meaning can be successfully investigated, and

demonstrates his methodology by analyzing two different versions of the famous samba Feitio de Oraçao, composed by Valico (music) and Noel Rosa (lyrics).

KEYWORDS: *musicology; literary theory; poetry; discourse analysis; semiotics.*

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, Gerald. (1988) *The concise oxford history of music*. Oxford, University of Oxford Press.
- ARISTÓTELES. (1985) *Poética*. Barcelona, Bosch.
- ARISTÓXENUS. (1902) *Elements of harmony*. Oxford, University of Oxford Press.
- BOAS, Franz. (1955) *Primitive art*. New York, Dover Publications.
- _____. (1948) *The mind of primitive man*. New York, The MacMillan Company.
- CAMÕES, Luiz de (1859) *Os Lusíadas*. Paris, Firmin Didot.
- FIORIN, José Luiz. (1992) *Elementos de análise do discurso*. São Paulo, Contexto.
- GENTILI, Bruno. (1952) *La metrica dei greci*. Messina, G. d'Anna.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1982) *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis, Vozes.
- _____. (1964) *Le cru et le cuit*. Paris, Plon .
- MARCONDES, M.A. (ed.). (1977) *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular, v. I e II*. São Paulo, Art Ed.
- MONTEIRO, Ricardo. (1997) *Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica*. [dissertação de mestrado] USP, São Paulo.
- PLATÃO. (1990) *A república*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- RAMEAU, Jean Philippe. (1971) *Treatise on harmony*. New York, Dover.
- RAVIZZA, João. (1940) *Gramatica latina*. Niterói, Salesianas.
- ROSEN, Charles. (1972) *El estilo clásico*. Madrid, Alianza Editorial.
- SALZER, Felix. (1962) *Structural hearing: tonal coherence in music, v. I-II*. New York, Dover Publications.
- SAUSSURE, Ferdinand. (1971) *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix.
- SCHOENBERG, Arnold. (1978) *Theory of harmony*. Berkeley, University of California Press.

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. *A métrica como ferramenta...*

TARASTI, Eero. (1996) *Sémiotique musicale. Limoges, PULIM,*

TATTI, Luiz. (1996) *O cancionista.* São Paulo, EDUSP.

_____. (1994) *Semiótica da canção – melodia e letra.* São Paulo, Escuta.

ZAMBALDI, Francesco. (1930) *Elementi di prosodia e di metrica latina.* Torino, Casa Editrice Giovanni Cantore.

DISCOGRAFIA

ROSA, Noel. (1996) *Noel Rosa – feitiço da vila.* Curitiba, Revivendo.

CARVALHO, Beth. (1994) *Beth Carvalho canta o samba de São Paulo.* São Paulo, Velas.

LINS, Ivan. (1997) *Tributo a Noel Rosa.* São Paulo, Velas.