

O Sentido na Música:

semiotização de estruturas paradigmáticas
e sintagmáticas na geração de sentido musical

Tese de Doutorado

Aluno: Ricardo Nogueira de Castro Monteiro
N.o USP: 210.3530
Curso: Doutorado em Semiótica
Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit
Ano de Ingresso: 1998

A minha avó Belah, que me ensinou a acreditar;

A minha mãe Yêda, que me ensinou a duvidar;

A meu pai Manoel, que me ensinou a resistir;

*Dedico minha criação
Àqueles que me criaram*

AGRADECIMENTOS

Esta tese é fruto de um programa de doutorado que foi inteiramente financiado pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Sem a visão e o profissionalismo de instituições dessa natureza, uma parte significativa da atividade independente de pesquisa científica seria hoje inviável no Brasil.

Manifesto aqui também meus agradecimentos a meu orientador, Prof.Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit, que iluminou este trabalho com seu exemplo, suas idéias, seu apoio irrestrito em todas as horas.

A Ivan Lopes, mestre e colega que generosamente sinalizou caminhos e apontou descaminhos ao longo dos últimos doze meses deste trabalho.

A Manuelzinho Salustiano, o grande guia da expedição pelo Nordeste brasileiro que resultou no último capítulo desta tese, e a todos os mestres e informantes que tive a honra de lá conhecer, cujos nomes e atividades estão relacionados ao final deste trabalho.

A meu amigo e colega, o maestro Eduardo França (Duca), cujas sugestões e apoio logístico tanto contribuíram para a confecção deste produto final.

A Thaís Falcão, companheira nos bons e maus momentos, que supervisionou todo o trabalho de impressão desta tese e tornou menos solitário seu percurso final.

A minha mãe, Yêda, que, cantarolando e dedilhando seu piano, estendeu à música meu amor por ela, e nela permanecerá viva para sempre, a romper o imenso silêncio que sua ausência me deixou.

Índice

O Sentido na Música: semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração de sentido musical

Dedicatória	pg. ii
Agradecimentos	pg.iii
Índice	pg. iv
I. Prelúdio	pg.001
i) Introdução	pg.001
ii) Desenvolvimento	pg.009
1. <u>A MÉTRICA COMO FERRAMENTA PARA A ANÁLISE DA CANÇÃO: FEITIO DE ORAÇÃO, DE FRANCISCO ALVES A BETH CARVALHO</u>	pg.015
1.1. Introdução: Métrica: Da <i>MOYΣIKE</i> à Música Ocidental	pg.015
1.2. A Questão Interpretativa: Partitura X Transcrição	pg.021
1.3. Feitio de Oração: Versão de Francisco Alves	pg.022
1.4. Feitio de Oração: Versão de Beth Carvalho	pg.025
1.5. Conclusão	pg.032
2. <u>APLICAÇÃO DE MODELO SEMIÓTICO DE ANÁLISE: A CANÇÃO YESTERDAY</u>	pg.036
2.1. Introdução	pg.036
2.2. Análise	pg.037
2.3. Semântica Narrativa na Canção Yesterday	pg.047
3. <u>SISTEMAS DE AFINAÇÃO: ALTERAÇÕES PARADIGMÁTICAS E SUAS PROJEÇÕES SINTAGMÁTICAS NA CONSTITUIÇÃO DOS GÊNEROS DO DISCURSO MUSICAL</u>	pg.055
3.1. Fundamentos Físico-Matemáticos da Escala Diatônica	pg.056
3.1.1. <i>Fundamentação Física</i>	pg.056
3.1.2. <i>Construção Empírica da Escala Diatônica</i>	pg.058
3.1.3. <i>O Problema dos Modelos Históricos</i>	pg.059
3.1.4. <i>Fundamentação Matemática</i>	pg.061
3.1.5. <i>Leitura Crítica da Construção da Escala Diatônica</i>	pg.070
3.2. Sistemas Racionais e suas Projeções Sintagmáticas	pg.074
3.2.1. <i>Afinação Pitagórica</i>	pg.075
3.3. A Questão dos Modelos Históricos	pg.084
3.4. Teoria x Práxis na Europa Medieval	pg.085
3.4.1. <i>Sistema Pitagórico</i>	pg.085

3.4.2.	<i>A questão das 3.as</i>	pg.087
3.5.	Prolegômenos para um estudo do Temperamento	pg.088
3.6.	Paradigma Musical x Paradigma Social: Correlações e Convergências entre Estrutura Social e Lingüística	pg.090
3.7.	Fundamentos Matemáticos do Temperamento	pg.092
3.8.	Temperamento Mesotônico	pg.095
3.8.1.	<i>A Lógica Racional de um Sistema Irracional</i>	pg.095
3.8.2.	<i>Consistências e Inconsistências do Modelo Mesotônico</i>	pg.097
3.8.3.	<i>Comparação entre as escalas cromáticas mesotônica, pitagórica e ptolomaica</i>	pg.099
3.8.4.	<i>Aspectos tonais do temperamento mesotônico</i>	pg.100
3.8.5.	<i>Implicações Sintagmáticas da Estrutura Paradigmática Mesotônica</i>	pg.102
3.9.	Comentários Finais: Os Pressupostos Estéticos na Determinação do Paradigma e Sintagma Musical	pg.104
4.	<u>APLICAÇÃO DO MODELO SEMIÓTICO DE ANÁLISE MUSICAL EM UM CORPUS NÃO-OCIDENTAL: ANÁLISE DA CANÇÃO <i>Ya garat al-wadi</i></u>	pg.106
4.1.	Canção <i>Ya garat al-wadi</i>: Contextualização	pg.106
4.1.1.	<i>Os Autores</i>	pg.106
4.1.2.	<i>As Intérpretes</i>	pg.107
4.1.3.	<i>Estudo Comparativo entre as Versões</i>	pg.109
4.2.	<i>Ya garat al-wadi</i>: Prolegômenos para um Estudo Analítico	pg.112
4.2.1.	<i>Determinação da Escala</i>	pg.112
4.2.2.	<i>Dificuldades e adaptações metodológicas iniciais</i>	pg.117
4.2.3.	<i>Nota sobre Texto e Critérios de Transcrição</i>	pg.119
4.3.	Análise	pg.122
4.3.1.	<i>Estrutura temática e Gênese do Sentido</i>	pg.125
a)	Versão de Muhammad Al-Wahab	pg.125
b)	Versão de Fairuz	pg.127
c)	Versão de Nour Al-Houdda	pg.132
d)	Estudo comparativo entre as três versões	pg.133
4.3.2.	<i>Estrutura Melismática e Gênese do Sentido</i>	pg.138
a)	Versão de Wahab	pg.139
b)	Versão de Fairuz	pg.148
c)	Versão de Nour Al-Houdda	pg.150
4.3.3.	<i>Considerações Parciais</i>	pg.152
4.3.4.	<i>Redução Melismática Aplicação</i>	pg.152
4.3.5.	<i>Fundamentos Aspectuais para uma Semântica Narrativa</i>	pg.157
5.	<u>MODULAÇÕES, MODALIDADES E MODOS: FUNDAMENTOS ASPECTUAIS PARA UMA SEMÂNTICA MUSICAL</u>	pg.161
5.1.	Modulações Tensivas e Modalidades	pg.161
5.2.	Modalizações e Modos de Existência	pg.165

5.3. Modos de Existência e Cadências Harmônicas: A Tonalidade enquanto valor	pg.169
5.4. Circularidade e Espiralidade na Estrutura Mântrica	pg.170
5.4.1. <i>Mantras rítmicos: o dumbek sufi paquistanês</i>	pg.174
5.4.2. <i>Mantras rítmicos e melódicos: a dança do Saci e um canto para Euá</i>	pg.175
5.4.3. <i>Circularidade x Espiralidade nos Mantras Sufis: O Resgate do Devir</i>	pg.178
5.5. Tematização x Passionalização: As Formas Cíclicas e sua aplicação na Análise da Canção	pg.188
6. <u>DO SAARA AO CEARÁ: PROJEÇÕES DA MÚSICA ÁRABE NA MÚSICA TRADICIONAL BRASILEIRA</u>	pg.194
6.1. Sobre a pesquisa de campo	pg.194
6.2. A construção do sentido no Repente: Relações entre as estruturas lingüísticas verbais e musicais no Gênero “Martelo”	pg.195
6.2.1. <i>O Repente</i>	pg.195
6.2.2. <i>O Martelo</i>	pg.196
6.2.3. <i>As Origens do Repente</i>	pg.201
a) Principais Hipóteses	pg.201
b) A Hipótese Moura	pg.203
c) Revolta e Inquietude de um Mote: dois aspectos de um gesto de despedida	pg.214
6.2.4. <i>O zejel Ibérico: das Canções Andaluzas às Cantigas de Santa Maria</i>	pg.215
a) O zejel de Ibn Quzmán	pg.215
b) As Cantigas de Alfonso, o Sábio	pg.215
6.2.5. <i>A Estrutura Sonora do Martelo. Perspectivas Fonética e Melódica</i>	pg.256
7. <u>CONCLUSÕES E RESULTADOS</u>	pg.271
8. <u>FONTES BIBLIOGRÁFICAS</u>	pg.275
8.1. Bibliografia	pg.275
8.2. Musicografia	pg.279
8.3. Discografia	pg.279
8.4. Repertório Adicional	pg.280
8.5. Repertório Colhido em Campo e Utilizado neste Trabalho	pg.281
8.6. Relação de Informantes da Pesquisa de Campo (nomes dos entrevistados, pequena nota biográfica, data e lugar da entrevista)	pg.281

O Sentido na Música: semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração de sentido musical

I. Prelúdio

i) Introdução

Este trabalho constitui, antes de mais nada, a continuidade de nosso esforço no sentido de desenvolver um modelo semiótico para a análise do discurso musical. Ao longo de nosso programa de mestrado, foi-nos possível desenvolver os fundamentos de uma tal metodologia, cujo substrato epistemológico se filia intelectualmente ao que se pode chamar *grosso modo* de escola greimasiana, por estar focalizada sobretudo na problemática do sentido enquanto processo de geração, estabelecimento e transformação de valores – uma ótica portanto diferenciada dos muitos trabalhos que, com maior ou menor consistência, procuram a partir do signo desvendar a sempre surpreendente complexidade estrutural do texto musical. Concebendo o sentido enquanto fluxo de valores que, ao convocar e converter as oposições tensivo-fóricas do nível profundo, confere forma e conteúdo à narrativa, mergulhamos na análise do discurso musical através de suas instâncias melódica, rítmica e harmônica em busca de mapear o percurso tensivo que subsume a direcionalidade semântica responsável pela produção de efeitos de sentido, possibilitando pois a partir daí propor uma visão analítica consistente das particularidades de cada percurso gerativo. Abordando analiticamente desde a ilusória simplicidade de uma canção de Caymmi às catedrais sinfônicas de Beethoven e Tchaikovsky, foi-nos possível acrescer aos modelos tradicionais de análise melódica e harmônica uma perspectiva que, a partir da tensividade, fundamenta e justifica as transformações do material sonoro que a teoria musical clássica se limita meramente a classificar, apresentando a forma não mais como uma moldura externa com a qual o discurso musical forçosamente dialogaria – fosse pela engenhosidade ou simplicidade de sua afirmação, fosse pela ousadia de sua negação – mas como pontos de inflexão em que um *continuum* tensivo pulsante se redireciona, determinando assim os vértices e, conseqüentemente, as arestas da estrutura que evidencia o prodigioso jogo de simetrias pelo qual o sentido musical se articula e organiza. Estendendo-nos por um *corpus* que buscou percorrer peças significativas do repertório musical ocidental em geral e brasileiro em particular, pudemos corrigir e aperfeiçoar nosso modelo de forma a constituir uma metodologia capaz de auxiliar o analista em suas investigações a respeito do sentido na música. Assim, ao encontrarmos simetrias de complexidade equivalente em peças tanto de compositores com alto grau de consciência estrutural como Johann Sebastian Bach quanto de autores sabidamente intuitivos como Dorival Caymmi, pudemos inferir que certos princípios de estruturação do discurso musical, como o jogo de inversões verticais e horizontais do material melódico e rítmico constituíam propriedades não de peças específicas, mas da própria organização sintagmática da linguagem musical. Semiotizando tais estruturas, foi possível constatar o processo de silabação tensiva que acreditamos responsável em última análise pelos efeitos de sentido não de um texto específico, mas da linguagem musical como um todo. Ao partirmos para a análise de peças de maior complexidade estrutural, como a Sinfonia n.º 5 de Beethoven ou a n.º 4 de Tchaikovsky, foi possível, a partir da identificação nas aspectualidades discursivas de vetores de abertura, fechamento, pontualidade e cursividade, aplicar o estudo greimasiano sobre as paixões, possibilitando e

fundamentando assim também a leitura de uma dimensão semântica narrativa que, apesar de sua onipresença cultural, vem sendo negada ou taxada de subjetivismo pela musicologia tradicional, privada dos recursos de que a semiótica dispõe para o reconhecimento e interpretação de uma dimensão semântica da linguagem mesmo sem a necessidade de uma codificação simbólica para os elementos discursivos. Todavia, tendo-nos atido no que tange ao *corpus* analítico de nossa dissertação de mestrado a um repertório exclusivamente ocidental, sentimo-nos compelidos a indagar em nossa tese de doutorado a respeito da abrangência das conclusões a que chegamos: seria nossa metodologia igualmente apta à discussão de uma produção em que os muitos pressupostos da prática musical e do pensamento ocidental fossem substituídos por um outro sistema de representação e pensamento de equivalente consistência? Tradições musicais como a árabe, indiana, chinesa, japonesa e javanesa correspondem perfeitamente às características acima mencionadas, sendo todas produto de um processo mais que milenar de desenvolvimento e amadurecimento de seus respectivos idiomas musicais, carregando ainda intrinsecamente as marcas de uma *Weltanschauung* que parte de princípios e valores histórica, cultural e freqüentemente filosoficamente diversos daqueles que silenciosamente – com a invisibilidade típica do onipresente – regem o *modus vivendi atque operandi* da representação musical ocidental. O esvaziamento dos elementos de ordem interdiscursiva e intertextual que, pressupostos por um leitor que se depare com um texto produzido em seu próprio meio cultural, passam freqüentemente por inexistentes, ficando porém implícitos em cada passo de leitura e análise realizado, constitui um obstáculo natural que poderia vir a restringir o domínio de aplicação de nosso modelo ou obrigá-lo a uma série de adaptações para se adequar ao novo objeto de estudo. Tal hipótese só não virá a se confirmar caso: a) nosso modelo seja de fato baseado em propriedades fundamentais do próprio pensamento lingüístico musical, independentemente, pois, de idiotismos; b) a participação das componentes interdiscursiva e intertextual mencionadas acima na formação do percurso gerativo se mostrem, em última análise, de importância secundária ou irrelevante para uma investigação do sentido no texto musical (ainda que excluídos os casos particulares em que uma dada peça musical é reificada e lida como um símbolo unívoco – caso esse em que não há percurso, pois qualquer recorte do texto apresentará o mesmo valor simbólico).

Para viabilizar tal projeto, pareceu-nos de utilidade fazer eventualmente uso do instrumental teórico disponibilizado pela antropologia no que tange à questão do diálogo intercultural, especialmente no que se refere à problemática da leitura e interpretação de um universo cultural – mesmo que esse universo esteja furtivamente representado através de sua impregnação dentro de um único objeto – por um olhar alienígena e, principalmente, no que tange à concepção de que cada sociedade – e não só dos discursos nela produzidos – tende a se comportar enquanto estrutura provida de um sistema. Exercício de tal ordem exige do semioticista de linha greimasiana um olhar que busque urgentemente sensibilizar-se a toda uma hierarquia de valores tacitamente impressa em cada ato social – o que inclui, vale lembrar, a produção e enunciação de textos musicais – abrindo-se a percepção do analista à sutileza de um complexo de pressupostos que, implícitos ou impregnados no texto, tendem facilmente a escapar à leitura daqueles que não foram amentados física e intelectualmente dentro da ritualística própria da cultura de onde procede o objeto de estudo. Partindo dos estudos sobre técnicas corporais de Mauss e da concepção boasiana do estilo na arte enquanto expressão da cristalização de uma certa gestualidade por uma dada cultura, pode-se propor uma leitura da gestualidade em si enquanto corporalidade posta em discurso, tanto de maneira direta, como na dança, quanto indireta, como na música, foco de nosso

interesse. A partir dessa visão do gestual é possível ressignificar a fundamentação proposta por Greimas para o estudo das paixões, passando a ver com maior concretude nas aspectualizações das modulações tensivas (*pontualidade, incoatividade, cursividade e terminatividade*), pré-instância das modalidades patêmicas, a gênese da configuração passional em sua representação gestual no discurso. É ainda na antropologia estrutural de Radcliffe-Brown que encontramos uma concepção fundamental para uma discussão a respeito do diálogo de um texto com o repertório de uma dada cultura, proporcionados-nos uma visão do papel social do corpo emotivo desvinculada (por caminhos distintos dos que seguiu Greimas para também fazê-lo) do excesso de subjetivismo que sempre ameaça a objetividade de uma análise dessa natureza:

- 1- Uma sociedade depende, para sua existência, da presença, nas mentes de seus membros, de um certo sistema de sentimentos pelos quais a conduta do indivíduo é regulada de acordo com as necessidades da sociedade;
- 2- Cada aspecto do próprio sistema social e cada evento ou objeto que, de qualquer modo, afeta o bem-estar ou a coesão da sociedade, se torna objeto desse sistema de sentimentos;
- 3- Na sociedade humana, os sentimentos em questão não são inatos, mas sim desenvolvidos no indivíduo pela ação da sociedade sobre ele;
- 4- Os costumes cerimoniais de uma sociedade são um meio pelo qual os sentimentos em questão recebem expressão coletiva em ocasiões apropriadas;
- 5- A expressão cerimonial (isto é, coletiva) de qualquer sentimento serve tanto para mantê-lo no grau necessário na mente do indivíduo como para transmiti-lo de uma geração para outra. Sem tal expressão, os sentimentos envolvidos não podem existir¹.

Sem em absoluto entrar no mérito de afirmar se os “sentimentos envolvidos” poderiam existir ou não para além das muralhas da cultura social, o conceito em si de um sistema de sentimentos oferece em última análise uma ampliação da concepção semiótica de sistema de valores ao promover um recorte que não só rapidamente inter-relaciona os três patamares do percurso relativo quanto ainda carrega consigo uma extraordinária vocação para uma leitura interdiscursiva especialmente atenta às questões de contextualização que tanto vêm servindo às críticas à escola greimasiana em particular e ao estruturalismo de maneira geral.

Todavia, seria ilusório e pretensioso supor que nossa incursão pela antropologia estivesse relacionada a um esgotamento das questões semióticas e musicológicas concernentes ao modelo de análise por nós desenvolvido. Tal incursão constitui apenas uma das linhas mestras de pesquisa aqui seguidas, sendo uma outra a continuidade pura e simples da práxis analítica de modo a que a própria aplicação do modelo nos norteasse tanto na identificação de suas lacunas quanto na de recursos insuspeitos que pudesse – como de fato pôde – vir a apresentar, procurando-se contudo tomar o cuidado de se deixar sempre aberto o espaço para as revisões, correções e ampliações invariavelmente necessárias.

Examinemos agora uma questão primordial que, musicológica e semioticamente, apresenta-se como um expressivo desafio ao modelo até aqui descrito ao colocar em xeque um pressuposto de todo o *corpus* analisado ao longo de nosso programa de mestrado, pressuposto esse cuja validade se extingue ao nos depararmos com diversas tradições musicais não-ocidentais.

Ao tomarmos contato com uma canção árabe, uma *raga* indiana, uma peça de *Gagaku* ou Gamelão, uma primeira dificuldade que encontramos ao tentarmos aplicar nosso modelo de análise concerne à identificação dos intervalos melódicos que,

¹ Radcliffe-Brown, 1978:106

enquanto actantes tensivos, tenderão a abrigar aspectos das oposições fundamentais cuja dialética instaura o próprio devir discursivo. Enquanto em Caymmi, Chopin, Beethoven ou Bach trabalhamos basicamente com uma gama de intervalos definida a partir do paradigma sonoro de alguma das escalas temperadas, adotando sempre arbitrária e algo inconscientemente o paradigma homotemperado, que se legitima ao menos como aproximação em todos os casos supracitados, a adoção da mesma aproximação em um repertório não-ocidental carece aprioristicamente da mesma legitimidade. De fato, o encontro com a música não-ocidental torna evidentes determinadas limitações e pressupostos da análise musical tradicional e de nosso próprio modelo que, válidos para o domínio do repertório erudito e popular euro-americano, alçam-se indevidamente à categoria de universais da própria linguagem musical. As pretensões generalistas de tal orientação mostram-se especialmente frágeis no que tange a uma musicologia geral ao nos depararmos com tradições musicais que fazem uso sistemático de outros sistemas de afinação. À desorientação no trato da instância melódica, some-se o fato de que a perspectiva analítica musicológica tradicional centrada no discurso harmônico mostra-se em verdade inerme diante da maior parte do repertório não-ocidental, pelo simples fato deste basicamente não se utilizar da harmonia – ou ao menos, como no caso do Gamelão, não da forma como a sistematizamos. Tendo uma parte de nossa metodologia centrada na identificação de unidades intervalares enquanto actantes discursivos cuja assunção e intercâmbio de valores constituem a própria essência do processo de geração de sentido, não nos ocorreria ainda a necessidade de relativizar nossa concepção intervalar, procedimento inevitável ao nos depararmos com um repertório construído sobre um outro sistema de afinação.

Assim, a constatação de que uma dada peça se utiliza de um sistema de afinação diverso do temperado, sobre o qual se assentam todos os exemplos analisados ao longo de nossa pesquisa anterior, obriga-nos imediatamente a uma reflexão a respeito do papel do paradigma sonoro no processo de geração de sentido de um dado repertório. Tal reflexão nos leva rapidamente à algo dramática constatação de que o próprio repertório ocidental, historicamente, carece de uma unidade paradigmática, sendo o sistema de afinação medieval utilizado por Leoninus e Perotinus substancialmente diverso daquele empregado por Mozart no século XVIII. Diferentes relações intervalares, decorrência natural de paradigmas de afinação divergentes, resultam em diferentes relações tensivas entre os próprios intervalos musicais, o que não pode ser desconsiderado por um modelo de análise com as características do nosso. Assim, antes mesmo de mergulhar na análise de um sistema de afinação exótico, cumpre partir para um estudo dos principais sistemas históricos de afinação utilizados no ocidente, focalizando de que maneira as relações intervalares estabelecem determinados padrões tensivos e como esses padrões interferem na estruturação do discurso musical. Iniciando-se tal investigação, constata-se entretanto desde o primeiro momento uma profunda relação entre a estrutura paradigmática e a lógica sintagmática reconhecível nas características fundamentais dos gêneros discursivos (na acepção bakhtiniana) historicamente relacionados a cada paradigma em particular. Através de uma análise aliando estudos acústicos e semióticos, mostrou-se possível desvendar algo do por quê da aparentemente aleatória predominância histórica de determinados gêneros musicais associados a um dado paradigma sonoro – gêneros esses que, tão logo abandonado tal paradigma, caíram rapidamente em desuso.

Tão necessária quanto o questionamento do paradigma escalar, com suas implicações imediatas na leitura das instâncias melódica e harmônica e mediatas no que tange à compreensão dos gêneros discursivos, é a relativização também da temporalidade a uma lógica que não se mostre atrelada a uma visão excessivamente

ocidental do fluxo temporal. A grafia musical ocidental contemporânea, indubitavelmente a mais completa técnica de escrita musical conhecida, apresenta recursos que lhe permitem registrar com razoável precisão nuances de duração de sons percussivos e melódicos, bem como reconhecer os padrões de acentuação rítmica e de organização fraseológica que resultam na percepção daquilo que denominamos *fórmula de compasso*. Todavia, tamanha exatidão, atrelada a uma visão essencialmente cartesiana do fluxo temporal, não corresponde com sua precisão à percepção vulgar de relações rítmicas e durativas – mesmo no ocidente. Paradoxalmente, a precisão da grafia musical termina por eventualmente dificultar a identificação de padrões rítmicos semelhantes porém não idênticos, bem como das transformações sofridas por tais padrões ao longo do discurso, prejudicando assim a clareza de uma leitura narrativa da dinâmica rítmica ao supervalorizar minúcias que, se não chegam a ser irrelevantes, pecam por desviar a atenção de outras relações mais pertinentes e significativas dentro da lógica discursiva. Em verdade, o que interessará ao semioticista sob uma perspectiva rítmica será sobretudo a dinâmica de contrastes entre as componentes fraseológicas (*forte/piano; breve/longa*) e a lógica das transformações de intensidade e duração sofridas pelas unidades discursivas - transformações essas que pontuam a dimensão narrativa do discurso. A identificação de tal lógica processual pode em suma se mostrar mais factível dentro de um outro sistema de representação que não a escrita musical tradicional. Uma alternativa gestada ainda no seio da cultura ocidental é a notação métrica da poesia greco-latina. Mais próxima de nosso conceito atual de canção do que da acepção contemporânea de poesia, a poesia clássica, além de ser frequentemente entoada melodicamente com o acompanhamento de instrumentos como a lira e o *aulos*, caracterizava-se ainda por seguir determinados padrões rítmicos - chamados *pés* (dos quais se originou conceitual e etimologicamente nossa noção de *compasso*) - que, alternando sílabas *longas* e *breves*, compunham diferentes padrões dos mais diversos graus de complexidade. Por basear-se diretamente em uma relação (*breve/longa*) para a identificação de suas unidades rítmicas, o sistema métrico clássico parece oferecer uma perspectiva altamente semiotizável da instância rítmica do discurso musical, compreendida desde um primeiro momento enquanto sistema de relações durativas a gerir a estrutura rítmica da composição. Cabe pois propor um estudo aprofundado da métrica clássica enquanto metodologia de abordagem da instância rítmica e avaliar os resultados de uma semiotização de sua leitura das relações dinâmicas e temporais entre as unidades do discurso musical, baseando-nos na possibilidade de uma tal abordagem mostrar-se metodologicamente mais apta à leitura da lógica narrativa do discurso musical - ocidental ou não - do que aquela oferecida pela escrita musical tradicional.

Igualmente relevante para nossa pesquisa foi o fato de que a própria semiótica, quando aplicada à análise musical, revela não apenas seu extraordinário potencial enquanto metodologia e episteme quanto também algo de suas atuais limitações. Todo nosso estudo da paixão na música, efeito de sentido que o senso comum não hesita em identificar nessa linguagem de baixíssima figurativização, fundamentou-se na proposta de Greimas e Fontanille de relacionar as aspectualizações das modulações tensivas (*pontualidade, incoatividade, cursividade, terminatividade*) às modalidades cujo equacionamento em diferentes graus de complexidade define os diversos estados patêmicos analisados por aqueles autores. Todavia, essas quatro gestualidades não raro nos pareceram insuficientes para uma avaliação das configurações modulatórias aspectualizadas no discurso. De certa forma, havia uma retineidade implícita em todas aquelas categorias que não condizia com os aspectos curvilíneos identificados em algumas passagens por nós analisadas. A circularidade, por exemplo, mostra-se como um aspecto extremamente freqüente na música; seu caráter cíclico, que remete à própria

silabação em si, nem sempre se mostra compatível com as gestualidades supracitadas, sugerindo fortemente um aprofundamento ou uma complementação da proposta greimasiana no que diz respeito às aspectualizações das modulações tensivas e suas relações com as modalidades e modos de existência do sujeito de maneira a dar conta de configurações de aspectos modulatórios que, já ocasionalmente identificáveis no repertório ocidental, aparecem com intensidade ainda maior nos domínios não-ocidentais.

Feitas essas colocações, cremos poder resumir as motivações iniciais desta pesquisa em três questões principais de ordem conceitual e/ou metodológica concernentes a nosso modelo de análise do discurso musical, sendo a primeira referente à instância melódica, a segunda à instância rítmica, e a última às aspectualizações modulatórias no discurso musical. São elas: a) de que forma uma alteração no paradigma melódico interfere na sintaxe e na semântica musical (*questão melódica*); b) se a métrica clássica oferece de fato uma perspectiva privilegiada para a avaliação da lógica das transformações de estado na instância rítmica do discurso musical (*questão rítmica*); c) se seria possível a semiotização de outras aspectualizações modulatórias que não aquelas apontadas por Greimas e Fontanille na *Semiótica das paixões* (*questão semiótica*).

Por fim, como que coroando nosso trabalho, tivemos a felicidade de encontrar justamente junto à música brasileira uma síntese para a qual convergem todas as linhas de investigação esboçadas acima. Com o apoio da FAPESP, foi-nos possível realizar uma pesquisa de campo nos estados de Alagoas, Pernambuco e Paraíba em busca das raízes mouras da música nordestina, contando com o apoio de instituições como a Fundação Joaquim Nabuco ou a Comissão Alagoana de Folclore, e de pesquisadores extremamente atuantes no cenário artístico nacional, como os Antônio Nóbrega e Madureira, componentes e fundadores do Movimento Armorial ainda hoje capitaneado por Ariano Suassuna, além de um sem-número de artistas populares que, com sua grandeza e humildade, contribuem anonimamente para a preservação e eterna recriação da cultura popular em nosso país. Ao tomarmos contato com as raízes não-ocidentais da musicalidade brasileira, podemos avaliar de que maneira a presença moura permaneceu e se transformou, e avaliar com maior clareza seu grau de importância na consolidação de nossa linguagem musical. Além de tais fatores de ordem histórica, interessa-nos, sob o ponto de vista semiótico, observar quais foram os fatores variantes e invariantes de uma estrutura de pensamento musical exótica ao se fundir com a tradição musical ocidental e ser, de certa maneira, sob ela sepultada por séculos de preconceito, estereotipagem e um reducionismo dos mais maniqueístas. Isso porque a figura do mouro foi, de certa maneira, satanizada pelo imaginário popular - assim como a do judeu, por razões não muito diferentes -, servindo, como prevê Radcliffe-Brown, o sistema de sentimentos e representações rituais de nossa cultura a questões de ordem essencialmente política, buscando-se sofregamente restabelecer uma identidade “européia” para as culturas ibéricas - e, por conseguinte, também as ibero-americanas - as quais, por oito séculos, tiveram na componente semita um elemento, se não predominante, pelo menos de máxima importância em sua complexa composição. Todavia, desde a ascensão de Felipe de Aragão e Isabel de Castela ao trono espanhol, o legado cultural semita passou a ser sistematicamente apagado da cultura oficial, e atribuiu-se a seus signos de identidade valor intensamente disfórico - sem, todavia, que se lograsse de fato sua erradicação tanto física, por meio das constantes perseguições patrocinadas pela coroa e pela igreja, quanto cultural, capitaneada pelos tribunais da inquisição. A inércia de uma estrutura social e cultural se provou, contudo, como o prevê a antropologia, forte demais para que alterações de superfície lhe transformassem

de fato; a mudança de atores, em outras palavras, não implica a destituição de seus papéis, ou a reformulação de seus respectivos personagens. Se os traços do legado mouro foram paulatinamente desaparecendo da superfície das manifestações culturais, onde permaneceu apenas sob a figura estereotipada do “infiel”, algumas estruturas mais profundas de organização sintagmática sobreviveram às alterações paradigmáticas. Assim como a expressão “fidalgo”, contração de “filho-de-algo”, se tornou parte da língua e da estrutura política da sociedade ibérica sem transparecer sinais superficiais de sua origem estrutural a partir da expressão árabe *ibn-al-fulan* (literalmente “filho-de-alguém”), outras manifestações culturais ocultaram superficialmente seus traços proscritos apenas para permanecer impunemente prescrevendo normas de estruturação para certas facetas da ritualística e arte dos povos ibéricos e ibero-americanos. Acreditamos estar a vertente greimasiana da semiótica a qual seguimos especialmente guarnecida de fundamentos conceituais e metodológicos capazes de lidar com a problemática da comparação de textos cujo nível de superfície pouco ou nada têm de comum, ao passo que suas estruturas narrativas e profundas apresentam acentuado grau de aproximação. Acreditamos e defendemos neste trabalho a idéia de que, assim como semelhanças acentuadas no nível de superfície podem indiciar um diálogo intertextual, apontando para as origens históricas de uma forma de expressão e/ou pensamento, também as semelhanças estruturais de ordem narrativa e profunda, quando combinadas, podem apontar para a origem histórica, senão de um texto em relação a outro, ao menos de um determinado gênero com relação a um seu possível precursor, autorizando ou desautorizando esses esboços de uma genealogia das formas de expressão ritualística e/ou artística de uma sociedade. É com base nisso que discutimos aspectos relacionados às origens de duas manifestações culturais da maior importância no cenário da cultura popular nacional: o Repente – em especial, o gênero conhecido como “Martelo” – e o Romance. O aprofundamento de uma discussão de tal natureza não nos seria possível sem o desenvolvimento das linhas de pesquisa citadas anteriormente, pois, além de requerer alguma prática na abordagem de culturas exóticas – e, em particular, da cultura por nós *grosso modo* conhecida como “árabe” –, o manejo da métrica é fundamental tanto para uma abordagem superficial quanto, a nosso ver, tensiva do percurso gerativo naquelas formas de expressão e nas outras a serem discutidas, como os cantos amebus, em que Câmara Cascudo enxergava a origem do Desafio, e na poética andaluza em língua árabe. Além disso, nosso estudo sobre as formas cíclicas, circulares ou espirais, encontra grande aplicação nesses gêneros em que um único padrão rítmico-melódico é repetido indefinidamente, recebendo em cada incidência um diferente revestimento em sua instância verbal. A compatibilidade de uma única estrutura musical com diferentes discursivizações verbais traz à tona uma série de questões da maior importância, entre as quais destaca-se sobretudo a seguinte: haveria alguma estrutura abaixo da superfície que fosse comum a todas as estrofes a serem repetidas ao longo de uma dada cantilena? Ou seria a estrutura musical irrelevante no grosso do processo de produção de sentido para tais gêneros, como parece indicar o fato de encontrarmos inúmeras variantes musicais para um mesmo texto verbal em casos como o do Romance? Qual seria, pois, o papel da instância musical e seu estatuto hierárquico na geração de sentido em tais gêneros, em especial no que concerne a seu diálogo sincrético com a instância verbal? Foi a partir dessas indagações e das peculiaridades do *corpus* que nos propusemos a investigar nessa seção, em especial o *Martelo* e seu sofisticado sistema de rimas, que nos lançamos finalmente ao estudo *de facto* dos textos musicais sincréticos, materializados por sua mais universal e perene forma de manifestação: a canção. Ao buscarmos as origens históricas do *Martelo* e nos depararmos com o *zejel*, forma de poesia rimada andaluza em língua árabe que se popularizou na península ibérica a partir

do século IX, difundindo-se a seguir por toda a Europa através da itinerância e do fascínio exercido pela arte dos trovadores medievais, deparamo-nos não só com as origens históricas da canção tal qual a concebemos hoje, mas também com algumas questões do mais profundo interesse semiótico. A mais importante delas foi, sem dúvida, a questão da semiotização da estrutura rímica. Partindo do som para chegar ao sentido, concebemos o jogo de rimas como uma interface sonora entre as instâncias musical e verbal da canção, e analisamos as implicações de sua semiotização ou, em última análise, de sua inclusão, até as últimas conseqüências, como instância intermediária no processo de geração de sentido. Como resultado disso, colhemos avanços consideráveis no estudo das relações semi-simbólicas e de seu papel no processo de geração de sentido, na compreensão das peculiaridades que cercam o percurso gerativo na canção e, finalmente, no vislumbre de uma concepção gerativista do pensamento musical, identificando pequenas estruturas sintáticas capazes de subsumir, variados seus parâmetros, partes de uma mesma canção cuja única relação aparente seria a de contraste.

Acreditamos ter apresentado aqui as principais inquietações que moveram este trabalho em seu capítulo final, dedicado a uma pesquisa semiótica a respeito de alguns aspectos envolvendo as peculiaridades estilísticas e a gênese histórica de algumas das mais representativas manifestações da cultura popular brasileira. Cremos estar respondendo dessa forma à sempre premente e pertinente questão com que o pesquisador se vê defrontado pela sociedade em que vive, *maxime* a partir dos últimos anos do segundo milênio: para que serve essa teoria? Acreditamos que, através do modelo metodológico oferecido ao longo deste trabalho, é possível se compreender o funcionamento da linguagem musical, em seu processo de geração de efeitos de sentido, em uma dimensão que a musicologia tradicional está longe de alcançar. A tensividade musical, pelo modelo greimasiano, fundamenta o estudo de uma semântica musical, cuja existência há tantos séculos vem sido discutida por músicos, críticos, filósofos e estudiosos. A narratividade nos proporciona uma nova compreensão do que seja a forma musical, compreensão essa não mais divorciada das aspectualizações tensivas cuja existência e importância a musicologia tradicional jamais questionou, mas cujas implicações na fundação de uma semântica musical não foi capaz de vislumbrar. A análise do discurso se enriquece ao incorporar a seu *corpus* o imenso e extraordinariamente rico repertório musical, não só em seu sincretismo com a palavra mas ainda em seu estado “puro”, ou seja, exclusivamente musical. A semiótica por sua vez, além da expansão de seu *corpus* analítico e da aplicação de conceitos seus que, ainda que estabelecidos, ainda são alvo de intensa discussão por parte dos próprios semioticistas, como a própria questão da definição de *intenso* e/ou *extenso*, vê-se enriquecida por novas proposições, como as modulações cíclicas, e aplicações, como o estudo da semiotização da estrutura rímica e a discussão comparativa a respeito das origens históricas do Martelo. E lucra por fim nossa própria compreensão a respeito da cultura popular brasileira, cultura essa cuja engenhosidade e persistência tanto tem a nos ensinar sobre a brasilidade em toda a sua riqueza e complexidade, e, ao emprestar-nos a competência necessária para reconhecermos nosso próprio valor e singularidade, passa mesmo a assumir um peso de dimensão política, não a política ocasional dos interesses instantâneos contingenciais, mas aquela pela qual toda uma sociedade, conscientizando-se de sua identidade e de sua inserção na cena mundial, se capacita a avaliar com maior discernimento as decisões mais adequadas a suas peculiaridades sócio-históricas.

ii) Desenvolvimento

O presente trabalho estruturou-se inicialmente a partir de um único projeto: fazer as adaptações que se mostrassem necessárias para que o modelo de análise do discurso musical por nós desenvolvido ao longo de nosso programa de mestrado pudesse ser estendido a um *corpus* não-ocidental, fosse ele um produto genuíno de uma outra tradição e concepção musical (e.g.: uma *raga* indiana, o *Gagaku* japonês ou uma canção egípcia), fosse um produto híbrido tal qual tão comumente se encontra no Brasil (e.g.: os cantos das liturgias afro-brasileiras do candomblé e da macumba; o côco com evidentes acentos indígenas de Chico Antônio – pesquisado por Mário de Andrade e colhido por nossa pesquisa de campo; o suposto acento mourisco que Câmara Cascudo e outros pesquisadores reconheceram no aboio de princípios do século XX). Para cumprir tal objetivo, optamos no primeiro momento, conforme já prenunciado no item anterior, por adotar as seguintes linhas de pesquisa: a) iniciar o processo de extensão de nosso *corpus* analítico a um repertório não-ocidental (*questão semiótica*); b) investigar a semiotização da métrica e seu papel no processo de geração de sentido a partir de um estudo e de uma readaptação do instrumental analítico fornecido pela métrica clássica greco-latina (*questão rítmica*); c) dar continuidade ao exercício de aplicação de nosso modelo dentro dos limites do repertório ocidental, visando detectar e incorporar pela prática analítica os avanços epistemológicos e metodológicos realizados, identificando-se ainda eventuais lacunas e promovendo-se assim um tipo de amadurecimento na técnica analítica que apenas a experiência pode conferir (*questão metodológica*); d) a partir da constatação de que a quase totalidade da produção musical que podemos chamar não-ocidental se utiliza de sistemas de afinação que lhe são peculiares, analisar de que maneira uma alteração de paradigma implica ou não transformações sintagmáticas, quais as possibilidades semânticas que dela se originam e, por fim, se sua semiotização obriga ou não a uma reestruturação de nosso modelo (*questão melódica*). Focalizemos agora cada um desses quatro itens de forma a elucidar as estratégias metodológicas escolhidas para o cumprimento das metas estabelecidas no item anterior.

a) Para iniciar a extensão de nosso *corpus* analítico ao repertório não-ocidental, foi escolhida como peça de estudo a canção popular egípcia *Ya garat al-wadi* (Oh Vizinha do Vale), de Mohammad Abdel Wahab e Ahmed Shawki. Há nesse caso duas escolhas a justificar: primeiro, o tipo de repertório; por fim, a canção em si. A escolha da música árabe se pauta sobretudo por sua proximidade – geográfica, histórica e estilística – em relação àquela praticada no ocidente. Compartilhando com o ocidente o legado clássico grego, sem entretanto se limitar a ele seja no campo teórico ou na práxis musical, a música árabe foi indubitavelmente a que maior influência exerceu sobre a prática e o pensamento musical europeus, sendo ao que tudo indica a matriz geradora da concepção poético-musical que, através do movimento a que chamamos Trovadorismo, revolucionou a música e a literatura na Europa a partir da aurora do século XI, constituindo uma das rotas estilísticas pelas quais se estabelece uma ponte entre Medievo e Renascença. Invertendo-se esses papéis a partir da metade do século XIX, configura-se um movimento cíclico de influências recíprocas entre essas duas práticas musicais, caracterizando-se pois a música árabe como um ponto de partida privilegiado para nossa investigação por se tratar de uma tradição musical não-ocidental com cuja história a música européia apresenta entretanto vários cruzamentos, constituindo por conseguinte um salto que, ainda que considerável, se apresenta como uma alternativa mais promissora do que uma incursão por exemplo ao gamelão balinês ou ao *Gagaku* japonês, por apresentar a vantagem adicional de tender a proporcionar de maneira quase

imediate, por força das correlações aqui apontadas, uma melhor compreensão da própria música ocidental. Neste contexto, a canção *Ya garat al-wadi* se qualifica para nossa pesquisa por se tratar de um grande sucesso popular composto em parceria por dois dos mais proeminentes cancionistas árabes – Ahmed Shawki (1868-1932), o “Príncipe dos Poetas”, e Muhammad Abdel Wahab (1910-1991), o mais prolífico dos grandes compositores do mundo árabe, ambos egípcios. Consideraremos porém a canção em si não a partir da abstração da partitura, mas da concretude de sua enunciação por intérpretes de renomada competência. Assim, a partitura será uma instância *a posteriori* da enunciação musical, e não, como no caso da música erudita ocidental, uma entidade apriorística com relação à enunciação. Trabalharemos pois com transcrições das execuções dos intérpretes escolhidos, e não com uma única partitura original assinada pelo compositor. Isso não só porque a partitura autoral é incomum na música árabe, como também o é na música popular brasileira, mas sobretudo para que as idiosincrasias de cada interpretação sejam, como é de direito, minuciosamente consideradas em seu papel no processo de geração de sentido de cada versão. Além disso, a inexistência de uma partitura original nos obriga a interpolá-la a partir do confronto entre as três transcrições efetuadas - tarefa talvez desnecessária para um analista que, extremamente familiarizado com o repertório árabe, soubesse à primeira audição diferenciar o que é essencial do que é ornamentação. De qualquer forma, o confronto entre diferentes enunciações de um mesmo texto musical parece-nos uma prática analítica das mais férteis em termos de um estudo de como diferentes intérpretes discursivizam um dado efeito de sentido. Assim, enquanto um primeiro intérprete pode realizar um clímax intensivo através do prolongamento das durações da passagem em questão, um segundo pode preferir discursivizá-lo através de um crescendo na dinâmica e um terceiro, como é bastante comum na música árabe, marcaria o acento por uma intensa ornamentação desse mesmo trecho. Em função disso, foram escolhidas três, e não apenas uma, versões de *Ya garat al-wadi*: a primeira, interpretada pela “Voz Dourada” da grande cantora e atriz libanesa Nour al-Houdda (1924-1998) em gravação realizada ao vivo em Beirute no final da década de 60 (áudio 1.); a segunda é a versão pouco posterior da legendária cantora - também libanesa - Fairuz (1935 - ; áudio 2.); a terceira e última é nada menos que a versão original do próprio autor, o grande cantor, ator, compositor e arranjador Muhammad Abdel Wahab, gravada na década de 50 (áudio 3.).

Conforme o exposto anteriormente, é de se esperar que encontremos algumas dificuldades quando da aplicação de nosso modelo de análise a esse repertório, especialmente no que tange à semântica narrativa dos textos em questão. O contorno sinuoso da melódica árabe se insinua desde uma primeira audição como pouco propenso à categorização modulatória proposta por Greimas e Fontanille (*pontualidade, incoatividade, cursividade, terminatividade*), parecendo necessitar de novas categorias que, ao invés da retilinearidade implícita, comportem a classificação de aspectualizações curvilíneas das modulações tensivas. A proposição de tais categorias demanda uma reavaliação de importantes pontos do modelo greimasiano, e aponta para uma possível - ainda que modesta - contribuição desta pesquisa não só para a semiótica musical mas também para a própria teoria semiótica como um todo.

b) De maneira a avaliar a eficácia da métrica greco-latina enquanto abordagem da instância rítmica do discurso musical, efetuaremos inicialmente um estudo aprofundado da métrica clássica, procurando avaliar a pertinência ou não de uma sua aplicação aos domínios da canção - até mesmo da música onde se ausente ou despreze a instância verbal. Uma vez fundamentada e semiotizada a perspectiva métrica enquanto adendo a

nosso modelo de análise, cumprirá pô-la à prova através de uma sua aplicação a um *corpus* escolhido. Conforme o explanado no sub-item anterior, parece-nos por demais enriquecedora na presente etapa de nossas pesquisas a análise comparada entre diferentes enunciações de um mesmo texto musical. Preferimos porém desta vez nos ater a um *corpus* ocidental - ou, mais especificamente, brasileiro. Isso porque, em se tratando de um possível avanço em nossa metodologia, parece-nos mais simples a detecção de eventuais equívocos e a efetuação dos reajustes necessários caso o *corpus* em discussão seja de nossa máxima familiaridade, tornando assim mais evidentes os eventuais descaminhos - e também os méritos - da nova abordagem analítica. Além disso, a problemática da diversidade de versões de uma mesma música é especialmente premente na música popular das Américas, em que a liberdade do intérprete permite alterações substanciais, principalmente no que tange à instância rítmica, com relação ao texto considerado como original - procedimento muito menos comum no contexto, por exemplo, da música erudita européia. Assim sendo, foi escolhida a canção *Feitio de Oração*, com música de Vadico e Letra de Noel Rosa, como primeira peça de análise, havendo duas versões a serem confrontadas: a primeira, datada de 1933, corresponde à gravação original da peça, interpretada por Francisco Alves, o “Rei da Voz” (áudio 4.); e a segunda, a versão de Beth Carvalho gravada ao vivo em 1991 (áudio 5.). Caso se mostre realmente eficaz enquanto estratégia de abordagem da instância rítmica, a perspectiva métrica será indubitavelmente de grande utilidade justamente na análise comparativa de diferentes interpretações de uma mesma música (como será o caso da canção *Ya garat al-wadi*), identificando estruturas e correlações pouco visíveis através da notação musical tradicional e em cuja lógica sintagmática reside o cerne da dimensão narrativa do processo de gravação de sentido na música - arte temporal por excelência.

c) Dando prosseguimento à aplicação de nosso modelo de análise ao *corpus* ocidental, foi escolhida como objeto de estudo a canção *Yesterday*, de John Lennon e Paul McCartney²(áudio 6.), por reunir uma série de pontos de interesse geral para a investigação semiótica: 1) esse texto representa o produto da música de massa de maior eficiência de que se tem registro, excedendo a qualquer outra em número de execuções³; 2) sua eficácia não parece se dever em absoluto a um esforço consciente do compositor, o qual insiste publicamente em afirmar ter a canção lhe surgido pronta em sonho, resumindo-se seu trabalho a ajustes insignificantes em sua compilação final. Interessamos pois investigar a estrutura de uma canção que, malgrado a gratuidade de sua confecção, atingiu com sua não-intencionalidade uma meta que tantos outros autores, com intencionalidade e consciência, não souberam superar. Partiremos a princípio da partitura original registrada e publicada em 1965 pela Northern Songs⁴, e não da transcrição de alguma - ou mais de uma - versão em particular, como já será o caso nos dois sub-itens anteriores. De fato, julgamos que a partitura original, em sua proposital simplicidade, oferece sem as distorções reducionistas comuns a esse tipo de publicação os elementos essenciais do texto musical que se propõe a representar. Além disso, vale frisar que nossa intenção nessa análise se limitará basicamente a uma aplicação de nosso modelo incorporando os eventuais avanços metodológicos atingidos ao longo de nossa

² Na verdade, a canção é essencialmente apenas de McCartney, segundo depoimento do próprio autor e com a plena anuência da crítica especializada, respondendo a nominal dupla autoria a um acordo preestabelecido entre os dois Beatles (N. do A.).

³ A canção *Garota de Ipanema*, com música de Tom Jobim e letra de Vinícius de Moraes, foi por sua vez a mais gravada, ou seja: a que atraiu a maior variedade de intérpretes e arranjos orquestrais (N. do A.)

⁴ In: *The Beatles Complete* (Ray Conolly, org.). London, Wise Publications, 1983.

pesquisa - uma possibilidade que se efetivará, por exemplo, caso se inclua definitivamente a perspectiva métrica em nosso *modus operandi* analítico.

d) Para chegarmos a conclusões consistentes sobre qual o papel do sistema de afinação em que se insere o paradigma melódico para o processo de geração de sentido, realizaremos um estudo em profundidade dos principais sistemas de afinação historicamente adotados no ocidente, sem negligenciar seus fundamentos acústico-matemáticos, porém atentos à necessidade de semiotização dos resultados. Note-se que tal semiotização é possível através, por exemplo, da análise dos critérios pelos quais se estabeleceu cada escala. Sendo a escala uma construção cultural sobre a natureza, representada pela série harmônica, determinados critérios de eleição paradigmática, como a adoção exclusiva de múltiplos de 3 pela afinação pitagórica medieval, traem evidentes critérios filosóficos que subsumem algo da *Weltanschauung* da época em que tal sistema esteve em vigor. Por outro lado, critérios acústicos tendem a ter grande peso na eficácia ou não de determinados estilos sintagmáticos – como o uso constante das 5.as paralelas nos gêneros musicais do medievo, procedimento que caiu em desuso tão logo adotados os novos sistemas de afinação pelos quais o intervalo de 5.a J se afastou da consonância perfeita da escala natural. Assim, relacionando e semiotizando as interações entre paradigma e sintagma, procuraremos efetuar um estudo sobre as relações entre as estruturas paradigmáticas de cada sistema e a eficácia dos gêneros discursivos a eles historicamente associados, desde o medievo até o homotemperamento do século XX. Através de tal estudo, buscaremos discutir algumas questões da maior pertinência, tais como: 1) as relações acústicas entre os intervalos em um dado sistema de afinação seriam de fato pertinentes para o discurso musical, ou prevaleceria no processo de geração de sentido a função e o papel sintagmático a eles atribuído pelo próprio discurso (*iconicidade x estrutura*)? Caso a estrutura seja o fator dominante, a conversão de uma peça originária de um sistema A a um novo sistema B requereria apenas uma adaptação do ouvinte ao novo sistema para que os efeitos de sentido gerados resultassem basicamente idênticos em ambas as situações. 2) Caso o fator sonoridade equivalha ou prevaleça sobre a função estrutural, sua relevância no processo de geração de sentido poderia ser resumida à consideração apriorística de uma tensividade implícita no intervalo *de per si*? Em caso afirmativo, a determinação de tal valor atribuído a um dado intervalo ou signo intervalar estaria fundamentada a partir de razões acústicas (*iconicidade*) ou lingüísticas (*simbolismo*)?

Por fim, conforme explanado anteriormente, parece-nos clara a convergência de todas as linhas de pesquisa supracitadas para a seção deste trabalho voltada para o estudo da influência moura na música tradicional nordestina. Por sugestão de vários pesquisadores e musicólogos como o “brincante” Antônio Nóbrega, o compositor Antônio Madureira e o musicólogo Renato Phaellante (fundador e diretor da Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco), buscamos inicialmente a influência moura em três linhas de frente: o aboio (cuja herança moura também foi acusada por Mário de Andrade e Câmara Cascudo), a música para rabeça e a cantoria (desafio entre cantadores). Apesar de nossas maiores expectativas residirem inicialmente no aboio, cedo nos sentimos obrigados a redirecionar nossos esforços de pesquisa. Isso porque, apesar da abundância do material colhido, analisado o mesmo, nenhum sinal consistente foi constatado da tão propalada influência moura nessa forma de manifestação musical. Não nos parece todavia que se trate de um ledô engano dos autores dos Dicionários da Música e do Folclore Brasileiro. As marcantes diferenças estilísticas entre as gravações mais antigas e mais recentes de aboios, aliadas a uma observação do cenário de

progressivo e irrecuperável abandono a que é sistematicamente relegada nossa cultura popular, permitem-nos supor que as referências citadas pelos dois eminentes pesquisadores, em última análise, já desapareceram, sobrevivendo com o mesmo nome uma variante cuja contaminação pela música sertaneja do Sul/Sudeste e pela música de massa são bastante evidentes – algo incompatível com as descrições relatadas pelos autores do início do século XX. Quanto à música para rabeça, sua prospecção em campo não deixou de ter algo de tristemente épico e aventureiro – tristemente porque trata-se de um gênero da cultura popular, como tantos outros, que aparenta estar francamente em vias de extinção. A média de idade dos oito rabequeiros que tivemos o privilégio de entrevistar e gravar foi de 67 anos; o mais novo, o bem sucedido Mestre Salustiano, de Paulista, Pernambuco, tinha 56 anos, ao passo que os mais velhos contavam pouco mais de 80 anos. Além da falta de sucessores para seus mestres, outra ameaça à tradição – e daí o caráter “épico” das gravações – é seu isolamento geográfico. Nenhum dos mestres de rabeça residia em uma capital, e alguns de seus maiores talentos, como os Mestres Antônio Ferreira e Natalício, atuavam em regiões em que a distância era tremendamente potencializada pela dificuldade de acesso, cultivando sua arte em cidades surpreendentemente frias, montanhosas e verdejantes, como a pequena Iateguara, em Alagoas. Contudo, a música das rabeças também não se mostrou especialmente adequada a uma investigação da presença moura na cultura nordestina. Isso porque, embora não haja qualquer dúvida a respeito da origem moura do instrumento em si e de algumas das técnicas que seus instrumentistas ainda hoje mantêm, a música da rabeça *de per si* é um glorioso exemplo da extraordinária síntese cultural cujo amadurecimento ao longo dos séculos nos permite atestar a existência de uma música genuinamente brasileira, não exatamente por qualquer pretensão autoctonista, mas pelo fato de que seus elementos formadores originais – mouro, celta, indígena, africano etc. – há muito já se diluíram e misturaram de tal maneira que torna-se até pouco produtivo buscar uma genealogia anterior a uma síntese que parece já amadurecida pelo semi-milênio de civilização brasileira. Certos idiotismos da música nordestina tradicionalmente associados à sanfona, introduzida no Brasil por volta da metade do século XIX, são tecnicamente muito mais simples e idiomáticos na rabeça do que naquele instrumento, como a repetição de uma nota em semicolcheias levemente acentuadas na síncope – o famoso “resfolego” – sugerindo que tal traço estilístico possivelmente tenha se originado no violino caboclo para mais tarde migrar para o acordeon, o qual viria a ser a marca registrada da música nordestina (apesar de seu uso igualmente importante no Sul do país). Assim, folgedos populares como o ciclo do Boi ou a Chegança, ainda presentes tanto no Brasil como em Portugal, dão-nos uma excelente idéia do quanto nossa música, fundindo-se a outras tradições, distanciou-se da herança ibérica original, e o emprego da rabeça, tão díspar nos dois continentes, é especialmente revelador de tal divergência. Vale lembrar que não são poucos os pesquisadores que vêem na permanência de folgedos como a marujada, a cavallhada e a chegança, em que mouros e cristão se digladiam, com a inevitável conversão final do sarraceno, um sistema de sentimentos que não poderia de forma alguma se sustentar por tantos séculos em cima de um antagonista tão abstrato para a realidade brasileira como o muçulmano. A heresia do infiel, segundo essa lógica, seria uma metáfora do animismo das religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a macumba, e brasílicas, como o catimbó, cuja prática mágica é ainda hoje temida no nordeste, especialmente pelo povo pernambucano. A integração do mestiço, do gentio e do negro à sociedade e à sua religião oficial seriam assim uma questão pungente em relação à coesão social, como requer a hipótese de Radcliffe-Brown, justificando a pertinência ritualística do auto popular, cuja espontaneidade dificilmente se sustentaria apenas pelo apelo histórico (o que, por outro

lado, explica também seu atual processo de extinção em uma sociedade em que o peso sócio-ideológico da questão religiosa se vem esvaziado e/ou ressignificado acentuadamente). Já na Cantoria e seus gêneros afins, como o quase extinto Romance e o ainda vicejante Cordel, a presença moura se faz suspeitar não tanto pelos melismas ocasionais realizados pelos cantadores e romanceiros, ou pela herança monofônica do ponteado a dobrar a linha melódica também eventualmente presente no toque dos violeiros, ou pela certeza de que, até há poucas décadas, ainda se encontravam cantadores que acompanhavam a si mesmos não pelo ponteio da viola, pela pancada do ganzá ou pelo batuque do pandeiro, mas pelo indisfarçavelmente mouro violino caboclo. É sobretudo o uso da poesia nas improvisações cotidianas, registrando o dia-a-dia ou os fatos mais marcantes aos olhos do povo, ou seu emprego ritualístico, por exemplo, pelos mensageiros dos exércitos inimigos, retratado nas *embaixadas* do Guerreiro e da Chegança, que nos remete à descrição de Schack em sua *Poesía y arte de los árabes en españa y sicília* do povo árabe como adepto dos mesmos costumes de improvisação e registro poetizado de sua história, como também, o que é ainda mais surpreendente, afeito ao hoje inacreditável ritual de iniciar uma batalha campal com um desafio poético (Schack, 1994:17-19). Porém, parecia inabalável a convicção, defendida por Câmara Cascudo, de que nossa cantoria derivaria da tradição clássica greco-latina através dos cantos amebus, que poderiam ter sido introduzidos na península ibérica ainda antes da ocupação romana, através de colônias gregas como Gades. Foi sobretudo o pesquisador Luís Soler que, com sua extraordinária cultura e inteligência, insistiu durante sua convivência com o Movimento Armorial e seus integrantes nos muitos denominadores comuns que sua origem hispânica lhe auxiliou a identificar entre a práxis poética popular ibero-americana e árabe-mediterrânea. A partir da leitura das *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro* (Soler, 1995), surgiu-nos a inspiração para buscar precisar de que maneira seria de fato possível se confirmar ou contestar a hipótese levantada pelo musicólogo de Barcelona. A semelhança estrutural entre o Martelo, gênero nobre da cantoria, e um *zejel* traduzido por Schack foi a pedra de Rosetta a partir da qual buscamos desvendar, discutir e rastrear a trajetória de uma arte poética mais que milenar que, não podendo ser destruída pelo fogo que consumiu tantos preciosos documentos referentes à civilização moura em terras ibéricas, sobreviveu e perenizou-se ironicamente justo pela efemeridade da palavra, disfarçando sob a língua romance a estrutura morfológica e semântica cultivada pelos árabes andaluzes, em relações que, escapando freqüentemente ao nível de superfície, encontram na semiótica um instrumental teórico e metodológico capaz de avaliá-las e reconhecê-las. O caráter de síntese do capítulo dedicado a tal investigação se faz sentir desde um primeiro momento em dois grandes sincretismos: 1) o sincretismo letra/música; 2) o sincretismo ocidente/oriente. No primeiro, utilizamos todo o instrumental apresentado ao longo deste trabalho para investigar as peculiaridades do percurso gerativo no gênero Martelo, tanto em sua instância verbal quanto musical, independentemente de qualquer especulação sobre a genealogia de tal gênero. No segundo, colocamos à disposição da musicologia o arsenal epistemológico semiótico e, baseando-nos em argumentos fundamentados em nossas análises, procuramos lançar uma nova luz às questões históricas relativas ao desenvolvimento dos gêneros correlatos, dentro da mesma lógica com que discutimos o diálogo entre paradigma e sintagma no capítulo dedicado ao problema da afinação. Desta maneira, cremos fazer convergir os esforços e avanços deste trabalho em um fechamento em que semiótica, musicologia e folclore – melhor seria cunhar um termo como “cultura popular” ou “cultura informal” – se entrelaçam, oferecendo um vislumbre das possíveis contribuições da semiótica à musicologia e mesmo à antropologia cultural.

1. A MÉTRICA COMO FERRAMENTA PARA A ANÁLISE DA CANÇÃO: FEITIO DE ORACÃO, DE FRANCISCO ALVES A BETH CARVALHO

1.1. Introdução

Métrica: Da *ΜΟΥΣΙΚΗ* à Música Ocidental

Ao fazermos uma análise histórico-musicológica do papel da métrica na poesia e música do ocidente, fica patente que a métrica clássica esteve sempre profundamente associada à práxis musical ocidental, desde a Grécia Clássica até o advento da *Ars Nova* (séc. XIV). Senão, vejamos. A arte poética grega era basicamente indissociável da música, como nos confirmam diversas fontes historiográficas⁵ (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*⁶). Na verdade, na cultura grega, o próprio conceito de *μουσικη* já englobava naturalmente o que hoje entendemos por música, poesia e dança⁷, sendo que a separação desses elementos fez parte de um mesmo processo de amadurecimento estilístico que conduziu a um virtuosismo estético e a uma especialização técnica que resultaram na formidável herança artística legada por aquela cultura e, paralelamente, no desenvolvimento de abordagens teóricas específicas para cada área de expressão. No caso da música, essa especialização, que já se faz sentir através das especulações de Platão sobre o poder da música na *República*, 531, se consolida definitivamente através dos *Elementos de harmonia*⁸, de autoria de Aristóxenus, discípulo de Aristóteles. Os *Elementos*, juntamente com a *Introdução à música* de Alípio (c. 350 a.C.), constituem as fontes de que deriva quase todo nosso parco conhecimento da música grega. Se a poesia clássica, à primeira vista, teria enterrado sua lira com a queda do Império Romano do Ocidente, a arte poética clássica por si, consolidada em todo o mundo greco-romano por séculos de presença marcante, já estava por demais enraizada na cultura helenística para sucumbir como forma de expressão. De fato, sob um ponto de vista antropológico, já vimos que há uma extraordinária inércia por parte das mais profundas estruturas de uma cultura, inércia essa responsável pela formidável permanência das estruturas sócio-lingüísticas mais arraigadas em cada povo (*maxime* no que tange às linguagens não-verbais, como modalidades artísticas, linguagem corporal, repertório fonético etc.). Assim, a poética grega sobreviveu na arte menor dos hinários cristãos, já que as *ekklesia* passaram a adotar em seu ofício, de acordo com São Paulo, tanto o uso dos *salms* quanto o dos *hinos*. Enquanto os salms 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 Santo⁹. 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. Mas não nos faltam indícios de que essa práxis poética não se tenha resumido à música oficial; de fato, a tradição popular cultivou o uso da métrica e de vários aspectos

⁵ Gentili, 1952:1-3

⁶ Abraham, 1988:34

⁷ Id. p. 27

⁸ Aristóxenus, 1902

⁹ Abraham, 1988:52

melódicos da poesia grega, permanecendo sob a forma da “canção” popular¹⁰ que, em última análise, representa a categoria que melhor definiria a poesia grega para os parâmetros estéticos atuais.

Se a métrica grega permeou pois 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 *thesis* era percutida. A onipresença do iambo e do anapesto levaram a uma associação da *thesis* com a primeira unidade de tempo do metro, surgindo assim uma nova tradição: a de se marcar como *thesis* o primeiro tempo do pé, o que correspondeu a uma inversão entre *arsis* e *thesis* 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

¹⁰ O uso do termo “canção” aqui poderia ser questionável sob certo ponto de vista historiográfico pelo seu vínculo com a *chanson* do século XV; jamais, porém, sob o ponto de vista conceitual, como nos confirma a *Collins encyclopaedia of music* p. 512-513.

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 escansão 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.

A partir da noção de compasso, encontramos vários 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; analogamente, 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 nos estudos de métrica.


Para encerrar essa digressão de cunho musicológico, 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 na música ocidental.

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:

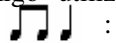


O *dáctilo*, uma longa e duas breves, — ◡ ◡, musicalmente grafado , reaparece com seus traço épico na marcha fúnebre da 7.a Sinfonia de Beethoven:



ou na cantiga de roda brasileira *Marcha Soldado*:



O toque da caixa clara por milênios pôs os exércitos em marcha em direção ao território inimigo utilizando o *anapesto*, duas breves e uma longa, ◡ ◡ — ou, musicalmente,  :



A célula rítmica do anapesto é hoje também presença freqüente na levada de bateria que acompanha diversos tipos de rock.

O caso mais interessante, pela marca que imprimiu em obras-primas do repertório ocidental, é aquele constituído pelo *pean* em suas duas manifestações. A primeira, enquanto longa, breve, breve acentuada e breve, — ◡ ◡ ◡, grafada musicalmente como:



faz-se representar por um notável exemplo em que o caráter laudatório apoteótico dos hinos ao deus Apolo reaparece em todo o seu esplendor: o *Messias*, de Haendel.



A outra modalidade de *pean*, composta por uma breve acentuada, duas breves e uma longa, $\cup \cup \cup \text{—}$, grafada musicalmente como $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (o prolongamento da longa final no exemplo a seguir resulta em: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) tem seu caráter heróico admiravelmente estampado na célebre 5ª 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 apresentada no restante do referido trabalho. A breve será aqui representada não mais pela colcheia, mas pela semicolcheia, a partir da qual chegamos à unidade rítmica $\text{♩} \text{♩}$:



O barquinho, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, é inicialmente claramente iâmbico:

Dĩ̄ a dẽ̄ luz, fẽ̄sta dẽ̄ s̄ol...

Estendendo-nos um pouco mais até o final do verso, encontramos o velho pentâmetro iâmbico¹¹, 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 a | dẽ̄ luz, | fẽ̄sta | dẽ̄ s̄ol, | 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. Aos seus olhos, sendo a poesia greco-romana cantada e acompanhada por instrumentos, incluindo percussão, o que seria isso, senão uma canção? Por outro lado, se nossa língua provém do latim e do grego, nada mais natural do que nossa linguagem musical, nossa canção, poder também descender analogamente de alguma forma da canção greco-romana, da *μουσική*. Queremos crer que nossa exposição anterior tenha fundamentado a compreensão de um pouco do longo e complexo processo sócio-histórico-musicológico que culminou em um resultado ao mesmo tempo tão surpreendente e de tamanha simplicidade. Queremos ainda expor dois últimos aspectos dessa questão.

¹¹ Normalmente, um pentâmetro apresentava 5 *pares* de iambos; é, contudo, também aceitável em termos de classificação sua apresentação sob a forma singular.

Se é esperável que um país de língua portuguesa com profundas raízes culturais na península ibérica como o Brasil 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, libertando-a pois da rigidez de tal proporção. Como argumentos para defender esse ponto de vista, temos antes de mais nada questões de ordem histórica e conceitual 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, modalidade tradicional que se estrutura fundamentalmente sobre elementos rítmicos, mesmo com sua extraordinária riqueza percussiva, possui claramente as oscilações e inexatidões 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. Seguindo essa linha de pensamento, os versos baquíacos de Catulo,

Málos quam | bonos par | magist me | iuvare

quando entoados, não teriam por que seguir rigorosamente o padrão rítmico correspondente à sua conversão exata em notação musical, como reza a corrente tradicionalista que aqui refutamos:



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 Eurípidés 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

aturdia é o que chamava emblematicamente de “espantosa monotonia de idéias”¹², 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 *μουσικὴ* e canção.

1.2. A Questão Interpretativa: Partitura X Transcrição

A proposição da métrica enquanto perspectiva privilegiada para a análise do discurso musical no caso da canção vem em socorro de um problema cuja complexidade vem há muito desencorajando os mais pertinazes pesquisadores: a questão da interpretação na canção popular. Enquanto na música erudita um intérprete é julgado pela sua expressividade dentro de um severo compromisso de fidelidade à partitura, no caso da música popular, a partitura (caso exista) é concebida como um tema a partir do qual o intérprete exercitará tanto sua expressividade quanto sua criatividade e senso estilístico num grau quase autoral, facultando-se-lhe alterações de qualquer natureza com relação ao texto original. Por causa disso, o sentido de texto original, na acepção referencial com que existe na música erudita, praticamente inexiste no universo da música popular. Assim, enquanto é muito mais pertinente efetuar-se uma análise de uma balada de Chopin ou de uma Fuga de Bach a partir da partitura original, desconsiderando-se interpretações freqüentemente discutíveis, basear a análise de uma canção popular em sua partitura original é, sob vários ângulos, uma estratégia inteiramente equivocada para uma investigação em nível de percurso gerativo de sentido. o aspecto rítmico, em particular, é bastante problemático. Isto porque a notação musical ocidental não é adequada para representar os padrões rítmicos comuns à música popular. Uma escrita fiel seria, muitas vezes, ilegível; em função disso, utilizam-se por convenção notações simplificadas, por definição imprecisas. Também às ornamentações melódicas cabem precisamente os mesmos comentários aqui tecidos, e sua freqüência na música popular não pode ser exagerada. Assim sendo, não nos resta nenhuma alternativa a não ser a de partirmos diretamente da materialidade da interpretação, para a partir dessa transcrevermos uma partitura que nos auxilie em nossa investigação. Trata-se de uma opção um tanto quanto trabalhosa para o pesquisador; metodologicamente falando, é porém definitivamente a mais eficiente. Sua alternativa mais exequível seria omitir o auxílio da transcrição para trabalhar unicamente a partir de uma série de audições cuidadosas e atentas da música. Consideramos a primeira proposta menos sujeita aos labirintos da subjetividade, e por essa razão, a ela nos ativemos.

¹² In: Boas, 1948:145

Entretanto, resta ainda uma questão por demais pertinente: de qual das diferentes interpretações partir para uma investigação do sentido musical na canção popular? Para chegar a uma resposta de maneira mais abalizada, optamos por analisar mais de uma versão de uma dada canção. A escolhida foi *Feitio de Oração*, de Vadico e Noel Rosa, pelo fato de ser uma canção que conheceu variadíssimas versões ao longo de mais de setenta anos de presença no repertório popular brasileiro constituindo pois uma peça histórica e esteticamente significativa para efeitos de análise. Dentre as muitas interpretações que recebeu, tomamos a original, gravada por Francisco Alves (O “Rei da Voz”) em 1933 (áudio 4.), e uma outra mais recente, gravada por Beth Carvalho em 1991 (áudio 5.). Por uma questão de método, apresentaremos cada uma isoladamente, para só depois confrontá-las. Da mesma forma, como um maior detalhamento fugiria aos objetivos deste trabalho, ater-nos-emos a uma apresentação sucinta de cada análise métrica realizada.

Como a transcrição para partitura difere em cada caso, julgamos necessário que se a veja, anexada a ela um sumário de nossa análise métrica semiotizada. Passemos, pois, à versão de Francisco Alves.

1.3. Feitio de Oração: Versão de Francisco Alves



Francisco Alves, o “Rei da Voz”

Na primeira estrofe, versos 1 a 5, encontramos:

<p>Anacrúsio</p> <p>Quem a - cha - vi - ve se - per - den - do</p>	<p><i>Tetrâmetro trocaico - relaxamento</i></p>
<p>Anacrúsio</p> <p>Por is - so - go - ra - eu vou me de - fan - dan - do</p>	<p><i>Surge o iambo - <u>intensificação</u></i></p>
<p>Da dor - tão cru - el des - ta - sau - da - de</p>	<p><i>Discursivização da <u>inten.</u>: aceleração temporal</i></p>
<p>que por in - fe - li - ci - da - de</p>	<p><i>propagação da aceleração</i></p>
<p>meu po - bre pei - so in - va - de</p>	<p><i>clímax: <u>sístole métrica e mudança de estado</u> - <u>distensão</u></i></p>

(áudio 7.)

No referido sistema, o padrão métrico é o troqueu. O iambo apresenta função intensificadora, conduzindo a um processo de aceleração a partir da cabeça do segundo verso. Tal aceleração culmina com uma transformação de estado, em que a fusão do iambo com o troqueu por sístole resulta em uma nova figura métrica, à qual denominamos *síncopa*, numa referência à nomenclatura adotada pelo musicólogo e compositor Zoltan Kodály. O advento pois da síncopa absorve a tensividade acumulada, conduzindo à distensão final no verso 5.

Iambo introduz a síncopa, já em extensão

Iambo desloca-se e decompõe-se - pulsação

Clímax extenso - síncopa em dissolução

Intensão - recuperação da tonicidade

(áudio 8.)

A segunda estrofe é construída sobre quatro pentâmetros mistos, e sua principal característica estrutural é estar dominada pela síncopa, percorrendo agora um percurso de extensão. Assim, o iambo inicial do verso 6 aparece decomposto na cabeça do verso 7, e que a síncopa aparece decomposta nos pés 2 e 4 do mesmo verso. No verso 8, surge o clímax do processo de extensão, com a decomposição da *thesis* dos pés 2 e 5 na elisão dos hiatos, quase levando à dissolução definitiva da síncopa em suas figuras originárias. A volta do iambo do último verso marca uma tênue intensificação, num percurso de recuperação do tónus inicial que permite o fechamento do ciclo entre as estrofes 1 e 2. Observe-se que existe um certo paralelismo entre as estrofes 1 e 2 no que tange à presença em ambas da catalisação por um iambo de uma transformação estrutural, ambas decorrentes de um processo de intensificação (advento da síncopa na primeira estrofe e reversão do processo de extensão, na segunda), havendo ainda uma clara continuidade do percurso tensivo entre as duas estrofes.

Observemos agora comparativamente a escansão das estrofes 3 e 1:

Estrofe 3

Anacrúsis | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

Da tu . . que é san . . pei . . vi . . lí . . gio

Anacrúsis | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

Nim . . guisa . . a . . pem . . de . . san . . ba . . no . . co . . lí . . gio

Sem . . bur . . é . . cho . . rur . . de . . a . . le . . gri . . a

é . . sor . . rir . . de . . nos . . tal . . gi . . a

den . . tro . . da . . ma . . lo . . di . . a

(áudio 9.)

Estrofe 1

Anacrúsis | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

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

Anacrúsis | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

Por . . is . . so . . a . . go . . ra . . ei . . vou . . me . . de . . sin . . den . . do

Da . . dor . . fio . . cru . . el . . der . . ta . . sai . . da . . de

que . . por . . in . . fi . . li . . ci . . da . . de

meu . . po . . bre . . pei . . to . . in . . va . . de

(áudio 7.)

A 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 síncoa. Ouve-se a seguir na gravação um interlúdio instrumental que reprisa a segunda estrofe, fato esse extremamente orgânico ao sistema, cumprindo-se pois novamente o percurso de extensão e retomada de tônus, fechando-se por meio de tal artifício (se bem que de maneira não tão orgânica quanto se o ciclo pudesse ter sido cumprido sem uma alteração tão radical) um segundo ciclo tensivo. Resta agora analisarmos a última estrofe, o que faremos comparativamente em relação à primeira:

Estrofe 4

Anacrúsis | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

O . . san . . ba . . na . . re . . a . . lí . . da . . de

Anacrúsis | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

não . . vem . . do . . mor . . ro . . nem . . lí . . da . . ci . . da . . de

é . . quem . . ni . . por . . tar . . u . . ma . . pai . . não

sen . . ti . . ri . . que . . o . . san . . ba . . en . . fio

nas . . ce . . do . . co . . ri . . são

(áudio 10.)

Estrofe 1

Anacrúsis | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

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

Anacrúsis | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

Por . . is . . so . . a . . go . . ra . . ei . . vou . . me . . de . . sin . . den . . do

Da . . dor . . fio . . cru . . el . . der . . ta . . sai . . da . . de

que . . por . . in . . fi . . li . . ci . . da . . de

meu . . po . . bre . . pei . . to . . in . . va . . de

(áudio 7.)

Sob o ponto de vista métrico, só existe uma diferença básica entre as estrofes acima: suas finalizações a partir de cada terceiro verso. Na estrofe final, tais terminações são sempre catalépticas, enquanto que 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 percurso tensivo pela qual a estrutura do discurso musical e o sistema em função do qual a tensividade 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. Outrossim, observe-se ainda o quanto a morfologia do discurso transparece através das mudanças na direção tensiva; a intensão nas estrofes 1, 3 e 4 marca três seções de um tipo A; a extensão na estrofe 2, por sua vez, marca um outro elemento formal, constituindo uma seção de tipo B, resultando na estrutura A – B – A – (B instrumental) – A da morfologia musical tradicional, mas justificada agora por um procedimento de análise de muito maior complexidade e completude.

De forma a averiguarmos se o sucesso da proposta de uma abordagem métrica 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. Passemos, pois, à versão de Beth Carvalho (áudio 5.).

1.4. Feitio de Oração: Versão de Beth Carvalho



Beth Carvalho, grande dama do samba brasileiro

Ao contrário do exemplo anterior, a transcrição para partitura 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 desesperadoramente 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. A complexificação em relação à versão anterior, em suma, fica imediatamente patente apenas por um exame da partitura. Tal se deve não só à engenhosidade da intérprete, mas também à evolução do próprio 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, e sempre na direção de uma maior variedade de elementos e de uma maior complexidade da sintaxe que os relaciona. Feito esse breve comentário, passemos ao texto propriamente dito.

Observe-se que, nessa versão, além do andamento muito mais lento, as notas não coincidem em duração, posição e, algumas vezes, mesmo em altura, com a versão anterior. Não há como aproveitar elementos de uma análise na outra. Além disso, ao contrário do panorama predominantemente composto por pés próprios da versão anterior, vemo-nos agora no verso 1 diante de um ambiente inteiramente formado por pés impróprios. Comentemos nossa análise da primeira estrofe através do diagrama abaixo (áudio 11.):

Pés de dois tempos – cesura com função intensificadora acelera as longas (espondeu) em breves (pirríquio)

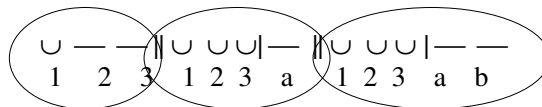
Cesuras perpetuam intensificação – pés de dois para três tempos (P1)

Clímax intenso: fusão das duas longas iniciais em uma – inicia-se distensão com progressão descendente (B)

Periodização de B conduzindo à distensão – cesura final leva à mutação de B

É a cesura aqui o principal catalisador do processo de intensificação. No primeiro verso, ela acelera a célula inicial, convertendo as longas do primeiro pé (espondeu) em breves nos pés seguintes (pirríquios). No verso 2, a função mutagênica das cesuras torna-se ainda mais patente, por passar a gerar progressões (P1). Não se trata apenas de uma passagem de unidades de dois tempos (pirríquios) para três tempos (tribracos):

P1



As primeiras três incidências tem duração maior que o grupo seguinte de três ataques, configurando uma aceleração. A *progressão* evidencia-se principalmente por três fatores: 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 (repetição); em terceiro, sua regularidade (breves antecedendo longas). Observe-se a função intensificadora das cesuras, marcando a incidência de cada novo termo da progressão que, por sua vez, conduz até um clímax, na cabeça do verso 3, onde se dá a fusão das duas longas em uma, gerando um espondeu cataléptico.

A distensão que se segue ao clímax obedece à lógica de progressões estabelecida nesse sistema. A progressão descendente (B) é:



A diluição se faz sentir pela ausência de elementos intensificadores e pela espacialização temporal. Anteriormente, tivemos um índice de aceleração através da presença de três tempos em pés onde antes só houvera dois; não se trata do caso presente. Lá, *em uma mesma unidade de tempo*, passáramos à maior densidade. Aqui, não havendo alteração de densidade, o que se obtém é a diluição e a desaceleração. Assim, termo a termo, teremos um aumento de uma breve e de uma longa, conduzindo à espacialização contrária ao adensamento que detectamos no verso 2.

Ao final do verso 4, observamos que a última incidência de B ocorre antecedida por uma cesura, o que, seguindo a lógica do sistema, conduz ao adensamento e mutação que geram o efeito de terminatividade do segmento. Embora estejamos apenas na primeira estrofe, fica já patente a enorme diferença entre os sistemas semio-tensivos das versões de Francisco Alves e de Beth Carvalho. Enquanto na primeira versão os aspectos tensivos de maneira geral se faziam perceber diretamente através dos pés, sua consideração na segunda versão demanda ainda a contextualização dentro das macro-unidades que compõem as progressões. Além disso, é curioso observar o seguinte paradoxo: enquanto a grafia musical do texto de Beth apresenta uma enorme irregularidade que dificulta sua interpretação em termos analíticos, sua grafia métrica é por sua vez extremamente simples sem se tornar simplificadora, mostrando-se em suma claramente mais adequada para o estudo do objeto em questão.

Passemos agora à segunda estrofe. Observe-se que a última incidência de B no verso anterior estava incompleta, terminando apenas na cabeça do verso 5, criando um claro encadeamento tensivo entre as estrofes 1 e 2:

(áudio 12.)

Fazendo-se um diagrama análogo àqueles que vimos utilizando, temos:

Anacrúsio **B** **A**

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

Encadeia-se com estrofe 1 - pulso

Anacrúsio **C** **A**

Nam quôe a - pren - de sam - bu - no - co - lé - gio

Aceleração por progressão

Anacrúsio **B** **A**

Sam - bur é cho - rur de a - le - gri - a

Clímax intenso: ruptura

Anacrúsio **B** **A**

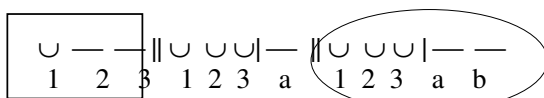
E sor - rir de nos - tal - gi - a da - tro da me - lo - di - a

Periodização – distensão

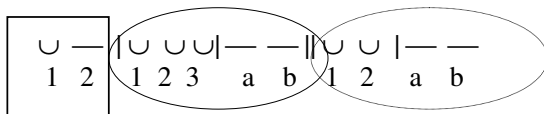
(áudio 13.)

Além de seu encadeamento, há apenas duas diferenças significativas entre as estrofes; uma, no verso 6; a outra, a finalização no verso 8. No verso 6, a diferença se faz ver em nosso diagrama pela substituição da progressão P1 pela progressão C. Analisemos esse fato.

P1



C




Observe-se que o primeiro elemento de P1 encontra-se concentrado em C, em uma intensificação visível através da sístole das duas longas em uma (quadrados). A intensificação de C em relação a P1 se faz ver ainda pela equivalência do segundo termo de C com o terceiro de P1, denotando uma aceleração mais acentuada. De fato, é tão mais intensa a aceleração em C que a primeira cesura desaparece, e o último termo da progressão é inteiramente cataléptico. Chega-se assim à cabeça do verso 7 com muito maior intensidade, causando assim uma acentuação de seu efeito de clímax local, tornando-o pois o clímax tensivo de toda a composição.

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 a um clímax mais acentuado segue-se também uma distensão mais acentuada, de maneira geral da segunda estrofe em relação à primeira, com uma diluição do último elemento de B em uma terminação cataléptica a que se segue uma pequena cadência instrumental.


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

Verso 9




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

Verso 1



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

Verso 3



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

(áudio 14.)

Nota-se que o principal diferencial estrutural entre o verso 9 e seus correspondentes está sem dúvida nenhuma na decomposição (*tmese*) do anacrúsis, escandido em três breves. Trata-se pois 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. A mesma *tmese* permanece no verso seguinte, confirmando o paralelismo com os versos anteriores e a transformação estrutural sofrida, fazendo predominar os valores de extensão:



10) mi - nha mo-re-na pra - sam - bar com sa-tis fá-ção



2) **Anacrúsis** Por is - so a-go-ra_eu vou me de-fen den do



6) **Anacrúsis** Nim guém a-pren-de sam ba - no co-lé - gio

(áudio 15.)

Feitas essas observações, passemos ao diagrama da estrofe inteira:

Decomposição do Anacrúsio em três breves iniciando a extensão – estrutura métrica análoga aos versos iniciais das estrofes anteriores (longas/breves/breves/longas).

Pequena intensão final por ascendência melódica.

Progressões: C⁻¹ (intensificadora) e B (terminativa)

Progressões: C (intensificadora) e B (terminativa) – elisão final conduz distensão.

(áudio 16.)

Vê-se pois que a intensão entoativa ao final do verso 10 se acentua com a volta das estruturas em progressão detectadas nas estrofes anteriores. Assim, em 11 encontramos a progressão C invertida, com função intensificadora, seguida por B, cadencial e terminativa; em 12, encontramos novamente C e B, conduzindo a terminatividade em uma escalada tensiva. Apenas o final do verso conduz a uma distensão, na elisão melódica da última sílaba. Esse fenômeno (a elisão final) é do maior interesse, e merece uma discussão em separado. Isso por uma razão muito simples: as três notas que aí aparecem ligadas não constam do texto original, tratando-se de uma criação da intérprete. A que necessidade responde tal inclusão, ou então; qual sua função no sistema? 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, convém lembrar, 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.

Por fim, na quarta e última estrofe, encontramos:

Anacrúsio | _ _ || 

Idêntico ao verso 1

Anacrúsio - | 

Idêntico ao verso 2

Anacrúsio - | 

Idêntico ao verso 3, exceto pelas terminações catalépticas de B



Idem

(áudio 17.)

A estrutura métrica é basicamente idêntica à da estrofe inicial, com duas únicas diferenciações: as terminações catalépticas das progressões B, e as alterações melódicas detectáveis nos mesmos segmentos. Com as finalizações catalépticas, a terminação de cada metro, antes feminina, se torna masculina, e, conseqüentemente, mais incisiva, grifando novamente o caráter de terminatividade. Melodicamente, ao invés da ascendência entoativa no primeiro tribraco, encontramos uma alteração na 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, constituindo pois o clímax melódico), intensificando a descendência de modo a mais uma vez salientar a terminatividade do segmento. Ainda como efeito de sentido dessa descendência melódica impingida pela intérprete, temos um fechamento modulatório que, convertido narrativamente, delineia uma ênfase na modalidade do *saber*. Tal ênfase, inexistente na versão anterior, está no cerne das diferenças semânticas entre as duas interpretações, que passaremos a discutir a seguir, finalizando o presente capítulo.

1.5. Conclusão



Noel Rosa, compositor de “Feitio de Oração”

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 apenas elementos para afirmar o óbvio, ou seja, que as versões diferem entre si, apontando-nos 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 transições, 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 tranquilidade

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), 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 que constatamos 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 junctivas 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 os 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 humorístico¹³. 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 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 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*¹⁴. 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. Um ditado popular entre músicos diz que “*Swing* não é coisa de criança”. É uma agilidade, uma flexibilidade e graça no ordenamento de sons e de idéias que só o

¹³ Fiorin, 1982: 83

¹⁴ Lins, 1997.

tempo costuma conferir, tempo esse que Noel não teve, mas que se fez compensar pelo seu gênio.

Creemos 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*¹⁵, abrindo-se assim aos lingüistas as portas do universo 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 por quê 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. Por último, acreditamos ter, por meio do artigo aqui comentado, avançado sobremaneira sob o ponto de vista metodológico em nosso estudo e compreensão da natureza e funcionamento do discurso musical. Chegamos através dele a um novo conceito de forma musical, muito mais robusto e completo que a mera observação de alterações superficiais de fraseologia. Ficou ainda mais clara a vocação catalisadora do elemento intenso em nosso modelo, fortalecendo a tese de ser a identificação dessa propriedade um dos critérios mais seguros para sua classificação. Finalmente, verificou-se o quanto uma abordagem sólida do processo de geração de sentido pode se enriquecer extraordinariamente com uma pequena contextualização que introduza a perspectiva interdiscursiva em seu campo de análise. Ao que tudo vem nos indicando, o componente mais significativo do processo de geração e apreensão do sentido é mais estrutural e dinâmico (advindo da percepção e leitura das modulações tensivo-fóricas, suas conversões e convocações) do que semiótico e estático (na aceção de codificação e decodificação de signos estabelecendo relações fixas entre semas e objetos do mundo natural). Entretanto, essa compreensão estrutural se potencializa enormemente ao ser acrescida, ou quiçá melhor dizendo, ao ser multiplicada por cada elemento interdiscursivo que se possa introduzir para efeitos de análise. Mas há uma clara hierarquia entre essas duas dimensões. Este tem sido nosso resultado até o presente momento. As etapas vindouras desta pesquisa talvez possam contudo nos obrigar a uma reavaliação desse quadro, ao nos depararmos com textos provindos de sistemas culturais extremamente diversos do nosso. Dirimir essa dúvida está entre as próximas etapas de nossa investigação.

¹⁵ Monteiro, 1997.

2. APLICAÇÃO DE MODELO SEMIÓTICO DE ANÁLISE: A CANÇÃO YESTERDAY



Os maiores especialistas na obra dos Beatles atribuem a autoria da canção “Yesterday” – registrada sob a invariável grife John Lennon & Paul McCartney – exclusivamente a Paul McCartney (esquerda); todavia, um reduzido mas influente grupo de críticos atribui um papel fundamental, ou mesmo primordial, na criação dessa canção, assim como de “Eleanor Rigby” e “Norwegian Woods”, ao talento e à formação musical do produtor do grupo, George Martin (direita)

2.1. Introdução

O interesse na extraordinária eficácia da canção mais gravada de todos os tempos foi o pretexto para a execução de uma análise cujo intuito maior dentro de nossa pesquisa, sem minimizar o apelo dos pontos levantados em parágrafo anterior, consistiria em aperfeiçoar metodologicamente a aplicação de nosso modelo analítico. A descoberta da perspectiva métrica como estratégia privilegiada para uma investigação do sentido na canção (e ao que tudo indica também na música instrumental, como pretendemos avaliar futuramente) tornou necessária uma reacomodação do modelo de forma a sistematizar a aplicação conjunta da nova óptica com os outros procedimentos estruturados anteriormente, de maneira a otimizar metodologicamente as técnicas de análise semiótica do discurso musical desenvolvidas ao longo de nossa pesquisa.

Ao contrário das outras linhas de pesquisa seguidas ao longo do último ano, não houve neste caso propriamente uma produção de conhecimento que afetasse sensivelmente os rumos de nossa investigação; o que houve de fato foi um amadurecimento de toda a base conceitual envolvida no exercício do procedimento analítico, bem como uma melhor gerência dos meios pelos quais o mesmo se processa. Sem tachar como menores os resultados de uma investigação de tal natureza, o que seria sintoma de uma ânsia sôfrega pelo ineditismo, por essa razão, optamos aqui de certa forma por privilegiar com um maior detalhamento as duas outras vertentes e reservar para este estudo metodológico uma exposição mais esquemática, de forma a permitir uma visão panorâmica do atual estágio de nosso modelo analítico sem no entanto cair em redundância em relação ao material já anteriormente apresentado. Optou-se também por uma exposição em separado do conteúdo da análise referente à semântica narrativa e, conseqüentemente, ao estudo das paixões daquela canção. Isso porque a investigação do percurso patêmico tem-se mostrado invariavelmente instigante tanto pelo que se propõe a esclarecer quanto pelo tipo e qualidade de reflexões que é capaz de suscitar, em especial sobre as peculiaridades da estruturação do discurso musical e sobre os

subsídios apresentados pela semiótica para a realização de tal tarefa. Por essas razões, esse capítulo foi remanejado para a sessão referente aos progressos e resultados parciais.

Pode parecer curioso o fato de não incluirmos inicialmente a análise da letra da canção. A explicação para tal é bastante simples. Em primeiro lugar, tal análise, dentro do atual estágio de desenvolvimento da análise do discurso, pode ser considerada trivial, malgrado os desafios e inesperadas inter-relações com que invariavelmente se depara o pesquisador criterioso. Em segundo, porque um senso de prioridade nos impele a dar destaque à investigação da dimensão musical do texto, pelo fato de haver uma dívida consideravelmente maior da análise do discurso para com essa forma de expressão ao mesmo tempo tão familiar e tão pouco compreendida em sua estrutura de significação. Em terceiro, porque, apesar da evidente convergência genérica entre os sentidos musical e literário desta e da esmagadora maioria das canções, as eventuais divergências encontradas tem-se mostrado cada vez mais claramente merecedoras de uma atenção especial, à medida que encerram a possibilidade de uma contraposição que, embora pouco freqüente, justifica pela riqueza de sentido um estudo em separado. Assim, apesar do estado bastante adiantado de nossa análise dessa canção, houemos por bem expor apenas parcialmente seus resultados, atendo-nos às contribuições mais significativas de tal estudo analítico e reservando espaço para nossas linhas de pesquisa de maior originalidade.

2.2. Análise

Apesar de termos em quase todas as nossas análises partido de gravações, e não de partituras (ao contrário de procedimento adotado ao longo do mestrado), uma exceção foi aqui aberta por duas razões. Em primeiro lugar porque, dentro de toda uma profusão de possibilidades de leitura, julgamos ser de maior interesse partir da fonte comum a todas elas, pois ali estaria provavelmente a totalidade dos invariantes que uma interpretação específica correria o risco de iluminar apenas parcialmente. Enfatizemos que a canção não se celebrizou apenas pela interpretação de Paul McCartney – e, queremos crer, pelo fenômeno sócio-mercadológico que os Beatles representaram, cujo estudo está além de nossos objetivos – mas, pelo contrário, também pela multiplicidade de regravações que suscitou. Em segundo lugar, sendo nosso interesse inicial sobretudo de ordem metodológica, julgamos que partir da partitura permitiria uma otimização de nosso tempo útil de forma a viabilizar as duas outras linhas de pesquisa que, como se perceberá facilmente, demandaram um esforço e uma imersão bem maiores do que o planejado em nosso último cronograma.

Nosso ponto de partida foi a transcrição detentora do *copyright* da canção, registrada em 1965 pela Northern Songs¹⁶ e que, após uma avaliação, julgamos capaz de, em sua proposital simplicidade, oferecer sem as distorções reducionistas comuns a esse tipo de publicação os elementos essenciais do texto musical que se propõe a representar. Vamos pois à análise em si. Tomemos o motivo melódico da composição:

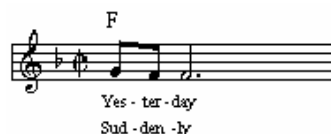


Fig. Y-1 (áudio 18.)

Esse elemento sofre uma clara aceleração tensiva no compasso seguinte:

¹⁶ In: *The Beatles Complete* (Ray Conolly, org.). London, Wise Publications, 1983.

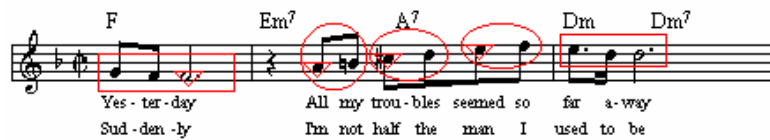


Fig. Y-2 (áudio 19.)

Marcando-se com um círculo as inversões do motivo principal, evidencia-se que esse elemento estrutura todo o contorno melódico dos três primeiros compassos; o sentido começa pois a se configurar exatamente em função das transformações formais desse invariante conceitual. A intensificação fica caracterizada através de várias estratégias, entre as quais: a) aceleração temporal decorrente da sobreposição encadeada de um mesmo fragmento do motivo; b) ascendência melódica, agravada pela presença de um acidente (Dó#) estranho à escala diatônica da tonalidade (Fá maior); c) tensionamento harmônico devido à transição para a tônica relativa, potencializado pela presença de uma dominante individual e pelo contraste maior/menor entre T (tônica) e Tr (tônica relativa). No plano da sintaxe discursiva, note-se que o motivo, composto por um intervalo de segunda (maior) descendente, é invertido em suas apresentações no compasso 2 e, por nova inversão, retoma a configuração original em 3, caracterizando-se assim uma mudança de estado tensivo para o motivo inicial ali retomado, mudança essa que, assumindo-se a consonância enquanto valor positivo do sistema (o que se sustenta em função das características do gênero dessa canção), entende-se como disfórica. Observando-se mais atentamente a estrutura intervalar do segmento, constata-se um intervalo de terça (maior) entre: a) o motivo principal e sua subsequente inversão; b) cada apresentação do motivo no compasso 2; c) a última nota do compasso 2 e o final do motivo no compasso 3. Conclui-se portanto que a estrutura intervalar dos três primeiros compassos se organiza em cima de dois únicos intervalos: a segunda e a terça. Observemos agora a oposição funcional entre eles: a segunda descendente aparece como intervalo harmônica e temporalmente estabilizado; à aplicação da terça ascendente, segue-se a inversão do primeiro em um desenho ascendente de terças (que delinea a dominante da Tr), até que a terça descendente conduz novamente ao motivo inicial. Evidencia-se pois entre segunda e terça um conjunto de oposições do tipo estabilidade x instabilidade, concentração x abertura melódica, desaceleração x aceleração temporal que permite uma semiotização ao se identificar tais intervalos como portadores dos valores remissivos (segunda) e emissivos (terça) do sistema, ou, em uma útil simplificação, pela oposição elemento intenso x elemento extenso.

Delineada assim uma pequena estrutura de significação em seus elementos formadores (paradigma) e aspectos funcionais básicos (sintagma), acompanhemos seu desenvolvimento nos compassos seguintes:

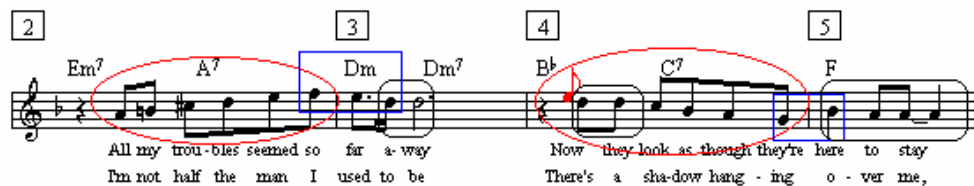


Fig. Y-3 (áudio 20.)

Há uma clara oposição entre a ascendência melódica do compasso 2 e a descendência do compasso 4; em verdade, uma pequena elevação de uma única nota –

realizada por alguns intérpretes – resultaria em uma relação do tipo apresentação/ inversão tonalmente transposta. Tal oposição formal é acompanhada por sua contraparte tensiva, caracterizando-se uma distensão cujas marcas no discurso aparecem sobretudo: a) na descendência melódica associada com b) encaminhamento da resolução harmônica através da cadência subdominante (S) – dominante (D) – tônica (T), estando T já no compasso 5; c) na transição súbita de Tr para S, que traz um novo contraste menor/maior, associado ao fato de que d) Dm7 e Bb são vizinhos de terça e anti-relativos entre si (Dm7, além de Tr, pode ser entendido como subdominante anti-relativa – Sa), resultando pois em uma cadência (Tr=)Sa – S – D – T em que se evidencia uma distensão harmônica pela aproximação tonal no movimento Sa – S. Observemos agora o movimento tensivo a partir do motivo principal em suas aparições nos compassos 3, 4 e 5. Tomemos inicialmente apenas o fragmento correspondente às duas notas repetidas. Sua intensificação em relação ao estado inicial se discursiviza em 3 pela aceleração temporal, concentrando na posição referente à colcheia uma semicolcheia, e também pela disposição melódica uma quarta justa acima – portanto, mais tensa, já que em ambos os casos a nota coincide com a tônica do acorde – de sua correspondente original. A distensão desse elemento se faz sentir em 4 pela desaceleração da semicolcheia, voltando-se à configuração rítmica inicial, e em 5 pela descendência melódico-harmônica. Observe-se agora a estrutura intervalar. Os elementos melódicos de segunda em 4 e 5 se encadeiam por intervalos de terças (segundas descendentes iniciando por Dó e Lá; salto de terça ascendente como conexão com o motivo reapresentado em 5), seguindo a tendência anteriormente diagnosticada. Há todavia pontos importantes a registrar. Vimos que, em 3, o motivo principal é atingido por um movimento escalar de terça menor descendente. Quando o motivo é retomado em 5, note-se que, desta feita, ele é atingido também por intermédio da terça, mas que se apresenta agora como salto ascendente, confirmando a completa inversão de direção entre esta frase e a anterior, mas indiciando também uma transformação de estado: na retomada do motivo principal, este tem sua estrutura métrica invertida de breve-breve-longa (UU—) para longa-breve-breve (—UU), sendo esta última irracional por finalização), ou seja: de anapesto para dáctilo. Pelos próximos compassos, poderemos avaliar se tal transformação está associada à troca de um valor descritivo (de alcance pontual) ou modal (alterando conseqüentemente toda a dinâmica de relações na economia do sistema¹⁷).

The image shows a musical score snippet for three measures, labeled 5, 6, and 7. Measure 5 has a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature. The notes are F (quarter), G (quarter), A (quarter), Bb (quarter), and C (half). The lyrics are "here to stay" and "o - ver me,". Measure 6 has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are Dm7 (quarter), E (quarter), F (quarter), G7 (quarter), and A (half). The lyrics are "I be - lieve" and "yes - ter - day". Measure 7 has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are Bb (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), and F (half). The lyrics are "in yes - ter - day" and "came sud - den - ly". Above the notes, there are boxes containing the measure numbers 5, 6, and 7. Below the notes, there are boxes containing the chord symbols F, C, Dm7, G7, Bb, and F. The lyrics are written below the notes.

Fig. Y-4 (áudio 21.)

O motivo melódico principal aparece agora no anacrúsio e no interior do compasso 6, mas não parece presente em 7. Note-se que as duas aparições do motivo são separadas, quanto à nota inicial, por um intervalo de segunda; é patente entretanto a terça maior ascendente entre a nota final de uma e a inicial da outra. Esse contexto parece sugerir que os valores emissivos sejam agora assumidos por ambos os intervalos. Caso isso seja verdade, é coerente que a função estruturante associada ao valor remissivo passe também a ser compartilhada, ou ainda, que se caracterize uma inversão

¹⁷ Trata-se de fato de um valor modal, resultando na reversão da estrutura métrica da primeira para a segunda sessão, como se verá adiante.

completa de papéis entre os actantes. Tal situação, que tem sido constatada constantemente em nossas análises e que parece constituir um recurso essencial da própria linguagem musical, será chamada daqui em diante de *peripécia*. A escolha de tal termo se deve a sua total equivalência à definição que Aristóteles nos apresenta em sua *Poética*¹⁸:

“Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή¹⁹”

Interessante observar que a *peripécia* teve um curioso desdobramento harmônico: a inserção do acorde **H**, correspondente a Sol maior, enquanto empréstimo do modo lídio, pontuando com uma intensão eufórica (pela “surpresa” do acorde maior ao invés do menor) a inversão de papéis entre os intervalos.

Observemos agora o que se passa em seguida no compasso 7, e comparemo-lo ao motivo inicial. Ao invés da segunda descendente + repetição, o que temos agora é terça ascendente + repetição. Consta-se pois a inversão funcional prevista entre segunda e terça na última frase, o que parece caracterizar definitivamente a permuta de valores entre os dois elementos melódicos. Por fim, verifiquemos também a configuração métrica desse trecho final. As duas últimas frases apresentam pés idênticos, compostos por anacrúsio | longa-breve-breve (irracional), ou: $\cup | - \cup \cup |$. Por ser freqüentemente cantado como colcheia, o anacrúsio foi notado como irracional; de qualquer forma, tal não altera sua classificação enquanto pé dáctilo, confirmando-se pois a inversão métrica em relação ao motivo principal e a permuta de valores acima descrita.

No último pé, delineia-se nitidamente um desenho de quinta justa ascendente, derivado da superposição de terças. Note-se que o mesmo já se apresenta elípticamente como resultado da sobreposição de segundas em 2, quando aparece ascendentemente, e em 4, descendentemente. Como resultante e estruturados da cadeia de terças, surge pois originariamente associado aos valores emissivos do sistema. Atente-se enquanto discursivização dessa emissividade para o fato de que, ao invés da célebre cadência perfeita, utiliza-se a canção neste ponto de uma cadência plagal, harmonicamente muito menos tensa que a outra, somando-se ainda que a função S é tradicionalmente associada pela teoria musical a distanciamento e espacialidade.

Para um melhor estudo do novo elemento intervalar, sigamos para a segunda sessão da canção.

Fig. Y-5 (áudio 22.)

Como a estrutura intervalar desse trecho aparentemente simples se mostra algo problemática, iniciemos nossa análise por parâmetros tensivos. Na instância harmônica, há um acentuado tensionamento evidenciado pela transição da tônica do compasso 7 para a dominante da tônica relativa no final de 8. A intensão perdura em 8 pela estabilização de um acelerado ritmo harmônico, que se atenua a partir de 10, com a

¹⁸ Aristóteles, 1985: 254

¹⁹ Peripécia é a inversão da situação das personagens (Tradução livre do autor)

chegada de uma cadência do tipo II – V – I que reconduz ao relaxamento. Ainda como índices desse perfil tensivo, destacam-se: a ascendência melódica ao longo do processo de intensão; a descendência e a diluição rítmica do motivo comum aos compassos 10 e 11, durante a distensão. Trata-se pois, em linhas gerais, de um acentuado tensionamento de 8 para 9 que se dilui gradualmente pelos compassos seguintes; uma sístole seguida de uma lenta diástole, estando essa silabação marcada na instância intervalar pela inversão da quarta, primeiro e último intervalo do segmento. Feito esse delineamento tensivo, prossigamos pois considerando o restante da estrutura intervalar.

O elemento fraseológico que se repete descendente entre os compassos 9 e 11 demonstra claramente que o intervalo de segunda exerce nesse trecho a função de ligação, de agente de valores emissivos, desempenhada inicialmente pela terça. Todavia, a estrutura fraseológica não nos permite aqui uma perspectiva que ilumine a continuidade que intuitivamente se percebe entre as duas sessões. Faz-se mister portanto um exame mais técnico e minucioso da organização melódica para que possamos chegar à sua estruturação.

Antes de mais nada, é evidente a relação entre a quarta em 8 e a quinta formada pelas terças encadeadas entre 6 e 7: trata-se da quinta Ré-Lá precedendo a quarta Lá-Ré. Conforme visto, a quinta aparece em 7 como resultante do então portador de valores remissivos, a terça – que passa então de estruturante a estruturada com respeito às relações de segunda. Seria coerente portanto que o trecho de 8 a 11 fosse construído a partir de elementos de terça, e estruturado a partir de um intervalo a se determinar. Verifiquemos a viabilidade de tal leitura:

Fig. Y-6 (áudio 23.)

Privilegiando uma perspectiva focada nas terças, evidencia-se a relação motívica entre Ré-Mi-Fá em 9 e seus retrógrados Fá-Mi-Ré e Mi-Ré-Dó. Assim, passamos a poder entender o trecho acima como construído sobre dois intervalos: a quarta e a terça. Quanto a qual seria o intervalo estruturante, haveria duas leituras possíveis: a terça descendente apontada pelos três círculos da figura A-6, que tem como vantagem encadear as quartas às terças em todo o segmento; ou a segunda descendente, que exclui o círculo pontilhado, cuja vantagem está em propiciar uma relação mais clara com a estrutura da estrofe anterior. Observe-se que ambas as leituras são inteiramente compatíveis com os aspectos tensivos levantados anteriormente; trata-se pois de uma ambigüidade sintática, que procuraremos esclarecer através da análise do verso subsequente:

Fig. Y-7 (áudio 24.)

Não há como considerar aqui a terça como intervalo estruturante, reservando-lhe pois o papel de elemento estrutural. Caso possamos fazer um paralelo com o trecho

apontado na figura A-6, percebemos que houve uma substituição da quarta em 10-11 pela segunda de 14-15. Isso indicaria uma homologia entre os dois termos. Porém, há que se considerar também a segunda possibilidade, qual seja: a de um estruturante diverso nos dois segmentos. Neste caso, 8-11 seriam regidos pela terça, ao passo que 12-15, de fato, seguiriam a lógica da segunda. Assim, ao invés de paralelas, essas duas estrofes estariam indissociavelmente encadeadas, e a ambigüidade sintática detectada em A-6 penderia em cada caso para uma situação de equilíbrio diferente. Para dissolver a névoa que envolve a questão, passemos a considerar funcionalmente o intervalo de quarta. Note-se que 8-9, 10-11 e 12-13, o intervalo e seu retrógrado aparecem com o estatuto de valor descritivo, desprovido do papel de organizador da sintaxe disputado por terça e segunda. Por conseguinte, é um portador dos valores remissivos do sistema. Vimos ainda que deriva em 6-7 do encadeamento de terças em um momento em que as mesmas recém adquiriram função remissiva, o que coaduna perfeitamente com a visão estrutural que se delineaia diante de nós. Contudo, há um outro aspecto estrutural que relaciona o referido intervalo aos elementos constitutivos do discurso: a quarta pode ser entendida como a soma da terça maior com a segunda maior. Assim sendo, pode corresponder à síntese daqueles outros elementos. Tal fusão no plano discursivo não implica necessariamente que o actante acumule as duas funções. De fato, apesar da forte direcionalidade acusticamente intrínseca à quarta justa (representando a relação entre os harmônicos 3 e 4, ela inequivocamente “aponta” para a tônica, que surge oitavada em todos os harmônicos de índice 2ⁿ), nada mais indicia um vínculo com valores modais nos trechos apontados, sendo por outro lado muito clara sua caracterização enquanto portador de valores descritivos. Analisemos agora a cadência entre os compassos 14 a 16, que há de dirimir nossas dúvidas finais. O primeiro importante ponto a notar é a relação de derivação por inversão de:



Fig. Y-8 (áudio 25.)



Fig. Y-9 (áudio 26.)

A inversão se dá também sob o aspecto tensivo: a intensão harmônica patente em 12-13 se contrapõe à distensão em 15, marcada pela descendência melódica e harmônica (iniciando-se já na resolução sobre a tônica, a execução de 15 se dá ou sobre uma *fermata* em T, ou *à capella* – com o mesmo efeito – ou sobre cadência II – V – I). além disso, a quarta adquire em 15 claramente função estruturante ao encadear os intervalos de segunda e terça:

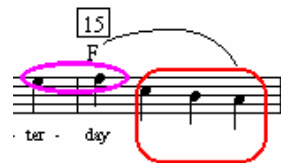


Fig. Y-10 (áudio 27.)

Tal caráter emissivo evidencia-se em todo seu alcance ao considerarmos também o trecho subsequente:

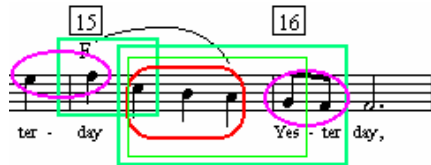


Fig. Y-11 (áudio 28.)

A quarta permeia aqui todos os encadeamentos, modalizando nitidamente os demais intervalos. Além da relação já apontada, note-se que uma quarta separa o Dó da terça Dó-Lá do Sol da segunda Sol-Fá; o mais significativo para nós, contudo, é que uma quinta – inversão da quarta – relaciona os extremos dos motivos intervalares de 15-16, apontando fortemente para a concepção da quarta enquanto síntese, corroborando a hipótese há pouco levantada. Por conseguinte, chega-se finalmente a uma concepção da estrutura intervalar do trecho entre os compassos 8 e 16, qual seja: a quarta surge em 6-7 como síntese actancial dos intervalos de segunda e terça, como portadora dos valores emissivos do sistema. Na primeira frase, de 8 a 11, a terça por sua vez acumula os valores remissivos e emissivos, esses últimos pendendo também para o intervalo de segunda. Observe-se que, ao acumular funções remissivas e emissivas, também a terça assume um caráter de síntese que, como veremos, é característico desta sessão da música. A quarta Ré-Lá, distensiva, inverte-se novamente para Lá-Ré, intensiva; a terça que se lhe segue desta feita aparece desprovida de valores emissivos, resumindo-se à função de elemento estrutural; já os valores emissivos, passando inicialmente à segunda que, em 15-16, recupera o estatuto remissivo, passa em 15 para o intervalo de quarta que, ao se distender, decompõe-se novamente nos intervalos de terça e segunda, revertendo o processo de 6-7.

Sendo algo problemática a descrição verbal desses processos tensivos em sua interação com os elementos estruturais do discurso, procuremos sintetizar os resultados obtidos por meio de um diagrama:

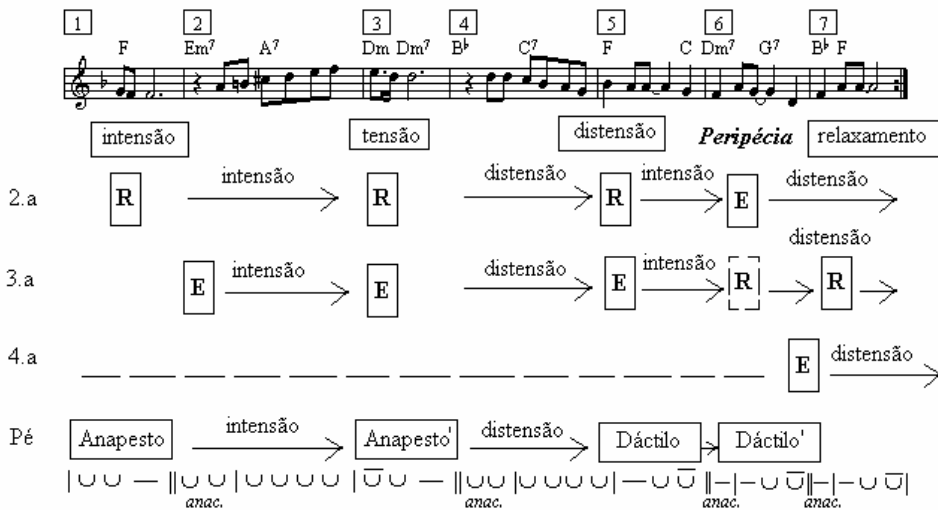


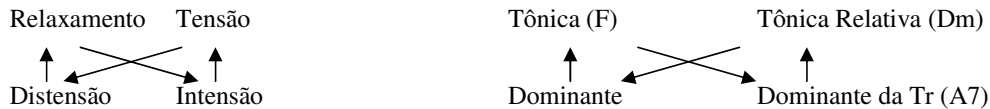
Fig. Y-12 (áudio 29.)

Note-se como a peripécia se projeta nos diferentes níveis de articulação discursiva: na harmonia, pela introdução do acorde lídio seguido pela cadência plagal, em uma clara ruptura com o desenho harmônico anterior; no ritmo, por uma retrogradação da estrutura métrica, passando-se de anapesto a dáctilo; no nível profundo, pelo fechamento do quadrado semiótico tensivo; no narrativo, pela troca intersubjetiva de valores. Quanto à estruturação do discurso, o diagrama acima evidencia que essa primeira sessão se organiza melodicamente a partir de um elemento estrutural, a segunda (detentora dos valores remissivos/descritivos, o “elemento intenso”), regida por sua vez por um elemento estruturante, a terça (associada aos valores emissivos/modais, o “elemento extenso”). Após um único pulso tensivo, dá-se a peripécia com a conseqüente reversão de papéis. Sob o ponto de vista rítmico, a perspectiva métrica nos permite associar todo o primeiro ciclo tensivo ao anapesto, cuja diluição tensiva, através da peripécia, reverte em dáctilo. O recorte harmônico por sua vez pode ser esquematizado simplesmente como sintaxe tonal – peripécia – sintaxe modal. Vamos agora à segunda sessão:

Fig. Y-13 (áudio 30.)

Por estarmos tratando de questões de sentido, um olhar sobre esta sessão deve obrigatoriamente reportar-se à referência anterior, relativizando cada observação. O primeiro ponto que salta aos olhos é a grande aceleração do ritmo tensivo, que praticamente dobra em relação à primeira parte. Embora não seja nossa intenção no momento discutir a potencialização de um percurso patêmico, é de se esperar que tal aceleração resulte em uma intensificação aspectual no plano da semântica narrativa.. No que tange à estrutura discursiva, o intervalo de quarta é mais estável em sua posição de detentor dos valores remissivos, e é clara a ordenação estabelecida pela segunda, regente modal do trecho em questão. Vale notar a sensibilidade da terça aos aspectos tensivos, tendendo a virtualizar-se (portanto, modalizar-se) nos processos de distensão. A intensão continuada reaglutina a segunda, convertendo-a em valor descritivo, marcando a transformação de estado morfológicamente correspondente ao advento da codeta, cuja diluição tensiva termina por reverter a peripécia e gerar o sentido de retorno que conduz à retomada da sessão anterior. Quanto à estrutura harmônica, à oscilação

relaxamento x tensão corresponde o percurso $T x Tr$, permitindo o reconhecimento de uma relação de conversão entre quadrados semióticos:



Note-se que a Dominante apresenta-se tensivamente deslocada para a direita na segunda pulsação, provocando um desequilíbrio cuja solução se discursiviza pela ruptura morfológica representada pela codeta e acumulando na Tônica as funções de distensão e relaxamento. Como seria de se supor para uma projeção de aspectos do plano profundo, o diagrama acima se generaliza ao se mostrar válido também para a primeira sessão. Um ponto de genuíno interesse para o semiótico é o contraste entre a solução que as duas sessões dão para o deslocamento tensivo da dominante. Na primeira sessão, o desequilíbrio se discursiviza pela peripécia, que introduz como conversão da distensão a dominante lídia (o acorde maior sobre o segundo grau, G), não havendo nesse caso a necessidade de acúmulo de funções por parte da Tônica. Ora, ao optar pelo deslocamento ao invés da substituição e pela duplicidade funcional da Tônica, gera-se um sentido de instabilidade relativa na segunda sessão que a subordina à primeira, hierarquizando assim a estrutura morfológica da canção e, conseqüentemente, induzindo à retomada da primeira parte. Observe-se ainda que há uma clara oposição métrica entre as duas sessões: *anapesto x dáctilo*. É a peripécia que marca no discurso a reversão entre os contrários, e o dáctilo representa o termo de maior instabilidade. Ao chegar à barra dupla, encontrando distensão, reverte ao anapesto; encontrando intensão, consolida-se. Já na segunda sessão, não resiste à intensão, contraindo-se em espondeu durante os picos tensivos. Assim, nota-se também no plano métrico uma aspectualização do percurso tensivo de forma que a segunda sessão, mais acelerada e portanto mais tensa que a primeira, está associada ao pé dáctilo, que adquire pois função intensiva, ao passo que a primeira parte fica relacionada ao anapesto e a um quadro tensivo mais diluído. Um grau superior de tensão, por sua vez, toma forma no espondeu, enquanto a distensão se associa ao dáctilo', como chamamos o dáctilo com anacrúsio.



Nunca é demais frisar que esse tipo de esquematização, de notável utilidade para uma compreensão do processo do sentido como um todo, evidencia tendências gerais, falhando eventualmente no mapeamento de passagens curtas. A visão em detalhe, mais exata, é perfeitamente viável e foi por diversas vezes oferecida ao longo desta análise, mas sua investigação no plano verbal tende inexoravelmente a uma certa aridez que, escusando-se de buscar uma perspectiva panorâmica, perderia em clareza e tenderia a uma certa esterilidade intelectual. Pouco acrescentaríamos, em suma, à compreensão do processo de geração de sentido caso nos furtássemos aos riscos – na verdade irrisórios quando confrontados com os benefícios de um eventual acerto – de tais generalizações.

Finalizemos agora a exposição da canção com o único trecho ainda não abordado: a coda (compassos 23-24). Após a segunda sessão, há uma retomada da primeira, que é executada integralmente sem constar qualquer alteração musical na partitura, tornando pois desnecessária a análise de 16-22.

Fig. Y-14 (áudio 31.)

É evidente a relação entre 21 e 23; as mesmas alturas apresentam durações diferentes. No plano estrutural, entretanto, as implicações dessa sutil transformação são muitas. Antes de mais nada, a lógica intervalar cai por terra: nenhum intervalo aí “rege” os demais. Fora isso, note-se que todos os intervalos formadores estão presentes: a terça, a segunda e a quarta. Como elementos estruturais, todos apresentam valores remissivos; todavia, é possível, dentro de certas perspectivas, se reconhecer funções estruturantes. A segunda ligaria a terça Fá-Lá à quarta Sol-Ré; a terça surgiria entre a primeira e a última nota de 23; a quarta regeria a quinta virtualizada entre o Ré e o Lá final; mas admitir uma implica admitir todas, o que é o mesmo que não admitir nenhuma, pela indistinção que se cria entre os intervalos. De fato, tal é em última análise o efeito que se processa quanto à estrutura intervalar: o compartilhamento por todos de todos os valores; a diluição da identidade funcional; conseqüentemente, a síntese. Também metricamente se percebe uma diluição devido à substituição da colcheia pela semínima Lá, agravado por um eventual *rallentando* do intérprete e pela imposição da fermata na última nota. A fermata termina por introduzir também à métrica a ambigüidade já detectada na estrutura intervalar, pois as três últimas notas podem ser entendidas como dáctilo:

| — ♩ ♩ |

ou como anapesto:

| ♩ ♩ — |

já que o excessivo prolongamento prescrito para o Lá final relativiza as durações anteriores, que passam a permitir também uma leitura enquanto breves. Também os espondeus em 23 apontam consistentemente para uma síntese; de fato, a métrica clássica reconhece que o espondeu pode perfeitamente equivaler tanto ao dáctilo quanto ao anapesto, o que implica que sua aparição já não está mais necessariamente ligada a um pico tensivo. O que se observa na coda pois pode ser interpretado em última análise como uma transcendência do quadrado semiótico em direção aos termos complexos, o que conduziria, como de fato conduz, à suspensão do fluxo tensivo-fórico; portanto, também do devir e, conseqüentemente, do próprio discurso.

2.3. Semântica Narrativa na Canção Yesterday

Para não passar inteiramente à margem da questão, cumpre agora uma breve incursão pelos domínios da semântica narrativa. Uma avaliação das potencializações patêmicas em uma canção como essa é tarefa delicada, à medida que cada paralelismo identificado com relação à letra – que, embora não seja tratada aqui, é conhecida o suficiente para filtrar qualquer leitura - pode parecer tendencioso, e cada discordância, absurda demais para ser relevada. Todavia, explanada já toda uma concepção sobre a estrutura semiótica da canção, sentimo-nos abalizados para um primeiro esboço de identificação de pré-configurações modais.

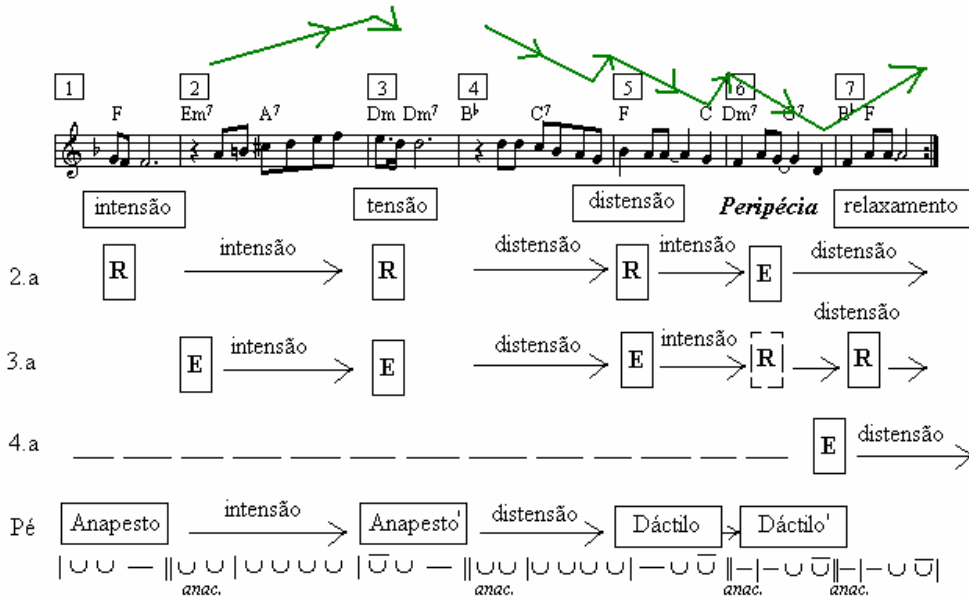
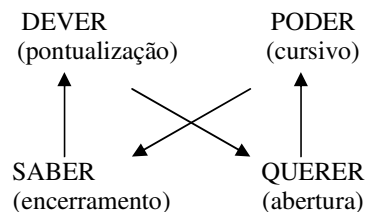


Fig. Y-15 (áudio 29.)

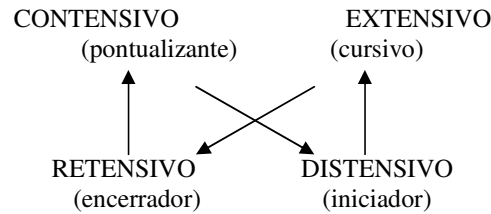
Há uma clara modulação de abertura em 2, coincidindo com um percurso de intensão e finalizando descendente junto a um acento tensivo. Greimas e Fontanille nos propõem na *Semiótica das paixões* o seguinte quadrado semiótico²⁰:



A partir disso, pode-se identificar uma pré-configuração virtualizante em 2, encerrada por um fechamento que podemos entender tanto como atualização, apontando-se pois para a definição do eixo das modalidades endógenas, quanto como uma realização aspectualizada. Delineia-se porém paralelamente um percurso fórico a partir da relação *tensão/disforia x relaxamento/euforia*, correspondência plausível nesse

²⁰ Greimas & Fontanille, 1993:42

gênero musical. Quanto à modulação descendente de 4 a 6, cabe uma pequena digressão. É de autoria de Zilberberg o seguinte diagrama²¹:



Os autores da *Semiótica das paixões* observam que tal opção não é compatível com uma descrição de nível profundo por pressupor uma categorização, e portanto, uma discretização a que não se adequam as estruturas fundamentais. Tal crítica, pertinente ou não, é aqui irrelevante à medida que estamos lidando com aspectualizações tensivas postas em discurso, e não com a tensividade em si. Dessa forma, reconhecemos na hesitação da descendência melódica entre 4 e 6 um aspecto retensivo associado a um processo de distensão que se pode qualificar como não-disfórico pela correspondência entre os diagramas:



A posterior associação do mesmo aspecto modulatório à intensão (e à não-euforia) coincide com a peripécia e com a cadência harmônica, gerando pois um efeito de sanção, para o qual se observa inicialmente a já mencionada descendência mas que é logo redirecionado para uma clara modulação de abertura. Este último princípio incoativo é ressignificado por sua situação enquanto parte de uma sanção, o que nos permite reconhecer uma modulação complexa que podemos classificar como virtualização cognitiva (é certo que a sanção pode ser também pragmática, mas esta última sempre implicará a outra, quer por pressuposição, quer por reconhecimento).

A conversão das modulações tensivas, que detectamos facilmente por suas aspectualizações discursivas, em configurações modais, da maneira em que as hoje concebemos, é sempre uma transição problemática quando não estamos diante de um texto verbal. A fundamentação teórica que legitima tal conversão, conferindo-lhe um estatuto de objetividade que finalmente desafia o mote de Eduard Hanslick (1825-1904) - para o qual o estudo das paixões na música estaria necessariamente condenado a oscilar entre o tecnicismo estéril e o devaneio poético²² - parte de Greimas e Fontanille:

Na ausência de manifestação direta ou indireta das modalizações, a observação das escolhas aspectuais dominantes permite postular a existência desta ou daquela modulação dominante no nível profundo, que teria sido convocada prioritariamente para a discursivização; suposta essa modulação como predominante, pode-se então suspeitar e prever que a organização modal, se houver uma em imanência, deveria estar afetada ou orientada²³.

²¹ Idem, p.41

²² Hanslick, 1974: 70

²³ Greimas & Fontanille, 1993: 36-37

Se para alguns pode parecer confortador, para outros é até mais preocupante constatar que tal relação, um século antes, não passara em absoluto despercebida pelo olhar arguto do autor de *Das Schöne in Musik*:

What part of the feelings, then, can music represent, if not the subject involved in them? Only their dynamic properties. It may reproduce the motion accompanying physical action, according to its momentum: speed, slowness, strength, weakness, increasing and decreasing intensity... This is the element which music has in common with our emotions, and which, with creative power, it contrives to exhibit in an endless variety of forms and contrasts²⁴.

Em contrapartida, vê-se que ao menos a relação entre aspectualizações e estados de alma, o que já é muito, parece constituir um ponto de convergência entre defensores e detratores do estudo da paixão na música. Em verdade, não só aspectos como pontualidade, abertura, cursividade e fechamento se apresentam como familiares ao universo da musicologia; mesmo modalizações *de facto* tais como virtualização, atualização, potencialização e realização poderiam figurar em uma análise musical mais conservadora sem encontrar tanta resistência por parte dos puristas. A questão crítica se apresenta de maneira mais contundente ao se recorrer à lexicalizações, já a partir das modalidades: querer, dever, poder, saber, crer. Talvez o cerne do problema esteja no fato de que tais lexicalizações, que podem soar de um reducionismo inaceitável dentro das características da linguagem e até do repertório musical, constituem na verdade *de per si* uma forma de moralização não tímica em que o próprio código verbal sociabiliza uma relação de natureza mais abstrata. É tendo permanentemente em vista essa ressalva que nos permitiremos de agora em diante a utilização das lexicalizações consagradas para esquematizar uma leitura da configuração modal imanente ao texto aqui analisado.

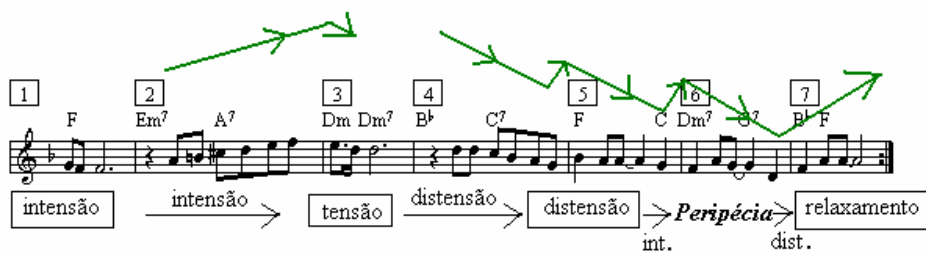


Fig. Y-16 (áudio 29.)

A descendência em 1 prefigura inicialmente um *saber* intenso, portanto não-eufórico. A abertura em 2 virtualiza um *querer* aspectualizado por uma intensividade disfórica e frustrado pela resolução harmônica em uma cadência de engano; combinando os diferentes aspectos, uma leitura bastante consistente aponta, entre outras possibilidades, para um *querer não realizado*. A descendência hesitante que se lhe segue, por sua vez, claramente retensiva, aponta para um *saber* cujo aspecto não-distensivo sugere ser não-disfórico, o que é passível de moralização pela *resignação* ou por um equacionamento mais complexo, do tipo *querer-ser e saber não-ser* ou, lendo a hesitação enquanto não-cursividade, *saber não-poder-ser*, que nos parece a formulação mais fiel e objetiva com relação ao desenho aspectual. Concebendo a sanção enquanto realização cognitiva, é possível compreender por que a cadência harmônica desperta tão inequivocamente tal efeito de sentido (a percepção harmônica tem um acentuado caráter cognitivo, baseando-se inteiramente no reconhecimento de um ou mais eixos tonais).

²⁴Hanslick, 1974: 37-38

Mas a sanção aspectualizada pela peripécia se afunila em direção a um nível complexo de reconhecimento capaz de acolher o conceito de inversão nela contido, implicando pois o *saber* de todo um percurso narrativo; além disso, a modulação ascendente final clama também por uma conversão, para a qual cabem duas leituras: a de um *querer* simples associado à abertura em si, ou aquela que identifica uma abertura projetada sobre o eixo cognitivo, lexicalizável pela modalidade do *crer*. Note-se que o *crer* pode ser definido como um *saber* virtualizado; a discretização ou realização de uma crença corresponde a sua comprovação definitiva, passando o *crer* por conseguinte à outra categoria cognitiva, a do *saber*. Tal *crer*, associado a um relaxamento, se caracteriza como eufórico, e corresponde ao ponto final do percurso complexo de um destinador-julgador sabedor da inversão de papéis correspondente à peripécia, de um *saber não-poder-ser* não-disfórico e de um *querer não realizado*.

Para os que conhecem a letra da canção, pode parecer haver uma total compatibilidade, para não dizer identidade, entre os percursos patêmicos dos textos verbal e musical. Tal relação, entretanto, é bem menos simples do que aparenta, e será posteriormente alvo de nossa investigação. Prossigamos ainda com os desdobramentos semânticos da convocação dos aspectos modulatório-tensivos ao nível narrativo, agora referentes à segunda sessão.

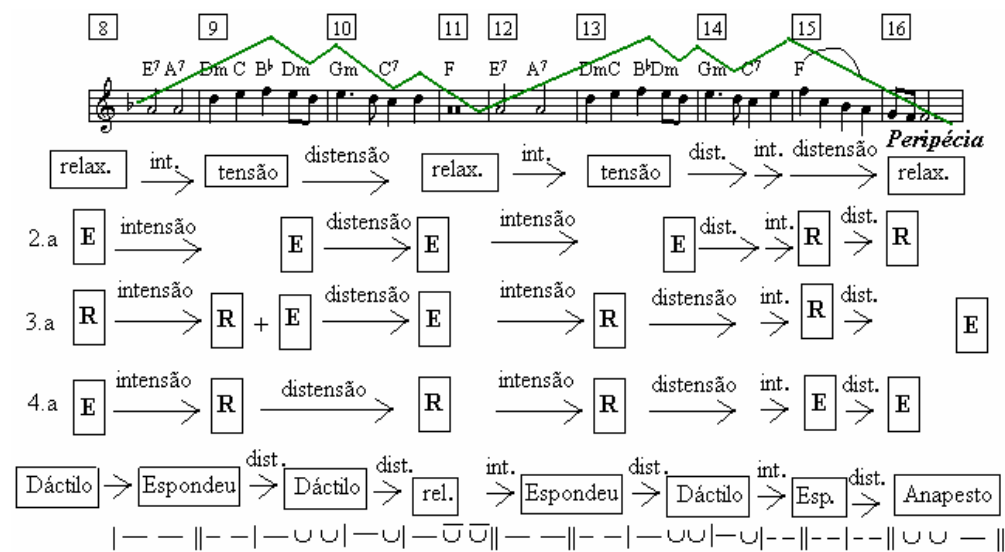


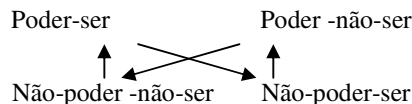
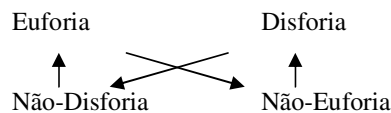
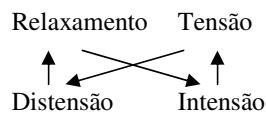
Fig. Y-17 (áudio 30.)

O primeiro ponto a nos chamar a atenção é a evidente semelhança entre os contornos modulatórios das duas sessões, o que introduz um inesperado fator de coesão textual a nossa análise. Em segundo lugar, confirma-se nos aspectos modulatórios, como seria de se esperar, a aceleração da pulsação tensiva diagnosticada anteriormente, detectando-se ainda o mesmo fator 2 como relação entre os dois ritmos tensivos. Em decorrência disso, mesmo no caso de uma total equivalência entre as respectivas sintaxes modais de ambas as sessões, gerar-se-á em função de tal gradiente tensivo uma diferenciação semântica de cunho aspectual. Sendo mais intensas e mais freqüentes, pode-se entender por conseguinte as paixões na segunda sessão como simplesmente mais escandidas do que suas correspondentes. Voltando porém à sintaxe modal, verifica-se em 8 e 9 uma abertura modulatória associada a uma intensão, reportando novamente ao *querer* disfórico, ao *querer e não-poder*, ou, conforme raciocínio anterior, a um *querer não realizado*, cuja descontinuidade devida à substituição das

colcheias por semínimas remete a uma *impotência* mais conflituosa que sua correspondente. De 9 a 11, reencontramos a descendência associada à distensão, propondo-se pois um *saber* não-disfórico cuja hesitação remete novamente a uma não-cursividade, a um *poder-não-ser*, gerando um *saber poder-não-ser* que a cadência potencializa definitivamente enquanto sanção, sugerindo novamente a *resignação* – faltando aqui porém a abertura final, o *crer* que iluminava a outra sessão. A próxima ascendência em 13 permite uma leitura diferente das demais: a indecisa descendência entre 13 e 14, ao se definir ascendente em 15, permite a ressignificação do desenho aspectual enquanto abertura - e não fechamento, como nos casos anteriores - retensiva e hesitante, que termina por se definir ascendente com a cadência perfeita em 15. A abertura cognitiva, conforme visto, remete à sanção de um *crer* cuja intensão caracteriza enquanto não-eufórico e que abarca as complexidades de um *saber* tenso e disfórico e de algum componente eufórico relacionado à solução harmônica implícita na cadência perfeita. Contudo, onde se alojaria tal componente de euforia? Se caracterizar um *crer* como simultaneamente eufórico e não-eufórico é uma impossibilidade lógica, não deixa de ser entretanto uma possibilidade existencial, principalmente no que tange aos domínios da paixão. Entretanto, para os que preferam evitar discussões dessa natureza, pode-se ainda propor enquanto alternativa a associação da euforia ao *querer* no lugar do *crer*, introduzindo-se pois um *desejo eufórico* cujo contraste com o *saber* disfórico anterior termina por restabelecer a complexidade do *crer* que discutimos acima, obtendo-se assim uma certa equivalência semântica através de uma aproximação diferente utilizando-se de um outro equacionamento modal. Quanto a isso, vale comentar que não se trata de um caso isolado: os delineamentos modais a partir de convocações de aspectualizações tensivas tem tendido inequivocamente a uma certa convergência ao longo de nossas análises, mesmo partindo-se de leituras ligeiramente diferentes; pensando matematicamente, é algo como se propor o cálculo da área de uma curva a partir de áreas quadrangulares ou triangulares: a execução meticulosa e cuidadosa dos dois processos tenderá fatalmente a obter resultados equivalentes. Por fim, de 15 a 16 temos uma descendência distensiva, um *saber* não-disfórico cuja associação à reversão da peripécia aspectualiza fortemente enquanto pulsação, enquanto retorno a um estado inicial, ou ainda ao final de um ciclo. Ao que tudo indica, o tema – ou percurso - patêmico da *resignação* subsume de maneira bastante satisfatória a complexidade do delineamento modal da peça analisada. Vejamos todavia como se comporta a coda:

Fig. Y-18 (áudio 32.)

Na primeira abertura, associada a um relaxamento, encontramos um *querer* eufórico; segue-se então a descendência que sugere um *saber* disfórico e, por fim, a ascendência no final da cadência apontando para um *crer* não-disfórico. Temos pois um percurso complexo para um destinador para quem um *querer* associado a um *saber não-ser* termina sancionando um *crer* não-disfórico, a partir do qual propomos através da analogia entre os quadrados:



uma leitura enquanto *crer-poder-não-ser* que a diluição tensiva final termina por conduzir a um eufórico *crer-poder-ser*, dissolvendo-se o conflito entre *crer* e *querer* em direção ao termo complexo composto por uma não-descendência, portanto um *não-saber*, sancionado positivamente. E assim se configura um percurso em que a resignação amadurece para o pleno acolhimento da incerteza.

Embora seja evidente uma compatibilidade em linhas gerais entre os percursos patêmicos dos textos musical e verbal, há também pontos de divergência que, longe de revelar alguma forma de incompatibilidade ou incoerência, apresentam uma complementaridade que tende a iluminar aspectos ainda pouco investigados da relação entre letra e música na canção. Algumas questões referentes a uma investigação de tal natureza, altamente instigante por sua abrangência transcender claramente o domínio do repertório ocidental, serão discutidas em item posterior deste trabalho. Por ora, limitemo-nos a apresentar sinteticamente um pequeno esquema resumindo uma análise do percurso gerativo do texto verbal abordando apenas a organização de seu plano do conteúdo, de forma a simplesmente evidenciar a compatibilidade entre os efeitos de sentido gerados pela letra e pela música que acabamos de analisar.

Yesterday

Lennon & McCartney, 1965

Yesterday

All my troubles seemed so far away
Now it looks as though they're here to stay
Oh I believe in yesterday

Suddenly

I'm not half the man I used to be
There's a shadow hanging over me
Oh yesterday came suddenly

Why she

Had to go, I don't know
She wouldn't say

I said

Something wrong, now I long
For yesterday

Yesterday

Love was such an easy game to play
Now I need a place to hide away
Oh I believe in yesterday

Temporalidade		
Yesterday:	Transição:	Now:
1- Meus Problemas pareciam distantes 2- Eu era um homem por inteiro (em relação a <i>now</i>); havia luz sobre mim (em relação a <i>now</i>) 3- Eu vivia o Ontem 4- o amor era um jogo simples de jogar	a) Subitamente b) <u>Não sei</u> por que... c) ela <u>teve</u> de ir; d) ela não <u>quis</u> dizer; e) eu disse algo errado f) agora eu sinto falta de ontem (no sentido de: passou a sentir falta de; passou a <u>querer</u> mas <u>não poder</u> viver como antes)	1- Agora parece que eles estão aqui para ficar 2- Eu não sou metade do homem que eu costumava ser; há uma sombra pendendo sobre mim 3- Eu sinto falta de ontem 4- Preciso de um lugar para me esconder Ergo: eu acredito no passado

Espacialidade (continuidade/descontinuidade; abertura/fechamento) – Aspectos temáticos e figurativos do nível discursivo		
Yesterday	Transição	Now
1- Distantes - abertura 2- Inteiro - continuidade 3- um jogo simples de jogar (fluência na relação com o outro) – continuidade/abertura	a) Subitamente – pontualidade b) Ela teve de ir: pontualidade; urgência	1- Aqui (proximidade) - fechamento 2- Metade (fragmentação) - descontinuidade 3- necessidade de um lugar para se esconder (não-fluência na relação com o outro) – descontinuidade/fechamento

Concretização: os atores e a cena		
Yesterday: Tema do “Paraíso Perdido”	Transição: Tema da “Ruptura”	Now: Tema da “Desolação”
1- <u>Ontem</u> , Meus Problemas pareciam <u>distantes</u> : (ali) 2- o amor era um jogo simples de jogar (pressuposição de um <u>Nós</u> ; porém, ela aparece como um pedaço interiorizado, como parte dele mesmo)	a) “ <u>Subitamente</u> ” (um dia) b) <u>Ela</u> teve de ir; (movimento, lugar de transição) c) <u>Ela</u> não <u>quis</u> dizer; d) <u>Eu</u> disse algo errado (<u>Ela</u> e <u>Eu</u> em dissociação)	1- <u>Agora</u> parece que eles estão <u>aqui</u> para ficar 2- <u>Eu</u> não sou metade do homem que eu costumava ser; há uma sombra pendendo sobre mim 3- <u>Eu</u> sinto falta de ontem 4- <u>Preciso de um lugar</u> para me esconder

A Narrativa: Sintaxe - Conjunções e Disjunções		
Yesterday	Transição	Now
1) Meus Problemas pareciam distantes – Sujeito 1 em disjunção com o objeto “problemas”: $S1 \vee P$ a) Os problemas existiam (<u>eram</u>), mas <u>não pareciam</u> existir. 2) Eu era um homem por inteiro (em relação a <i>now</i>); Sujeito 1 em CONJUNÇÃO com ele mesmo: $S1 \wedge S1$ – deduz-se ainda sua conjunção com o outro	1) Os problemas vêm à tona: eles <u>estão</u> e <u>parecem</u> estar ali. 2) ela teve de ir: $S1$ em NÃO CONJUNÇÃO com $S2$ implicará $S1$ em disjunção com ele mesmo: $S1 \vee S2 \Rightarrow S1 \vee S1$	1) Agora parece que eles estão aqui para ficar -Sujeito 1 em conjunção com o objeto “problemas”: $S1 \wedge P$ a) Problemas <u>não estão</u> mas <u>parecem</u> estar. 2) Eu não sou metade do homem que eu costumava ser; Sujeito 1 em DISJUNÇÃO com ele mesmo: $S1 \vee S1$; e com $S2$: $S1 \vee S2$

Sujeito S2, daí: S1 ^ S2		
3) havia luz sobre mim (em relação a now)	3) penumbra: <u>Não sei</u> , ao mesmo tempo que <u>eu disse algo errado</u>	3) há uma sombra pendendo sobre mim
4) Eu vivia/tinha o ontem: CONJUNÇÃO	4) Subitamente: NÃO CONJUNÇÃO	4) Eu sinto falta de ontem: DISJUNÇÃO
5) o amor era um jogo simples de jogar	5) <u>Ergo: Perdi o jogo: perda da competência: vamos à semântica narrativa</u>	5) Preciso de um lugar para me esconder

A Narrativa: Semântica – Modalidades e Paixões		
Yesterday	Transição	Now
1) Meus Problemas pareciam distantes – PARECER PODER 2) Eu era um homem por inteiro (em relação a now); PODER 3) havia luz sobre mim PODER 4) Eu vivia o Ontem - PODER 5) o amor era um jogo simples de jogar - SABER	1) Ele: a) Subitamente = NÃO SABER b) <u>Não sei</u> por que ela se foi...NÃO SABER c) eu disse algo errado = NÃO SABER 2) Ela: a) ela teve de ir; <u>DEVER</u> = NÃO PODER NÃO FAZER (SANÇÃO) b) ela não quis dizer; <u>SABER</u> (SANÇÃO) + NÃO QUERER FAZER S1 SABER = TORNAR COGNITIVA 3) Sanção cognitiva parte portanto de S1: agora eu sinto falta de ontem (no sentido de: passou a sentir falta de; passou a <u>QUERER</u> mas <u>NÃO PODER</u> viver como antes) 4) Perdi o jogo: perda da competência: NÃO SABER	1) Agora parece que eles estão aqui para ficar 2) Eu não sou metade do homem que eu costumava ser; NÃO SER e NÃO PODER 3) há uma sombra pendendo sobre mim 4) Eu sinto falta de ontem 5) Preciso de um lugar para me esconder – NÃO PODER SER/ <u>DEVER</u> NÃO SER (não poder não fazer = não poder não se esconder = não poder se exhibir = não poder ser) 6) eu acredito no passado: CRER: paradoxo, absurdo, como aquilo que ele vive

Sintaxe (e semântica) do nível profundo		
Termo complexo: Tempo		
Ontem – euforia - relaxamento		Agora – disforia - tensão
Quando? – não disforia – distensão		De repente – não euforia - intensão
Esse quando é o “espaço” para a <u>não disforia</u> e para a <u>distensão</u> , que completariam o ciclo		

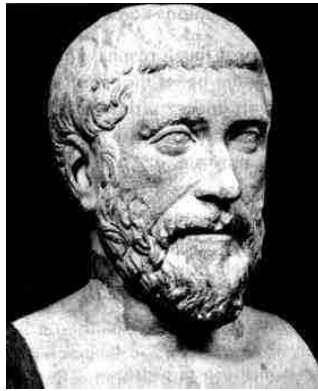
3. SISTEMAS DE AFINAÇÃO: ALTERAÇÕES PARADIGMÁTICAS E SUAS PROJEÇÕES SINTAGMÁTICAS NA CONSTITUIÇÃO DOS GÊNEROS DO DISCURSO MUSICAL

Uma investigação a respeito do sistema de afinação utilizado pela música ocidental poderia a primeira vista parecer uma questão técnica de interesse puramente histórico e musicológico, pouco ou nada tendo a oferecer à semiótica musical. De fato, enquanto o escopo de nossa pesquisa esteve confinado aos domínios da cultura européia e de suas herdeiras diretas no Novo Mundo, não sentimos a necessidade de recorrer a um estudo que precipitadamente julgaríamos desnecessário, trabalhoso e algo tautológico. Quando a ampliação do *corpus* analítico, pelos motivos descritos em item anterior deste relatório, obrigou-nos a uma reflexão sobre esse tema, pareceu-nos que, resolvida a problemática circunstancial – uma compreensão conceitual dos fundamentos de ambos os sistemas; uma avaliação das eventuais adaptações que o modelo eventualmente devesse sofrer para adequar-se às peculiaridades do novo objeto; a viabilidade e um reexame crítico das implicações de tais ajustes em nossa metodologia - nada mais haveria por se auferir de tal linha de pesquisa. Ledo engano. Por detrás da aparente tecnicidade e especificidade da questão da afinação, imperativos culturais e sociológicos condicionam juntamente com as limitações tecnológicas e epistemológicas a escolha de uma entre muitas opções, e a conseqüente determinação de um paradigma por sua vez termina por induzir a invenção e o uso daquelas estruturas sintagmáticas que melhor possam interrelacionar seus elementos de forma a viabilizar à linguagem a estruturação dos gêneros discursivos que melhor respondam às urgências de representação e de produção de sentido de cada complexo social.

Observar-se-á que não nos furtamos a examinar algumas questões físico-matemáticas envolvidas no problema da afinação. Ao passo que nos aprofundamos em nossa investigação, ficou-nos bastante claro que simplesmente não haveria como abordar objetiva e cientificamente questões de tal natureza sem mergulhar em seus fundamentos que, por mais que possam nos parecer consuetudinários ou intuitivos, a teoria de todas as grandes tradições musicais insiste em apresentar-nos dentro de uma concepção matemática e acústica, quando não também filosófica. Apesar de uma sólida base em ciências exatas adquirida ao longo de anos de estudo na Escola Politécnica da USP, não foi tarefa simples acompanhar exposições densas como as que se encontram em Rameau e Max Weber – cujo raciocínio elíptico exige um constante exercício de preenchimento. Em função disso, o que se apresenta a seguir deve ser visto também como um esforço pedagógico no sentido de se buscar em uma exposição razoavelmente clara a síntese de um material por natureza complexo cujas fontes não primam pelo didatismo, procurando-se apresentar sucintamente uma súpula que, sem pretender ser um tratado matemático, permita porém ao leitor acompanhar efetivamente tanto a visão dos teóricos modernos quanto o prodigioso e por vezes vertiginoso raciocínio de algumas das mais brilhantes mentes científicas da Antigüidade, cujas formidáveis conquistas o homem moderno freqüentemente tende a desdenhar do alto de sua civilização tecnológica, desatento ao fato de que o edifício tecno-científico não poderia aspirar a grandes alturas não tivessem seus fundamentos sido tão solidamente plantados. Examinemos pois as fundações teóricas da música ocidental a partir de um resumo simplificado da concepção físico-acústica da Escola Pitagórica (séc. V a.C.), a quem é unanimemente atribuída a invenção da escala diatônica²⁵.

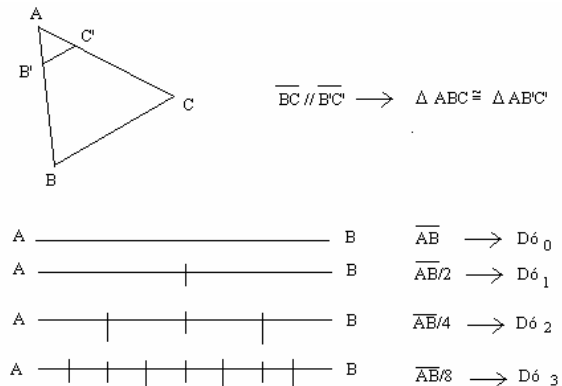
3.1. Fundamentos Físico-Matemáticos da Escala Diatônica

3.1.1. Fundamentação Física



Atribui-se a Pitágoras (acima, busto dedicado ao filósofo grego) a fundamentação físico-matemática da escala musical no ocidente.

Tomemos uma corda presa em seus dois extremos e submetida a uma tensão constante (como uma corda de violão). Tal corda, uma vez tangida, produz um determinado som. Observou-se que a divisão dessa corda em alguns números inteiros resultava em sons que foram julgados harmoniosos. Em especial, notou-se a propriedade de que a divisão por quaisquer potências de 2 resulta qualitativamente no mesmo som original com uma diferença que aparentaria ser de natureza timbrística, por ser semelhante àquela relação entre uma cítara e um aulos tocando uma mesma melodia, ou “a mesma nota”. Em verdade, tais sons apresentam uma relação de semelhança análoga àquela encontrada entre dois triângulos que tenham dois ângulos em comum. Tal relação sonora corresponde àquilo que hoje chamamos



intervalo de uma ou mais oitavas; portanto, sendo D_0 o som produzido pela corda solta, teremos sua metade soando D_1 e seu quarto soando D_2 tal que o nó \underline{n} que divide a corda em 2^n resulta no som D_n (Fig.1).

Fig.1

A divisão da corda em números inteiros, resultando freqüentemente em sons considerados harmoniosos, corresponde àquilo que hoje conhecemos como série harmônica: 1; 1/2; 1/3; 1/4; 1/5...; 1/n. Os 6 primeiros termos da série harmônica, o que

²⁵ Pelo fato de ter a fundamentação matemática dessa escala sido sistematizada por Ptolomeu em um livro que, ao contrário da obra escrita por Pitágoras e pela maior parte de seus discípulos, teve a sorte de sobreviver ao fim da Antigüidade (vide item **Bibliografia**), a escala que discutiremos neste tópico é também conhecida como escala maior Ptolomaica.

corresponde às 6 primeiras divisões de uma corda em números inteiros, resultam nos seguintes sons, supondo-se Dó₀ como o som da corda solta (Fig.2):

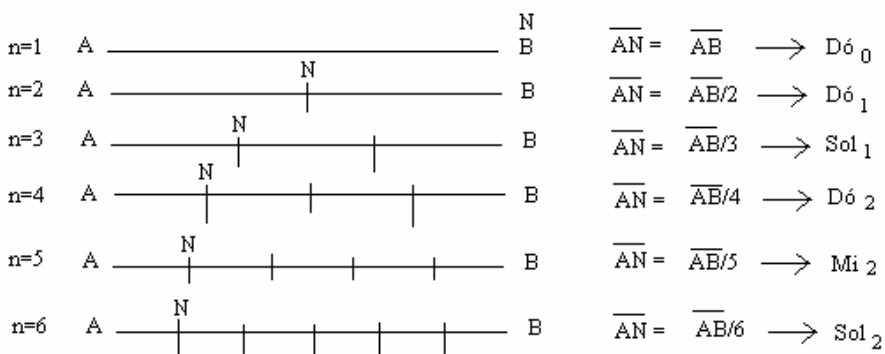


Fig.2

Consideremos agora o som resultante da vibração do restante da corda em cada nó correspondente a fração de número inteiro. Matematicamente, isso representa tomarmos, ao invés das frações unitárias (frações com numerador igual a um: 1; 1/2; 1/3... 1/n), suas respectivas frações próprias (1 - 1/n ou (n - 1)/n); fisicamente, trata-se de, após ouvir o som da fração esquerda da corda, ouvir também o da direita. O resultado de tal experimento nos permite esboçar o seguinte diagrama (Fig.3):

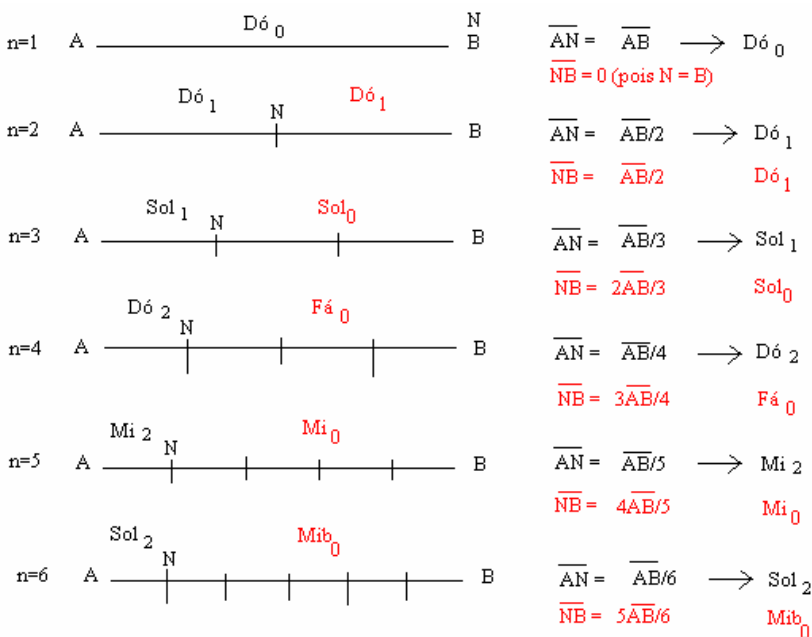


Fig. A 3

3.1.2. Construção Empírica da Escala Diatônica

Pode-se facilmente deduzir do quadro acima que, para n=8, ouviremos conseqüentemente o Dó₃. A partir deste ponto, um músico que fosse completamente

ignorante tanto em física quanto em matemática teria diante de si todos os elementos necessários para chegar à escala diatônica. Nosso hipotético artista primeiramente se deslumbraria com a beleza da série harmônica e, tomando os sons correspondentes a $n=4$, $n=5$, $n=6$ e $n=8$, criaria uma escala que corresponderia triunfalmente ao nosso harpejo do acorde de Dó maior:

$$Dó_2 - Mi_2 - Sol_2 - Dó_3$$

Sentindo serem muito grandes os intervalos entre os graus da escala, assimilar-se-ia em seguida a fração própria para $n=4$ e se a transporia de oitava (basta dividir NB por 4 para $n=4$), incluindo-se assim a nota $Fá_2$:

$$Dó_2 - Mi_2 - Fá_2 - Sol_2 - Dó_3$$

Considerando agradável ao ouvido o intervalo $Fá_2 - Sol_2$, nosso músico intuitivamente transporia o mesmo intervalo partindo dessa vez do $Dó_2$ que inicia a escala. Perguntando humildemente a um matemático se seria absurda sua decisão, o último certamente responderia que não, pois aquele intervalo corresponderia exatamente àquele entre os termos $n=8$ e $n=9$ da série harmônica. Chega-se assim à escala:

$$Dó_2 - Ré_2 - Mi_2 - Fá_2 - Sol_2 - Dó_3$$

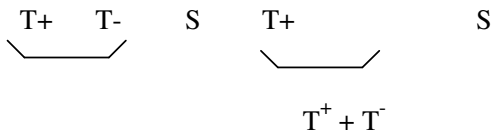
Sendo um bom músico, mesmo percebendo ser o intervalo $Dó_2 - Fá_2$ exatamente o mesmo entre $Sol_2 - Dó_3$, nosso artista instintivamente não optaria por, comodamente, interpolar exatamente os mesmos intervalos entre as quatro primeiras notas da escala aplicando-os entre Sol_2 e $Dó_3$. Pelo contrário, buscaria nas notas que viriam a completar a escala a beleza do mesmo intervalo entre $Dó_2$ e Mi_2 , correspondente à série harmônica para $n=4$ e $n=5$; aplicando pois o referido intervalo a partir do $Fá_2$ e do Sol_2 , chega assim, finalmente, à escala diatônica original:

$$Dó_2 - Ré_2 - Mi_2 - Fá_2 - Sol_2 - Lá_2 - Si_2 - Dó_3$$

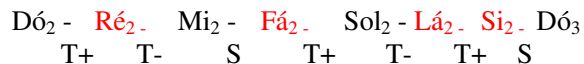
Certamente, nosso músico perceberia serem desiguais os intervalos entre os graus consecutivos dessa escala. Não lhe escaparia que a distância acústica entre Mi_2 e $Ré_2$ é muito próxima, porém ligeiramente inferior àquela entre $Ré_2$ e $Dó_2$; consultando um matemático, o especialista certamente lhe responderia que não se afligisse, pois o novo intervalo corresponderia exatamente à relação entre os termos para $n=9$ e $n=10$ da série harmônica. Chamar-se-ia pois de Tom maior ao segundo intervalo referido, e Tom menor ao primeiro; finalmente, aliviado por certificar-se de que o ligeiro intervalo entre Mi_2 e $Fá_2$ seria rigorosamente idêntico àquele entre Si_2 e $Dó_3$, que o matemático prontamente esclareceria corresponder à relação entre os termos para $n=15$ e $n=16$ da série harmônica, nosso músico o definiria como Semitom, por se tratar aproximadamente de metade de um Tom (maior ou menor). Teríamos até aqui por conseguinte:

$$\overbrace{T^+ + T^-}$$

$$Dó_2 - Ré_2 - Mi_2 - Fá_2 - Sol_2 - Lá_2 - Si_2 - Dó_3$$



Se o intervalo entre $Dó_2$ e Mi_2 é composto pela adição de um Tom maior a um Tom menor, sendo o intervalo entre $Fá_2$ e Sol_2 por definição idêntico àquele entre $Dó_2$ e $Ré_2$, deduzem-se facilmente os intervalos que faltam para completar a escala, chegando-se finalmente à escala diatônica:



3.1.3. O Problema dos Modelos Históricos

Observe-se que a presente exposição, demasiado simplista, parte de um material bastante concreto para um músico, correspondendo aos sons obtidos por diferentes divisões de uma mesma corda e às relações intervalares entre esses mesmos sons. Assim sendo, trata-se de um procedimento absolutamente viável para um ouvido bem treinado. Não deixa de ser perfeitamente plausível inclusive que tal tenha sido a origem da escala, dispensando-se toda uma sofisticada justificação matemática que pode perfeitamente ter surgido *a posteriori* dessa invenção, reiterando o procedimento tão ao gosto da Antigüidade de mitificar e mistificar a história – como se atesta nas lendas que divinizam os grandes reis ou ao menos atribuem uma sinuosa origem aristocrática a eminentes líderes que tiveram infância reconhecidamente humilde, como Rômulo, Remo e Ciro, todos abandonados por seus pais invariavelmente nobres e amamentados por “lobas” (*Kynó* e suas traduções em várias línguas da época – como o persa *spax* – além de cadela, era também um nome feminino comum nas classes populares, especialmente entre escravas; freqüentemente, era também uma das designações dadas às prostitutas). Como semioticistas, nosso interesse a partir deste ponto se aguça menos em direção à investigação de uma verdade histórica que rumo a uma análise do construto que ciência e misticismo criaram conjuntamente como idealização da gênese de seu paradigma epistemológico. Observe-se que se atribui à Escola Pitagórica²⁶ méritos de ordem filosófica (a própria palavra “filosofia” teria sido cunhada ali²⁷, além do principal fundamento do pensamento científico ocidental: o conceito de que os fenômenos naturais poderiam ser representados e estudados por meio de números²⁸), matemática (o célebre teorema e, sobretudo, a elevação da matemática da condição de técnica a serviço da solução de problemas práticos para o estatuto de ciência especulativa), física (a acústica elementar), astronômica (postulação do movimento circular uniforme como trajetória dos principais corpos celestes não-fixos, negação radical do geocentrismo – na qual Copérnico se basearia 2.000 anos depois para justificar suas idéias então revolucionárias) estética (cálculo e difusão na arquitetura e escultura da célebre seção áurea) etc que centralizam na formidável cultura grega

²⁶ Do próprio Pitágoras, nada nos chegou até hoje senão fragmentos apócrifos e comentários de terceiros. Assim sendo, não convém falar da obra de Pitágoras, mas da Escola Pitagórica, mesmo porque, como nos lembra Boyler (1999:33), era usual em uma escola atribuir-se sempre o crédito das descobertas ao mestre, tornando pouco confiáveis mesmo testemunhos relativamente contemporâneos, como os que menciona Proclus.

²⁷ Boyler, 1999:33

²⁸ Idem, p. 38

conquistas cuja autoria vem sendo insistentemente reclamada há séculos pelos herdeiros de outras notáveis civilizações, contestações essas que mesmo com o aval da própria historiografia ocidental não conseguiram de fato se impor oficialmente no imaginário euro-americano além das fronteiras de um restrito círculo acadêmico. Ilustremos a questão com as colocações de Boyer em sua *História da Matemática*:

Dizia-se que o lema da escola pitagórica era “Tudo é número”. Lembrando que os babilônios tinham associado várias medidas numéricas às coisas que os cercavam, desde os movimentos nos céus até o valor de seus escravos, podemos perceber nesse lema uma forte afinidade com a Mesopotâmia. Mesmo o Teorema, a que o nome de Pitágoras ainda está ligado, muito provavelmente veio dos babilônios... É razoável supor que os membros mais antigos da escola pitagórica tinham familiaridade com propriedades geométricas conhecidas pelos babilônios; mas quando o sumário de Eudemo-Proclus lhes atribui a construção das “figuras cósmicas” (isto é, sólidos regulares²⁹), há lugar para dúvidas... A estrela de cinco pontas (formada traçando as cinco diagonais de uma face pentagonal de um dodecaedro regular) era, ao que se diz, o símbolo especial da escola pitagórica³⁰. O pentágono estrelado tinha aparecido antes na arte babilônica, e é possível que aqui também tenhamos um elo de ligação entre a matemática pré-helênica e a pitagórica.

Foi somente a partir do século XV, com o desenvolvimento das armas de fogo - criadas a partir de uma adaptação original da ciência e tecnologia chinesas - do domínio das técnicas de navegação – assimiladas por sua vez dos recém-expulsos invasores árabes, cujo império acabara de entrar definitivamente em colapso com a invasão turca da qual só se libertariam no século XX – e, de maneira geral, com o complexo movimento intelectual conhecido como Renascimento – cuja dívida para com a herança cultural do Califado de Córdoba e para com o êxodo dos sábios do Império Romano do Oriente é constantemente obliterada – que o mundo europeu, adquirindo paulatinamente a hegemonia política e econômica mundial, sucumbiu mais sistematicamente à universal tendência das grandes civilizações de se colocarem enquanto centro do universo. Vale entretanto ressaltar que, neste caso, a supremacia adveio claramente, direta e indiretamente, de um estado de conhecimento tecno-científico³¹, o que terminou por refletir-se indelevelmente em suas representações culturais de natureza artística (no cientificismo de técnicas como harmonia, polifonia e perspectiva), científica (a eugenia e o enfoque predominantemente eurocêntrico da história das ciências) e filosófica (como se evidencia no positivismo). Trata-se pois de um processo dinâmico em que um dado sistema de valores passa a gerar todo um universo semiótico cuja função social seria justamente a de consolidar seu estatuto enquanto valor, ressignificando inclusive

²⁹ O estudo dos sólidos regulares foi por séculos apontado como uma das grandes conquistas matemáticas e geométricas da Escola Pitagórica. São eles: o tetraedro (4 faces compostas por triângulos equiláteros), o hexaedro (6 faces quadradas), o octaedro (8 triângulos equiláteros), o dodecaedro (construído a partir de 12 pentágonos regulares) e o icosaedro (20 triângulos equiláteros).

³⁰ Muito mais do que um símbolo, o pentágono estrelado constitui a síntese de um conhecimento especialmente caro aos gregos: a seção áurea. Os 5 lados da estrela de 5 pontas se cruzam em 5 pontos, formando um pentágono regular; cada vértice deste pentágono interno divide os lados a que pertence exatamente na seção áurea. A própria construção geométrica de um pentágono regular inscrito pressupõe um domínio operacional e conceitual da seção áurea que, como sabemos, permeia grande parte da arquitetura e estatuária da Grécia Clássica. Seu aparecimento anterior na cultura babilônica é um forte índice de que os gregos, sem questionar a maestria e engenhosidade com que a utilizaram, não teriam todavia o mérito da descoberta nem da seção áurea nem do engenhoso processo geométrico pelo qual é calculada.

³¹ Não é verdade, como apontam certos pensadores modernos, que sempre tenha sido assim. O império Romano definitivamente não sucumbiu à superioridade intelectual bárbara, o mesmo valendo para o mundo mesopotâmico, para o antigo Egito e para a pouco belicosa civilização Indiana.

as próprias representações de mundo natural, como nos demonstra Webern ao insistir que:

A escala diatônica não foi inventada, foi encontrada. Ela já existia, e sua dedução foi simples e clara: os harmônicos do “paralelogramo de forças” dos três sons vizinhos e aparentados (I, IV e V graus) fornecem as notas dessa escala... algo inteiramente natural, nada imaginário.³²

Analisaremos ao longo dos próximos itens deste relatório o quanto é “natural”, “simples e clara” a concepção e posterior aplicação do diatonismo na música européia. Ao mesmo tempo, cumpre igualmente examinar se a singularidade da música harmônica ocidental, sem maiores hierarquizações, não se deveria ao menos em parte a causas de outra ordem, advindas de fatores mais puramente técnicos do que sociológicos. Será pois também através desta perspectiva crítica que procuraremos analisar os fundamentos matemáticos da escala diatônica sucintamente expostos a seguir.

3.1.4. Fundamentação Matemática



Retrato do compositor Jean Philippe Rameau, autor do mais influente tratado de harmonia já publicado.

Jean Philippe Rameau publicou em 1722 o seu *Tratado de Harmonia*, nele lançando as bases de todo o pensamento musical ocidental moderno. Antes dessa obra, a música européia encontrava sua fundamentação teórica sobretudo nos *De Institutione Harmonica* de Boécio (séc. VI) e de Hucbald (séc. IX), no *Musicae Enchiridias* (anônimo, também atribuído a Hucbald) do século IX, e em diversos fragmentos da obra de Aristóxenus, discípulo de Aristóteles. Em seu prefácio, referindo-se à reforma no sistema de ensino que lentamente afastaria a música de suas disciplinas irmãs do *quadrivium* (que originariamente compreendia as então quatro vertentes da matemática: aritmética, geometria, música e astronomia):

However much progress music may have made until our time, it appears that the more sensitive the ear has become to the marvelous effects of this art, the less inquisitive the mind has been about its true principles. One might say that reason has lost its rights, while experience has acquired a certain authority³³.

O problema diagnosticado pelo autor, malgrado seus esforços, tenderia apenas a se agravar dali em diante. Devido a sua inclusão no *quadrivium*, a música era estudada sob o ponto de vista teórico sobretudo por não-músicos, o que possivelmente tenha sido extremamente positivo no que tange às técnicas de fabricação de instrumentos. Vale

³² Webern, 1984:35

³³ Rameau, 1971: xxxiii

lembrar que, à época de Rameau, Amadeo, Guarneri e Stradivarius fabricavam no norte da Itália violinos cuja qualidade nunca mais foi sequer igualada, menos ainda superada, mesmo nos tempos atuais. Entretanto, a complexificação da linguagem musical demandou uma especialização cada vez maior por parte do profissional das artes, e a Revolução Industrial terminou por fazer requerer um tipo de aprendizado para o qual o generalismo do *trivium* e *quadrivium* se tornavam contraproducentes e até proibitivos, terminando por eliminar definitivamente a música do estudo das matemáticas (curioso seria imaginar o quão absurdo soaria aos ouvidos atuais a exigência de tal inclusão).

Logo a seguir, Rameau nos apresenta uma síntese de sua concepção musical:

Music is a science which should have definite rules; these rules should be drawn from an evident principle; and this principle cannot be really known to us without the aid of mathematics. Notwithstanding all the experience I may have acquired in music from being associated with it for so long, I must confess that only with the aid of mathematics did my ideas become clear and did light replace a certain obscurity of which I was unaware of... It is not enough to feel the effects of a science or an art. One must also conceptualize these effects in order to render them intelligible³⁴.

Tal concepção cientificista encontraria o mesmo rigor séculos depois nas obras teóricas de Schoenberg e Webern – mas não o mesmo domínio conceitual no que tange aos fundamentos matemáticos e acústicos da música. Ao propor sua concepção histórica da música ocidental baseada em uma suposta assimilação de sonoridades correspondentes a termos gradativamente mais elevados da série harmônica³⁵ (das quintas/quartas do Organum medieval às sétimas e nonas de princípios do *ottocento*, e destas às 11.as e 13.as alteradas de Wagner até finalmente o dodecafonismo e serialismo do século XX), os dois grandes mestres alemães cometem o erro primário de não só confundir livremente afinação temperada com natural como ainda tratar esta última como se fora uma mera transposição da série harmônica ao teclado, jogando fora as complexas e algo esotéricas justificações atribuídas aos pitagóricos exatamente para fundamentar tais discrepâncias. Caso tivessem com tal assunto a familiaridade de seu predecessor francês, o pai do dodecafonismo e o maior dos serialistas certamente não fundariam seus modelos sobre bases tão frágeis, pois tal não coadunaria com o evidente brilho intelectual e o caráter extremamente metódico de ambos. Tomemos porém o texto de Webern sobre a escala diatônica:

Como chegamos à construção dessas escalas? Elas são na verdade uma conseqüência dos sons harmônicos. Como vocês sabem, primeiro vem a oitava, depois a quinta, na oitava seguinte a terça e, continuando, a sétima... Assim, temos uma espécie de paralelogramo de forças, o “equilíbrio” está garantido... o fundamento tonal da música do ocidente nada mais é do que os primeiros sons desse paralelogramo de forças: Dó (mi, sol) – Sol (si, ré) – Fá (lá, dó). Portanto, os sete sons da escala são dados pelos harmônicos desses três sons intimamente próximos e relacionados... vocês vêem então como esse material é inteiramente fornecido pela natureza. É assim que podemos explicar nossa gama de sete sons, e pode-se supor também que ela se estabeleceu dessa forma... Existe ainda a música dos povos não ocidentais, da qual conheço muito pouco: a música japonesa e chinesa, por exemplo, na medida em que não imitam nossa música. Elas se baseiam em escalas diferentes daquela de sete sons que utilizamos. No entanto, o fato de que nosso sistema esteja estabelecido sobre fundamentos sólidos e consistentes parece provar que um caminho especial foi indicado para nossa música³⁶.

³⁴ Idem, p.:xxxvi

³⁵ Webern, 1988

³⁶ idem pg. 27-28

Enquanto a herança do cientificismo aparece de maneira bastante nítida, outros aspectos não tão positivos aqui já discutidos aparecem com desconcertante clareza. O eurocentrismo, inicialmente apenas uma possibilidade de leitura implícita no desconhecimento (desinteresse?) do autor pela música alienígena, passa a dispensar maiores eufemismos no comentário final, do qual subentende-se por diversos caminhos a afirmação tácita de que as músicas japonesa e chinesa não estariam estabelecidas sobre fundamentos igualmente “sólidos” – por sinal, conceitualmente os mesmos cultivados pela Escola Pitagórica, mas optando a escola do sábio Lü Pei (cuja obra de 239 a.C. sobreviveu intacta até hoje) por soluções diferentes, apontando assim inequivocamente para o filtro cultural que tanto nos interessa. Ainda em deplorável contradição com a “solidez” da apresentação do mestre, está sua simplista e mais do que problemática identificação do sétimo harmônico com a sétima (ainda que menor) da escala diatônica, o que em última análise, além da evidente discrepância auditiva, trai de início a confusão conceitual que resultará no erro que identificamos anteriormente.

Antes de passarmos a mais um autor fundamental – menos pela repercussão de seu trabalho que pela extraordinária engenhosidade com que expõe e defende seus pontos de vista – faz-se necessária mais uma incursão aos domínios da física matemática, sem a qual nem a exposição de Rameau nem a de Max Weber podem se fazer entender.

Já era reconhecida empiricamente pela Escola Pitagórica a existência de uma relação inversa entre o comprimento de uma corda em vibração e sua frequência resultante. Sendo k uma constante (relacionada quadraticamente ao quociente entre tensão aplicada e densidade do material³⁷), temos assim uma relação do tipo:

$$F=k/l$$

Conseqüentemente, ao dividirmos uma corda cuja frequência natural seja F_0 em n partes, sua frequência resultante será igualmente multiplicada por n :

$$F_0 = k/l$$

$$F=k/(l/n) \rightarrow F=kn/l \rightarrow F(n)=n.k/l \rightarrow F(n)=n. F_0$$

Herdando da civilização mesopotâmica o conhecimento e o interesse sobre o cálculo de diferentes tipos de médias³⁸, foi através da aplicação conceitual e operacional de tais proporções em sua pesquisa acústica que os pitagóricos de fato singularizaram seu modelo em relação aos outros sistemas de afinação anteriores ou posteriores à invenção da escala diatônica – o que não implica em absoluto uma menor racionalidade ou rigor científico de seus congêneres, conforme veremos oportunamente. Para ilustrar de que maneira o problema das médias se faz presente no referido modelo, recorreremos didaticamente à proposição do seguinte problema: sejam duas cordas l_1 e l_2 ; dispondo-as linearmente e juntando a extremidade de uma à da outra, seu ponto de equilíbrio estará no ponto médio entre as duas. Em condições ideais³⁹, qual será a frequência de ressonância deste ponto à extremidade da corda?

Define-se como média aritmética entre a e b à fórmula:

$$M_{a;(a;b)} = (a + b)/2$$

³⁷ Resnick, 1978:565

³⁸ Boyer, 1999:38

³⁹ Cordas de mesma densidade uniformemente distribuída ao longo de seu comprimento; junção sem sobreposição; tensão constante.

Define-se como média harmônica entre a e b à fórmula:

$$1/M_{h(a;b)} = 1/2 [(1/a) + (1/b)] \rightarrow M_{h(a;b)} = 2.a.b/(a + b)$$

O ponto médio entre as duas cordas corresponderá à média aritmética entre l_1 e l_2 :

$$l_m = M_{a(L1;L2)} = (l_1 + l_2)/2 \rightarrow l_m = (l_1 + l_2)/2$$

Aplicando a fórmula da frequência, teremos:

$$F_m = k/l_m$$

$$F_m = k/[(l_1 + l_2)/2] = 2k/(l_1 + l_2)$$

Conhecendo as frequências de ressonância de l_1 e l_2 e as substituindo em nossa fórmula, teremos:

$$F_1 = k/l_1 \rightarrow l_1 = k/F_1 \quad ; \quad l_2 = k/F_2$$

$$F_m = 2k/(l_1 + l_2) = 2k/[(k/F_1) + (k/F_2)] = 2k/[k.(F_1 + F_2)/F_1.F_2] =$$

$$= 2k.F_1.F_2/k.(F_1 + F_2) = 2.F_1.F_2/(F_1 + F_2) = M_{h(F1;F2)} \rightarrow$$

$F_m = M_{h(F1;F2)}$

Portanto: a média aritmética entre duas cordas l_1 e l_2 soará como a média harmônica entre suas respectivas frequências F_1 e F_2 .

Logo ficará evidente a extraordinária aplicação musical dessa curiosa propriedade – que certamente esclarecerá o porquê do termo média “harmônica”. Antes disso, é necessário entretanto formular um segundo problema:

Sejam duas frequências F_1 e F_2 , associadas respectivamente a duas cordas l_1 e l_2 . Qual o comprimento da corda cuja vibração corresponde à média aritmética entre F_1 e F_2 ?

$$F_m = (F_1 + F_2)/2;$$

$$F_m = k/l_x;$$

$$F_m = k/l_x \rightarrow (F_1 + F_2)/2 = k/l_x \rightarrow l_x = 2k/(F_1 + F_2);$$

Substituindo $F_1 = k/l_1$; $F_2 = k/l_2$, temos:

$$l_x = 2k/(F_1 + F_2) \rightarrow l_x = 2k/[(k/l_1) + (k/l_2)] = 2.l_1.l_2/(l_1 + l_2) = M_{h(L1;L2)} \rightarrow$$

$l_x = M_{h(L1;L2)}$

Portanto: à média aritmética entre duas frequências F_1 e F_2 corresponderá a corda medindo a média harmônica entre os respectivos comprimentos l_1 e l_2 .

Vamos agora a uma definição: chama-se intervalo entre duas frequências F_2 e F_1 à razão F_2/F_1 ; e chama-se por sua vez inversão do intervalo entre F_2 e F_1 à razão $2 F_1/F_2$, ou seja: à razão entre o segundo harmônico (oitava) de F_1 e F_2 . Assim, em outras palavras, a inversão de um intervalo corresponde ao seu complemento em relação à oitava. – se o intervalo for a aquele entre Mi_3 e $Dó_3$, sua inversão será o intervalo entre $Dó_4$ e Mi_3 .

Chegamos agora finalmente ao ponto de poder demonstrar a importante propriedade que relaciona musicalmente as duas médias. Suponhamos duas frequências F_1 e F_2 , $F_2 > F_1$. Tomemos F_a entre F_1 e F_2 correspondendo à média aritmética entre essas duas frequências. Examinemos de que maneira F_a subdivide o intervalo entre F_1 e F_2 .

O intervalo inferior naturalmente será:

$$I_i = F_a : F_1 = F_a / F_1$$

O intervalo superior por sua vez será:

$$I_s = F_2 : F_a$$

Efetuando as substituições cabíveis, teremos:

$$F_a = (F_1 + F_2)/2$$

$$I_s = F_2 : F_a = F_2/F_a \rightarrow I_s = F_2/[(F_1 + F_2)/2] = 2 F_2/(F_1 + F_2) = F_h/F_1 = F_h : F_1$$

onde F_h é a média harmônica entre F_1 e F_2 .

Assim sendo, F_a subdivide o intervalo entre F_1 e F_2 de maneira que:

$I_i : I_s = (F_a : F_1) : (F_h : F_1) = F_a : F_h$

Ou seja: se F_a divide duas frequências F_1 e F_2 em sua média aritmética, o intervalo entre F_1 e F_2 ficará subdividido em dois intervalos de tal maneira que o intervalo inferior estará para o superior assim como a média aritmética está para a média harmônica.

Pelo mesmo raciocínio, demonstra-se facilmente a situação inversa: se a frequência intermediária entre F_1 e F_2 corresponder à sua média harmônica F_h , teremos pois:

$I_i : I_s = (F_h : F_1) : (F_a : F_1) = F_h : F_a$

Ou seja: se F_h divide duas frequências F_1 e F_2 em sua média harmônica, o intervalo entre F_1 e F_2 ficará subdividido em dois intervalos de tal maneira que o intervalo inferior estará para o superior assim como a média harmônica está para a média aritmética.

Sem uma compreensão das propriedades demonstradas acima, que relacionam entre si as médias aritmética e harmônica bem como apontam para o sentido musical de tal correlação, é muito pouco provável que se possa acompanhar o raciocínio tanto de

Rameau quanto de Max Weber em suas respectivas propostas de fundamentação matemática para a escala diatônica.

O autor de *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* assim inicia sua exposição sobre a escala diatônica:

Nossa música harmônica de acordes racionalizou o material sonoro mediante a divisão aritmética, e respectivamente harmônica, da oitava em quinta e quarta; a seguir, pondo de lado a quarta, da quinta em terças maior e menor ($4/5 \times 5/6 = 2/3$ ⁴⁰), da terça maior em tom inteiro maior e menor ($8/9 \times 9/10 = 4/5$), da terça menor em tom inteiro maior e semitom maior ($8/9 \times 15/16 = 5/6$), do tom inteiro menor em semitons maior e menor ($15/16 \times 24/25 = 9/10$). Todos esses números são formados com frações dos números 2, 3 e 5. Partindo de um som como “som fundamental”, a harmonia de acordes constrói sobre eles suas quintas superior e inferior, cada uma dividida aritmeticamente por suas duas terças, gerando um “acorde de três tons” normal; obtém-se então, através da classificação, em uma oitava, dos sons formados nesses acordes de três sons (ou suas oitavas respectivas), o material total da escala diatônica “natural”, a partir do som fundamental em questão; e, conforme a terça maior esteja situada acima ou abaixo, uma escala “menor” ou maior, respectivamente⁴¹.

Em seu prefácio à edição brasileira de 1995 da obra citada, Gabriel Cohn nos alerta oportunamente para o fato de que “o início desse texto merece uma posição à parte em matéria de experiência de leitura pouco convidativa”⁴². O texto denso é uma das características do autor de *Economia e Sociedade*, e, lamentavelmente, uma das principais razões para um trabalho ao mesmo tempo de tamanha abrangência e profundidade não ter alcançado na musicologia a repercussão que lhe caberia; entretanto, o fato é que em um único parágrafo Max Weber sintetiza como nenhum outro autor os fundamentos matemáticos da escala diatônica – apenas com o inconveniente de que dificilmente um leitor que já não domine o assunto seja capaz de acompanhar seu raciocínio. Esperamos porém que nossa introdução à acústica e ao significado musical das médias aritmética e harmônica, somada ao que exporemos a seguir, seja o suficiente para permitir uma visão panorâmica do assunto.

Já vimos que uma corda dividida em seu ponto médio produzirá uma frequência equivalente ao dobro daquela referente à corda inteira. Trabalhem, a partir de agora, essencialmente com as resultantes sonoras de um corpo em vibração, e analisemos o problema de se construir uma escala entre duas frequências que se relacionam entre si na proporção 1:2. Uma primeira estratégia consiste em se interpolar frequências intermediárias através do cálculo de médias aritméticas. Assim sendo, calculemos a média entre 1 e 2:

$$M_a = (1 + 2)/2 = 3/2$$

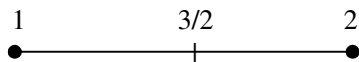
Já vimos anteriormente que, para uma série harmônica iniciada no $Dó_0$, o intervalo entre os harmônicos 3 e 2 corresponderá ao intervalo entre Sol_1 e $Dó_1$, uma quinta justa. Conseqüentemente, a quinta justa é o intervalo que divide a oitava em sua média aritmética:

Dó Sol Dó'

⁴⁰ As frações aqui apresentadas são, como se pode observar, inversas às que utilizamos em nossa exposição. Tal se deve simplesmente ao fato de Max Weber considerar os intervalos ascendentemente. Desde que haja coerência na escolha da direção, tomando-se todos os intervalos com o mesmo sentido, ascendente ou descendente, tal fato não apresenta nenhuma conseqüência sob o ponto de vista físico, acústico ou matemático.

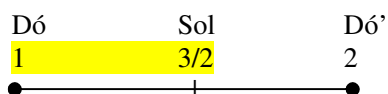
⁴¹ Weber, 1995:54

⁴² Idem, p.10



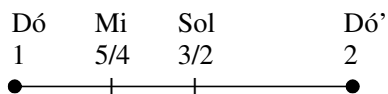
Não se estranhe o fato da média aritmética dividir a oitava em intervalos desiguais, pois frequências se relacionam multiplicativamente, e não aditivamente. O intervalo que dividiria a oitava em intervalos idênticos precisaria medir a raiz quadrada de 2, e equivaleria ao trítono da escala temperada contemporânea – diferente daquela conhecida por Bach ou Beethoven – determinando a nota F \sharp . Evitando-se discussões acerca do pretensível pavor do infinito que vários autores insistem em apontar nos pitagóricos – o que parece no mínimo inconsistente, já que eles próprios descobriram, definiram e sistematizaram o cálculo de números irracionais - uma razão indiscutível para justificar o porquê daqueles sequer terem cogitado seguir tal estratégia é o simples fato de que, sendo irracional, raiz de 2 não pertence à série harmônica, sendo pois matemática e fisicamente inviável enquanto fração de uma corda em vibração.

Sendo ainda demasiado grandes os intervalos obtidos pela primeira média, principalmente para uma música tradicionalmente fundada no tetracórdio como a grega, interpolemos pois uma nova média aritmética partindo da 5.a justa:

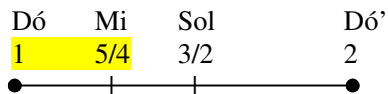


$$M_a = [1 + (3/2)]/2 = 5/4$$

o que, equivalendo ao intervalo entre os harmônicos 5 e 4 da série harmônica, corresponderia aqui à nota Mi. Temos agora:

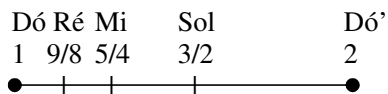


Extraíndo agora a média do intervalo entre Dó e Mi, chegamos finalmente a uma das definições mais importantes da teoria musical ocidental: a unidade intervalar, a que se chamou tom, que corresponde à proporção



$$M_a = [1 + (5/4)]/2 = 9/8$$

e que, equivalendo à proporção entre os harmônicos 9 e 8 da série, corresponde aqui à nota Ré.




A primeira parte da dedução matemática da escala, através do cálculo de médias aritméticas progressivas, encerra-se com a definição da unidade escalar, o tom. Entretanto, vale adiantar que, como aponta Weber, uma nova aplicação da média ao intervalo de tom definirá a sub-unidade intervalar, o semitom:

$$M_a = [1 + (9/8)]/2 = 15/8$$

A segunda etapa do processo de dedução matemática da escala se inicia com a retomada do intervalo de oitava, sobre o qual se calculará agora não sua média aritmética, mas sua média harmônica:

$$M_h = 2 \cdot 1 \cdot 2 / (1+2) = 4/3$$

Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Dó'
1	9/8	5/4	4/3	3/2	2



O intervalo de 4/3 equivale àquele entre os harmônicos 4 (Dó₂) e 3 (Sol₁), constituindo uma quarta justa que, aplicada à origem Dó, resulta em um Fá. Vale lembrar que a presença da quarta pode ser entendida também em decorrência da própria média aritmética da qual resulta o intervalo de quinta justa (Sol), tanto por corresponder simplesmente à sua inversão, quanto pela propriedade anteriormente demonstrada que relaciona musicalmente os dois tipos de médias:

$$I_i: I_s = F_a : F_h$$

A partir do presente ponto, há mais de uma opção matematicamente consistente para a constituição de uma escala. Uma delas seria calcular-se progressivamente pela média harmônica entre Fá e Dó' as duas notas restantes para completar a escala, o que resultaria no Lá e em uma nota (16/9) pouco mais baixa que nosso Sib. Outra seria a transposição pura e simples dos intervalos do tetracorde Dó-Fá para Sol-Dó', determinando um som (27/16) pouco mais alto que nosso Lá e o Si natural. Entretanto, o caminho que se seguiu não aceita justificção lógica que não a da intencional manutenção das terças "maiores" (na verdade, a rigor, pode-se pensar em terças justas, seguindo a proporção 5/4 dos respectivos termos da série harmônica), o que equivale pois a, calculado o Fá, extrapolar-se as duas outras notas novamente pelo cálculo da média aritmética das quintas (3/2) de Fá e Sol. A média aritmética entre Fá e Dó', que corresponde ao Lá, equivale a:

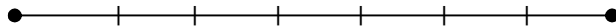
$$M_a = [4/3 + 2]/2 = 5/3$$

Falta somente o cálculo da média entre o Sol e sua quinta, o Ré', através do qual chegamos finalmente ao Si, completando a escala diatônica:

$$M_a = [3/2 + 9/4]/2 = 15/8$$

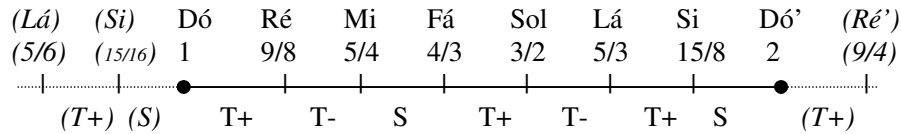
Temos pois:

Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si	Dó'
1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2



Efetuem os cálculos dos intervalos entre os graus consecutivos da escala:

- Ré: $Dó = (9/8)/1 = 9/8 \rightarrow$ Tom Maior (T+)
- Mi: $Ré = (5/4)/(9/8) = 10/9 \rightarrow$ Tom Menor (T-)
- Fá: $Mi = (4/3)/(5/4) = 16/15 \rightarrow$ Semitom Maior (S)
- Sol: $Fá = (3/2)/(4/3) = 9/8 \rightarrow$ Tom Maior (T+)
- Lá: $Sol = (5/3)/(3/2) = 10/9 \rightarrow$ Tom Menor (T-)
- Si: $Lá = (15/8)/(5/3) = 9/8 \rightarrow$ Tom Maior (T+)
- Dó: $Si = 2/(15/8) = 16/15 \rightarrow$ Semitom Maior (S)



Em seu enunciado, Max Weber menciona o semitom menor, que não aparece na escala diatônica. Tal intervalo surgirá na prática, por exemplo, quando se quiser obter a dominante de Ré menor, para a qual faz-se mister a alteração cromática do Dó para Dó#. Coerentemente com o sistema, tal terça terminará sendo aquela referente à proporção 5/4, como podemos constatar pelo cálculo da média aritmética entre o Lá inferior (5/6) e o Mi (5/4):

$$M_a = [5/6 + 5/4]/2 = 25/24$$

O que coincide com a aplicação pura e simples do intervalo de terça maior (5/4) sobre Lá:

$$5/6 \times 5/4 = 25/24$$

definindo-se assim o intervalo correspondente ao Semitom Menor.

A aplicação direta da média aritmética e, sobretudo, da média harmônica para se definir terça maior e menor, bem como tom e semitom maior e menor, é uma liberdade de apresentação que Max Weber toma baseando-se em propriedades de equivalência da escala diatônica análogas àquela apontada acima, de forma que cálculos aparentemente diferentes chegam a resultados idênticos, na verdade apenas por assumirem tacitamente os mesmos pressupostos. Tal tipo de procedimento é um dos fatores que dificulta a leitura do sintético texto do sociólogo alemão, exatamente por não ter o autor a preocupação de explicitar as operações lógicas e matemáticas que tão fluente e corretamente aplica.

Evidenciado e examinado todo o sistema de (como bem coloca Weber) “racionalização” da escala diatônica, passemos pois a um exame crítico de sua “racionalidade”, ou seja, da consistência lógica das opções que, como apontamos em parágrafo anterior, foram tomadas dentro de um leque de alternativas aparentemente mais coerentes do que aquela em que o ocidente baseou sua teoria musical.

3.1.5. Leitura Crítica da Construção da Escala Diatônica



Max Weber, em seu “Fundamentos racionais e sociológicos da música”, discute em profundidade a fundamentação matemática de alguns dos principais sistemas de afinação ocidentais e orientais.

Uma das primeiras questões que se colocam quando analisamos a escala natural é: por que se ignorou o sétimo termo da série? Em seu *Tratado de harmonia* de 1722, base de toda a teoria harmônica dos séculos seguintes, Rameau explica a série harmônica afirmando que:

If I wish to find the other consonances immediately following the first, I divide AB into three equal parts. From this, not only one but two higher terms result, i.e., AD and AE; from these, two consonances of the same type are generated, i.e., a twelfth and a fifth. I can further divide the line AB into 4, 5, or 6 parts, but no more, since the capacity of the ear extends no further...we shall take seven strings whose divisions are indicated by numbers... each number indicates the equal parts into which the string corresponding to it is divided. Notice that number 7, which cannot give a pleasant interval (as is evident to connoisseurs), has been replaced by number 8; the latter directly follows 7, is twice one of the numbers in the *senario* and forms a triple octave with I⁴³.

Há uma evidente incoerência nesses argumentos. Caso a capacidade do ouvido não pudesse ir além da sexta divisão, como afirma a princípio o autor, não há como se justificar, logo a seguir, não só transcender tranqüilamente esse “limite natural” quanto ainda estendê-lo despreocupadamente daí em diante, substituindo-se a sétima pela oitava divisão, evidentemente “menos audível” quer em termos de intensidade, quer de sutileza de afinação, mesmo em se tratando de uma oitava – a terceira - da fundamental. Mais honestamente, o autor afirma paralelamente que o sétimo harmônico “não pode resultar em um intervalo agradável” – e argumenta *ad verecundiam* que tal seria “evidente para os conhecedores”, colocando os céticos em uma posição bastante desconfortável. Em verdade, ainda a divisão por nove é mais do que viável, e a proporção 8/9 resulta no intervalo de um tom (maior) ascendente, que se tornou usualmente a própria unidade tonal. Para se ter uma referência, tal divisão corresponde à segunda casa do violão (e também do cavaquinho, bandolim – da família das cordas trastejadas, em geral) e à primeira posição da família das cordas (violino, viola, violoncelo, contrabaixo); conseqüentemente, à fração unitária corresponderia a vibração do pequeno restante da corda – do traste ao cavalete – que a maioria dos músicos mais curiosos certamente já experimentou. Parecendo, pois, bastante inconsistente o primeiro argumento, resta o segundo, trazendo consigo a complexa questão de se discutir o que é ou não “agradável”. A princípio, qualquer elemento da série harmônica deveria constituir com a fundamental, até por uma definição físico-acústica, uma consonância.

⁴³ Rameau, 1971:5-6

Se a experiência não confirmar isso – e ela de fato o refuta – então não se pode afirmar rigorosamente que a escala se baseie na série harmônica, mas sim, em uma leitura da série harmônica, o que demonstra definitivamente a ação de algum tipo de crivo – talvez meramente cultural - se sobrepondo à escala “natural”. Tal constatação todavia não ilumina o suficiente essa questão, e há que se averiguar qual a natureza do filtro que assim se estabelece; quais os valores que hierarquizam e organizam esse olhar claramente direcionado ao mundo natural. Antes de partirmos para tal discussão, cabe verificar o comentário de Weber a esse respeito:

Evidentemente, não se melhora a racionalização através do uso auxiliar dos intervalos construídos com o número 7 ou primos maiores. Como se sabe, tais intervalos estão contidos na escala dos harmônicos, começando do sétimo som, e uma divisão harmônica da *quarta* (no lugar da quinta, como em nosso sistema sonoro) através de frações próprias e impróprias só é possível com o número 7 ($6/7 \times 7/8 = 3/4$). Mas a sétima natural...também pode consoar com dó-mi-sol. Além disso, o intervalo 5/7 (“trítano natural, quarta aumentada – o único intervalo afinado de modo “justo” no pipa-alaúde japonês) pode também atuar como consonância. E, finalmente, outros intervalos com o 7 podem ter sido correntes na música asiático-oriental... e árabe, e também na Antigüidade, embora talvez não na prática musical, como se tem afirmado, mas sim nos teóricos helênicos (nestes, mesmo com números primos ainda maiores) até a época bizantina e islâmica, e com maior razão nos persas e árabes. Assim, nem mesmo mediante seu uso auxiliar obtém-se um sistema de intervalos harmonicamente racional capaz de ser utilizado por uma música de acordes... de resto, o 7 seria em si inteiramente legítimo em sistemas musicais cujo intervalo fundamental fosse (ao lado da oitava) não a quinta e a terça, mas a quarta⁴⁴.

Uma análise da argumentação utilizada evidencia que o autor, longe de negar ao sétimo harmônico sua discernibilidade ou afirmar sua dissonância, examina cuidadosamente a possibilidade de se edificar um sistema harmônico que absorva tal intervalo – inclusive enquanto consonância perfeita – concluindo claramente por sua viabilidade e consistência nos planos físico e matemático. Em pleno acordo e até como exemplificação dessa possibilidade, cita tradições musicais onde tal assimilação possa de fato ter ocorrido; termina porém por tomar esses mesmos exemplos como demonstração empírica da incompatibilidade de um tal sistema com uma música de acordes. Não deixa de ser pois uma argumentação *ab inductio* aquela que coroa uma investigação a princípio rigorosamente científica de uma questão crucial para a fundamentação físico-matemática do sistema musical ocidental.

Após meses de intensa pesquisa, parecia-nos que não haveria outro filtro a identificar que não o consuetudinário, ou seja, o crivo da cultura, quer sob a forma de uma prática que se cristaliza em tradição, quer sob a da tradição que procura se justificar enquanto sistema filosófico, quer sob um sistema autônomo de idéias buscando racionalizar as representações culturais do mundo natural – incluindo-se aí as filosofias, religiões e o misticismo. Em função disso, não nos furtamos de examinar hipóteses fundadas nos tabus da Escola Pitagórica, já que certas tradições, como a chinesa, parecem especialmente sensíveis a questões místicas⁴⁵. Os resultados desses esforços foram muito pouco animadores, pois a prática matemática dos pitagóricos freqüentemente apresentava-se em franco antagonismo com os preconceitos que lhes seriam atribuídos, sugerindo fortemente que uma certa incompreensão por parte de seus contemporâneos poderia em muito ter distorcido a visão que tradicionalmente se apresenta dessa curiosa escola filosófica. Obviamente, referimo-nos aqui aos fatores diretamente relacionados ao problema da escala, e não a outras idiosincrasias da ordem, tais como posicionamento político, hábitos alimentares, especulações sobre vida

⁴⁴ Weber, op. cit. p.61-62

⁴⁵ Abraham, 1988:565-570

após a morte etc. Centramos pois nossa atenção na mística a respeito do número 7 e dos números irracionais. Não julgando tal pesquisa proveitosa a ponto de merecer um maior detalhamento, concluímos pela improcedência desse tipo de justificação para o caso especificado em função de dois argumentos que julgamos definitivos: a) não faz sentido que os descobridores e sistematizadores do uso dos números racionais tivessem de fato horror a eles, já que seu principal estudo geométrico (o célebre triângulo) relaciona-se aos mesmos, bem como o próprio símbolo da ordem (a estrela de cinco pontas é estruturada necessariamente sobre a proporção áurea, que, organizadora enquanto ideal estético de boa parte da arquitetura e estatuária clássica helênica, é e era sabidamente irracional); b) caso houvesse qualquer intenção deliberada dos pitagóricos de se evitar aprioristicamente o número sete, a conclusão final por uma escala de sete sons, além de irônica, desmereceria profundamente a sagacidade de matemáticos de prodigiosa engenhosidade, aos quais jamais faltaram recursos para constituir alternativas igualmente consistentes, como a própria escala cromática – à qual inequivocamente chegaram – ou pentatônica – idem – fora as escalas enarmônicas que a prática musical grega, a contragosto de tantos filósofos, terminou por consagrar. Analogamente, uma predileção especial por tal grandeza não demandaria mais do que a simples adoção do sétimo harmônico para se tornar especialmente orgânica dentro do novo sistema.

Encontramos entretanto recentemente uma outra forma de abordar o problema do 7 na constituição do diatonismo que nos pareceu bem mais consistente, e que nos surpreendeu por seu ineditismo frente a um assunto há tanto investigado. Ao examinarmos a escala sob a óptica da engenharia, ocorreu-nos que a praticidade no que tange à construção de instrumentos poderia efetivamente ser um fator de peso, ao menos inicialmente, na elaboração teórica da escala. Constatado que a utilização de base (2, 3, 5) ao invés de (2, 3, 5, 7), ainda que muito mais conveniente, estaria longe de constituir verdadeiro empecilho às técnicas de construção da época, o estudo dos números primos, tão caro aos pitagóricos, chamou-nos a atenção para um outro fator limitante para o qual parecem convergir os mais diferentes aspectos da questão até agora contemplados. Senão, vejamos.

O paradigma formado pelos termos da série harmônica é constituído, assim como o conjunto dos números inteiros, por infinitos elementos. Por essa razão, são também de número infinito as possibilidades de relações sintagmáticas entre seus termos, inexistindo *a priori* um conjunto privilegiado de relações que pudesse espontaneamente hierarquizá-las. A própria relação de consonância, por exemplo, sob um ponto de vista puramente físico-matemático teria um estatuto *ex jure* idêntico para todo e qualquer termo da série. Assim o seria, não fosse um detalhe absolutamente fundamental: como em todo sistema de representação, em uma definição tão cara à semiótica, não é o objeto, mas o signo que de fato conta. A consequência direta e imediata dessa simples constatação é que não é o som, mas sua audição o fenômeno que organiza o eixo paradigmático do pensamento musical. A partir disso, uma cadeia de implicações, como um efeito dominó, termina por trazer uma nova luz ao problema da afinação e de suas implicações paradigmáticas, sintagmáticas e até sintáticas enquanto organizadora da linguagem e do discurso musical, como veremos em breve. Retornando por ora à pré-semiotização do som pela audição, alerta-nos Resnick que o intervalo de frequências capazes de estimular a sensação de audição no ouvido e cérebro humano restringe-se *grosso modo* à faixa entre 20 e 20.000Hz⁴⁶. Isso implica que um som audível não terá mais do que 1.000 harmônicos. Por mais que isso possa parecer, vale lembrar que, tecnicamente falando, “1.000 harmônicos” é um número infinitamente inferior a “infinitos harmônicos”, e as consequências físico-matemáticas dessa mudança

⁴⁶ Resnick & Halliday, 1978:556

de perspectiva são drásticas. Primeiramente, a série a ser considerada não se comportará mais como uma série infinita. Conseqüentemente, pelo Teorema Fundamental da Aritmética⁴⁷, todo som audível da série harmônica corresponderá necessariamente ao produto de potências com expoente inteiro maior ou igual a zero dos números primos entre 1 e 1.000. Ora, os números primos até 1.000 restringem-se aos seguintes:

2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, 37, 41, 43, 47, 53, 59, 61, 67, 71, 73, 79, 83, 89, 97, 101, 103, 107, 109, 113, 127, 131, 137, 139, 149, 151, 157, 163, 167, 173, 179, 181, 191, 193, 197, 199, 211, 223, 227, 229, 233, 239, 241, 251, 257, 263, 269, 271, 277, 281, 283, 293, 307, 311, 313, 317, 331, 337, 347, 349, 353, 359, 367, 373, 379, 383, 389, 397, 401, 409, 419, 421, 431, 433, 439, 443, 449, 457, 461, 463, 467, 479, 487, 491, 499, 503, 509, 521, 523, 541, 547, 557, 563, 569, 571, 577, 587, 593, 599, 601, 607, 613, 617, 619, 631, 641, 643, 647, 653, 659, 661, 673, 677, 683, 691, 701, 709, 719, 727, 733, 739, 743, 751, 757, 761, 769, 773, 787, 797, 809, 811, 821, 823, 827, 829, 839, 853, 857, 859, 863, 877, 881, 883, 887, 907, 911, 919, 929, 937, 941, 947, 953, 967, 971, 977, 983, 991, 997.

Musicalmente, isso significa que, entre os até 1.000 harmônicos audíveis de um dado som, há um máximo de 168 (o número de primos do intervalo) tons geradores. Todos os outros portanto podem ser obtidos através deles. Entretanto, é evidente que a distribuição não é em absoluto homogênea, sendo que os primeiros primos originam necessariamente muito mais múltiplos – e, por conseguinte, mais harmônicos – que os de valor mais elevado. Isso pode ser verificado por uma simples análise numérica: dos 1.000 primeiros inteiros, 500 são pares – portanto, múltiplos de 2; 167 são múltiplos ímpares de 3; 67 são múltiplos ímpares de 5 indivisíveis por 3; dessa forma, verificamos que um total de 734 dos 1.000 primeiros inteiros podem ser obtidos através de múltiplos de 2, 3 e 5. Caso quiséssemos acrescentar a contribuição dos múltiplos de 7, apenas 38 novos harmônicos se somariam à lista; a drástica redução a cada novo primo se evidencia já ao considerarmos os múltiplos de 11, que adicionariam apenas mais 10 termos. Portanto, na prática, os critérios de consonância e dissonância harmônica relativizam-se sobremaneira, mesmo atendo-nos a uma perspectiva meramente físico-matemática – ainda que semiotizada. Isso porque 73% das consonâncias teóricas possíveis ocorrem a partir dos harmônicos 2, 3 e 5. Partindo dessa constatação, podemos reavaliar o comentário de Rameau, segundo o qual seria “evidente para os conhecedores” que o 7 não poderia originar um intervalo agradável. O fenômeno de percepção ao qual Rameau se refere corresponde matematicamente ao julgamento enquanto consonância ou dissonância do novo feixe harmônico originado pelo sétimo termo da série; tal feixe terá no máximo 38 elementos, apresentando necessariamente menos de 4% de acréscimo às relações paradigmáticas aptas a se qualificarem enquanto consonâncias. É fácil compreender que tal contribuição, ao se contextualizar harmonicamente, possa ser simplesmente desprezada, e, conseqüentemente, qualificada como dissonância – principalmente ao se contrapor as freqüências múltiplas de 7, como o 7/4 (pouco abaixo do Sib), com suas aproximações formadas por múltiplos de 2, 3 ou 5, como 16/9 (o Sib natural, que difere do harmônico em apenas cerca de 1,5%), que, apresentando muito mais inter-relações com os demais sons da escala, são percebidas também como muito mais consonantes. De fato, é precisamente por esse motivo – a eventual falta de relação com outros elementos da escala – que princípios elementares de engenharia passam a determinar configurações mais ou menos aptas para a colocação em discurso de diferentes estruturas sintáticas. Para o problema específico da música harmônica, em que há a sobreposição de sons distintos sobre a qual a série harmônica necessariamente atuará, um estudo de otimização revela que, enquanto o acréscimo dos

⁴⁷ Milies & Coelho, 1998:81-82

harmônicos de 3 incrementa em mais de 30% o campo harmônico par, os harmônicos de 5 representam uma extensão de apenas mais 10%, constituindo um limite na relação custo-benefício em que o acréscimo dos primos superiores, ao ampliar o paradigma, tende a desequilibrar o sistema por não se traduzir em um incremento equivalente da malha sintagmática, que conseqüentemente se esvazia. Essa última observação, ao corroborar o comentário de Max Weber sobre a viabilidade teórica e inexistência prática de sistemas harmônicos racionalizados que façam uso do 7, vem ao mesmo tempo trazer finalmente as últimas definições e parâmetros que nos faltavam para iniciar um estudo dos sistemas de afinação à luz de suas implicações nas dimensões paradigmáticas, sintagmáticas e, eventualmente, sintáticas dos idiomas musicais que sobre eles se constituem, conforme ilustraremos posteriormente.

3.2. Sistemas Racionais e suas Projeções Sintagmáticas

Nossa pesquisa sobre sistemas de afinação, motivada pela constatação de que analisar um repertório musical não-ocidental significa quase que necessariamente trabalhar com intervalos e escalas diversos dos nossos, chamou-nos a atenção para um estudo das relações entre paradigma e sintagma na linguagem musical. O conceito inicial de um paradigma fixo e imutável (os doze sons cromáticos nas diferentes oitavas, suportando no máximo sutis alterações de diapasão) a assistir impassivelmente por séculos as prodigiosas transformações que sofreu a música européia entre os séculos IX e XX – conceito esse defendido por teóricos brilhantes como Schoenberg e Webern – não resistiu a um exame mais metucioso de seus fundamentos, historicidade e consistência semiótica. Partindo desse último tópico, a questão nos remeteu à distinção saussuriana entre *langue* e *parole*, porém com uma distinção essencial: ao estabelecer a correlação entre essas duas instâncias afirmando ser a língua tanto o instrumento quanto o produto da fala,⁴⁸ a língua não parece assumir de forma tão ativa, mesmo que ocasionalmente, o papel tantas vezes desempenhado pelo paradigma intervalar de agente de transformação da “fala” musical, induzindo paralelamente a transformações estilísticas por vezes revolucionárias e à estabilização das formas que propiciem interações simbolicamente privilegiadas entre seus elementos semióticos. Assim, foi-nos possível confirmar que as principais fraturas na continuidade estilística da música ocidental se deram paralelamente a transformações significativas de seu paradigma intervalar, apontando para uma complexa relação de reciprocidade em que, por vezes, a tecnologia e a episteme antecederam a técnica, obrigando a um rearranjo de todo o sintagma que a distância dos séculos - talvez equivocadamente - faz parecer previsível e esquemático.

Os pais do serialismo propõem em *O Caminho Para a Música Nova*⁴⁹ uma leitura da história da música ocidental a partir daquilo que identificavam como uma aquisição progressiva dos termos da série harmônica; das consonâncias perfeitas do medievo à tríade Proto-Renascentista (séc. V a XIV); as tríades ocasionando a convergência dos modos eclesiásticos para as escalas maior e menor na Renascença (séc. XV a XVII); o início do tonalismo na polifonia barroca chegando à plena tonalidade do Classicismo (séc. XVII a 1827⁵⁰); da expansão cada vez mais radical da tonalidade ao longo do Romantismo até sua ruptura definitiva que se esboça em Wagner e se consolida a partir do dodecafonismo da II Escola de Viena. Nessa visão – construto

⁴⁸ Saussure, 1997:27

⁴⁹ Webern, 1984

⁵⁰ Ano da morte de Beethoven, apontado por muitos historiadores como marco do fim do Classicismo musical.

com finalidades pedagógicas e modelo para reflexão – não se releva em absoluto a questão da afinação, como se a mesma não tivesse jamais sofrido alterações relevantes à prática musical (fora admissíveis flutuações de diapasão) ao longo de um período de 1.500 anos. A partir desta crítica, examinemos pois a questão paradigma intervalar x sintagma harmônico.

Por dolorosa que seja para aqueles como nós que mergulharam em um estudo aprofundado dos fundamentos acústico-matemáticos da escala diatônica, a verdade histórica é que esse sistema teve importância infinitamente maior para a escolástica do que para a prática musical. Enquanto modelo teórico, trata-se de um objeto de estudo que por 2.500 anos vem merecendo da atenção de grandes musicólogos de ocidente e oriente, tendo tido notável influência direta e indireta sobre sistemas de afinação como o árabe, o indiano e o chinês. Entretanto, na prática, foram sempre adaptações – simplificadas ou ainda mais elaboradas – dela derivadas que regeram a vida musical do ocidente, das enarmonias gregas aos pianos de John Cage e La Monte Young. Algumas dessas adaptações tiveram vida longa e importância suficiente para receber a atenção e a categorização de especialistas, que criaram uma terminologia bastante pertinente que nos vimos forçados a adaptar, visto que alguns termos não encontram equivalência nem de sentido nem de construção em português. Vale antes esclarecer um ponto: o sistema intervalar que aqui estudamos e discutimos, fruto da pesquisa e do talento da Escola Pitagórica, é conhecida dentro do referido círculo de especialistas como escala (ou afinação) ptolomaica, por ter sido o grande astrônomo de Alexandria seu maior divulgador. Ironicamente, passou a se chamar afinação pitagórica um modelo bastante simplificado que teve notável difusão e influência ao longo da maior parte da Idade Média, modelo esse que será o primeiro a merecer nossa atenção.

3.2.1. Afinação Pitagórica

É sobretudo a partir dos volumes 2 e 4 do *Speculum Musicae* de Jacob de Liège (c.1260 – c. 1330) que o autor, em sua indisfarçável defesa da *Ars Antiqua* contra os “abusos” e “liberdades” da *Ars Nova*, nos presenteia com uma visão profundamente detalhada de uma técnica de afinação que regeu a práxis musical européia desde a música helênica passando pelo canto gregoriano e pela música gótica, estendendo-se até o final do século XV. Tudo indica que sua extraordinária permanência se deva a sua imbatível simplicidade frente a qualquer outro sistema de afinação para a escala diatônica, precisamente em uma época em que a Europa se tornou irreconhecivelmente pobre no que tange à esfera intelectual e tecno-científica. Conceitualmente, sua derivação com relação à escala ptolomaica pode ser entendida, nas palavras de Max Weber, como

uma música que, ao contrário, elimine o número 5, e com isso a diversidade dos passos de tom inteiro, e restrinja-se aos números 2 e 3, uma música que, portanto, tome por base como único tom inteiro o maior (com a relação 8/9), o “*tonos*” dos gregos, o intervalo entre a quinta e a quarta ($2/3 : 3/4 = 8/9$)⁵¹.

Trata-se pois de uma aproximação da escala ptolomaica que, ao invés das bases 2, 3 e 5, restringe-se a aproximações com as bases 2 e 3. Lembrando que tais números, mais do que frações, representam grandezas acústicas, trata-se pois de montar a escala não a partir de terças (5), quintas (3) e suas respectivas inversões (2), que é o que em última análise ocorre na escala ptolomaica, mas a partir de quintas (3) e de sua inversão,

⁵¹ Weber, op. cit. p.62

as quartas. Sendo o *tonos*, como bem define Weber, derivado daqueles dois intervalos, passa pois o intervalo de 9/8 à posição de unidade escalar absoluta, livre da incômoda presença do tom menor e redefinindo o semitom a partir da diferença entre a quarta e o dítano. É portanto o seguinte o quadro racional diatônico da afinação pitagórica:

Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si	Dó'
1	9/8	81/64	4/3	3/2	27/16	243/128	2
●————— ————— ————— ————— ————— ————— ————— ●							
	T+	T+	S*	T+	T+	T+	S*
	9/8	9/8	256/243	9/8	9/8	9/8	256/243

sendo T+ o *tonus* ou tom maior e S* o semitom definido enquanto diferença entre o a quarta justa e o dítano, conhecido como *leimma* – intervalo esse inferior ao semitom encontrado na escala diatônica ptolomaica, o semitom maior, e superior ao semitom menor, advindo da escala cromática ptolomaica. Pode-se pensar pois a escala pitagórica como uma escala concebida de forma que todas as suas notas e intervalos derivariam de uma progressão de quintas justas (3/2). Trata-se não somente de um sistema conciso e matematicamente consistente como também, e sobretudo, de uma escala que como nenhuma outra se presta sem maiores dificuldades a uma afinação de ouvido, o que lhe confere uma praticidade ímpar. Segundo Jacob de Liège, o método corrente de afinação de teclados por volta de 1300 consistia na afinação de uma série de onze quintas, partindo do Eb e seguindo conseqüentemente a ordem:

Eb Bb F C G D A E B F# C# G#

Há entretanto, como é bem conhecido, uma ilusão acústica segundo a qual uma progressão de doze quintas “deveria” coincidir com 7 oitavas, ilusão essa até hoje estampada no teclado do piano moderno (onde o temperamento permite tal identidade). Matematicamente, tal ilusão se evidencia totalmente absurda, pois equivaleria à afirmação da igualdade:

$$(3/2)^{12} = 2^7 \rightarrow 129,746337890625 = 128$$

A diferença entre a série de quintas e aquela de oitavas, conhecida como *coma pitagórica* (531441/524288), faz-se notar claramente na problemática afinação entre os extremos da série, o que valeu à “quinta” (a rigor, uma sexta diminuta) Eb – G# a denominação de “lobo”, metonímia devida ao “uivo” dos batimentos⁵² conseqüentes do choque entre o terceiro harmônico de Eb e do segundo de G#. Eis pois uma primeira razão para se evitar o uso conjunto dessas duas notas na harmonia medieval. Aqui começam portanto as implicações sintagmáticas decorrentes do paradigma pitagórico, as quais agora analisaremos.

Para introduzir o assunto, convém apresentar a atual unidade de medição de afinação, o *cent*. Defini-se por afinação em *centésimos* de uma dada frequência F à grandeza:

$$f = 1.200 \times \log_2 F$$

⁵² Fenômeno acústico que ocorre entre sons de frequências diferentes porém muito próximas (afastadas por não mais do que 7Hz). A diferença de frequências próximas termina por somar suas respectivas amplitudes, gerando sutis variações periódicas de intensidade denominadas *batimentos*. Mais informações em Resnick & Halliday, op.cit. p.570-571.

Para a afinação temperada típica do século XX, que ingleses e americanos chamam de *Equal-Temperament* e que chamaremos aqui *homotemperamento* (para distingui-la de outras afinações temperadas, como veremos posteriormente), um quadro de *f* resulta em⁵³:

C	Db/C#	D	Eb/D#	E	F	Gb/F#	G	Ab/G#	A	Bb/A#	B	C
-	100	200	300	400	500	600	700	800	900	1.000	1.100	1.200

Já para a afinação natural ou ptolomaica, teremos:

C	C# (3a A)	D	Eb	E	F	F# (3a D)	G	Ab	A	Bb	B	C
1	25/24	9/8	6/5	5/4	4/3	45/32	3/2	8/5	5/3	16/9	15/8	2
-	71	204	316	386	498	590	702	814	884	996	1088	1200

Donde se infere, por exemplo, que a 5.a justa natural é maior, e a 3.a justa menor, que seus equivalentes homotemperados. Note-se ainda que nessa escala não há equivalência entre os enarmônicos; assim por exemplo, C#, com freqüência 25/24, (71 centésimos, muito baixo em relação ao semitom atual) difere de Db, que corresponde a 16/15 (com 112 centésimos, mais alto que o temperado). Vamos agora para a escala pitagórica, afinada em quintas (3/2) a partir do Eb (mas centrada em Dó):

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	G# ⁵⁴	A	Bb	B	C
1	2187/2048	9/8	32/27	81/64	4/3	729/512	3/2	6561/4096	27/16	16/9	243/128	2
-	114	204	294	408	498	612	702	816	906	996	1110	1200

Jacob de Liège observa que, apesar de se utilizar o termo *trítone* indistintamente para a quarta aumentada ou para a quinta justa, os dois intervalos divergiriam sensivelmente, e considera ainda a quinta diminuta (1024/729, equivalente a 588 centésimos – portanto mais baixa que seu enarmônico) menos dissonante que a quarta aumentada. Curioso notar que os dois intervalos são rigorosamente equidistantes em relação ao homotemperamento, mas a maior distância da quinta justa e um intervalo razoável em relação à quarta justa conferem de fato à quinta diminuta pitagórica um menor choque harmônico. O autor do *Speculum Musicae* chama ainda nossa atenção para a existência de dois passos de semitom distintos: o chamado *semitom diatônico*, que conhecemos por *leimma* e que corresponde na tabela acima ao intervalo entre o Dó e o Si adjacentes (256/243, ou 90 centésimos); e o *apótomo*, correspondente ao intervalo entre o Dó# e o Dó adjacentes (2187/2048, ou 114 centésimos). Em relação a seus correspondentes ptolomaicos, o apótomo quase que coincide com o semitom maior enquanto que o leimma é praticamente uma média entre os dois semitons naturais. O uso de apótomo e leimma segue uma lógica estrutural que será da maior importância em nossa análise: o leimma sempre aparece nos intervalos adjacentes entre natural e bemol (e.g. Lá e Sib) ou sustenido e natural (e.g. Fá# e Sol); o apótomo, por sua vez, aparece entre uma nota e seu próprio acidente (Si e Sib; Dó e Dó#). Por fim, note-se que, ainda que diferente da afinação ptolomaica, a escala pitagórica também é, a rigor, uma escala

⁵³ Por questões de praticidade apenas, omitimos as identidades enarmônicas, inválidas para as escalas ptolomaica e pitagórica.

⁵⁴ Em algumas escalas, substitui-se o G# (muito próximo à sexta menor natural) pelo Láb, que corresponde a 128/81 ou 792 cents, pouco mais baixo que seu correspondente homotemperado.

natural, pois todos os seus elementos são racionalizáveis em frações de números inteiros; todavia, reservamos o termo afinação natural apenas para a escala diatônica original.

Passemos agora a interpretar a escala pitagórica à luz das tabelas acima.

Quando a Academia de Notre-Dame decretou no alvorecer do *trecento* que apenas uma série de quintas justas ($3/2$ e 3) poderia perfazer uma escala pois 3 era o número da Santíssima Trindade, a justificação filosófico-religiosa veio definitivamente *a posteriori* de uma prática já consagrada pelos séculos. Conforme já vimos, uma escala de quintas tem por consequência uma maior consonância desse intervalo e de sua inversão (a quarta justa), e, secundariamente, dos intervalos dissonantes de sétima menor e segunda maior. Entretanto, as terças maiores Dó-Mi, Fá-Lá e Sol-Si estão cerca de 22 centésimos acima das terças “justas”, o que as tornava dissonantes para os ouvidos da época. Entre a caracterização como dissonâncias no *Discantus positio vulgaris* (autor anônimo, c.1250) e como consonâncias imperfeitas por Johannes de Garlandia em seu *De musica mensurabili positio*, a música medieval e gótica não trata jamais os intervalos de terça e sexta como intervalos de repouso, o que termina por defini-los funcionalmente como dissonâncias. Uma análise intervalar do repertório até Leoninus e Perotinus (bem como em grande parte da Ars Nova, incluindo Machaut) demonstra ainda que as terças tendiam inapelavelmente a ser resolvidas em consonâncias de quinta ou quarta justa, como é exemplificado pela figura abaixo, extraída de um Organum de Perotinus, *Haec Dies* (séc. XIII)⁵⁵:

The image displays a musical score for the Organum 'Haec Dies' by Perotinus, consisting of two systems of three staves each. The first system is marked with a box containing the number '1'. The second system is marked with a box containing the number '7'. The score is written in a medieval style with square neumes on a four-line red staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The first system shows a melodic line in the upper voice and a lower voice. Two intervals are specifically labeled: '4.a J' (4th Justa) and '5.a J' (5th Justa). The second system shows the continuation of the piece, with three instances of the word 'Unis.' (Unison) written below the lower voice staff, indicating moments where the two voices move in parallel motion.

⁵⁵ In: *Musikgeschichte in Beispielen: von die Antike bis Johann Sebastian Bach* (Otto Hamburg, org.). Wilhelmshaven, Heinrichshofen Verlag (1982:15).

The image displays three systems of musical notation for the Organum *Haec Dies*. Each system consists of three staves. The first system (measures 13-18) features several instances of '5.a J' (5th just) and 'Unis.' (Unison). The second system (measures 19-24) also shows '5.a J' and 'Unis.' markings. The third system (measures 25-30) includes '4.a J' (4th just) and '5.a J' markings. Circles and boxes are drawn around specific intervals and resolutions throughout the score.

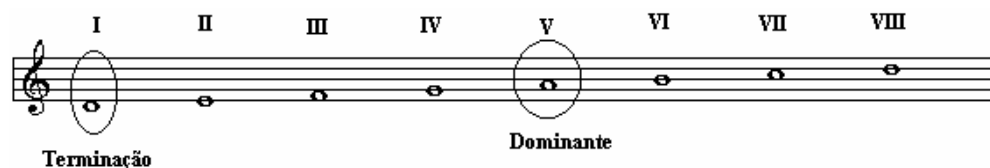
Fig.4 – Organum *Haec Dies*, de Perotinus (Séc. XIII). A maioria das terças resolve em uníssono, seguindo-se, em ordem de incidência, a resolução por quintas e por quartas justas. Note-se que aqui as terças paralelas só ocorrem como preparação de cadência.

Vê-se pois que a definição do paradigma a partir de uma lógica já estrutural, a qual pressupõe em sua fundamentação acústica os valores de consonância e dissonância como respectivamente eufórico e disfórico, ao associar certas relações sintagmáticas com valores mais ou menos positivos, termina por influenciar a própria sintaxe de suas variantes idiomáticas. Notemos ainda que, no contexto pitagórico, as consonâncias paralelas são prescritas e seu uso considerado belo, o que não se repetirá em alguns outros sistemas intervalares; o problema específico das quintas/quartas paralelas, por sua particular relevância para nossa pesquisa, será discutido em detalhe ao longo dos próximos itens deste relatório. Observando-se agora o aspecto melódico, nota-se que os intervalos em geral não ultrapassam a 5.a justa, chegando-se, muito excepcionalmente, à sexta menor; todavia, não detectamos aí qualquer influência do sistema intervalar, sugerindo-nos que a restrição se deveria mais provavelmente a questões de técnica vocal e, sobretudo, de idiosincrasia estilística. Por sua vez, a utilização freqüente de *leimmas* contra quase inexistentes apótomos não encontra explicação acústico-matemática sem a introdução de conceitos de ordem semiótica. Conforme já visto, o apótomo é em verdade muito mais próximo do semitom maior natural do que o leimma, o que deveria concorrer por torná-lo o semitom preferencial. Todavia, é esse o momento em que se configura com nitidez que a afinação da escala constitui de fato um sistema. Nesse sistema não-ptolomaico, o apótomo está indissolivelmente associado ao intervalo

enarmônico de uníssono aumentado (Bb-B; F-F#), enquanto que o leimma surge nas segundas menores (Bb-A, F#-G e, mais importante: E-F e B-C). Assim, enquanto o leimma assume a função de convergência melódico-harmônica intrínseca à escala, cabe ao apótomo por sua vez a divergência; ao intervalo maior, cabe “desorientar” a convergência dos harmônicos, enquanto que o leimma, menor, orienta a tensão no sentido de sua solução pelo repouso em frequências vizinhas, correspondentes ao primeiro ou terceiro harmônico. Assim, a convergência a um centro tonal, já estabelecida pela própria estruturação da escala a partir da série harmônica de uma dada fundamental, ao exigir por uma questão de coerência a padronização do semitom intrínseco, termina por ganhar no leimma um inesperado aliado para a intensificação de sua tendência centrípeta. Enquanto na escala natural o menor semitom é aquele que induz o afastamento – o que, pela mesma lógica, pode ter concorrido para a vocação da música grega para as enarmonias – na escala pitagórica ocorre justamente o contrário, fazendo com que uma segunda menor seja “quase” sua solução, o que termina por polarizar o sistema intervalar pitagórico em torno dos dois pontos de convergência do leimma: os graus IV (Fá) e I/VIII (Dó). É de se esperar, pois, que a sintaxe melódica consagrada pela tradição traga as marcas dessa acentuada força gravitacional, bem como não é de se admirar que o estilo que a materializa, o canto gregoriano, seja o representante musical de uma *Weltanschauung* fortemente centralizadora como aquela representada pelo pensamento católico medieval (em especial pela patrística e pela escolástica).

Analisemos pois os modos eclesiásticos. Cada um deles se caracteriza pela imposição de uma extensão de basicamente uma oitava, provavelmente por razões concernentes à técnica vocal da época (sempre agravadas pelo fato de que os monges que os entoam não eram – como ainda hoje não são – cantores de formação). Fora isso, o que temos na realidade são quatro modos, sendo que cada um deles pode começar em sua fundamental (os quatro modos autênticos) ou na quarta anterior (os quatro plagais). Cada modo por sua vez apresentará dois pólos de atração melódica: a sua terminação (que tem a função de centro tonal – portanto, de tônica) e sua dominante. A dominante, acusticamente, deveria corresponder ao primeiro som da série acústica diferente da fundamental (portanto, o terceiro harmônico, equivalente a uma quinta justa acima da tônica). Entretanto, pelas características da escala pitagórica, haverá paralelamente uma tendência à resolução do leimma atuando como uma segunda força de atração. Isso resultará, eventualmente, em um desvio da dominante, quando o intervalo entre seu pólo de atração e a nota subsequente corresponder àquele semitom. Quanto aos modos plagais, por se tratarem de meras transposições, valerá basicamente o princípio de sua sujeição aos modos autênticos, ressalvada novamente a influência do leimma. Quanto a essa sujeição, há que se considerar novamente uma limitação técnica: a dominante, por denotar originariamente a região melódica onde o texto era recitado, não poderá naturalmente ocupar um extremo da escala, o que requereria um esforço vocal incoerente com as limitações estabelecidas até aqui. Feitas essas observações, examinemos pois cada um dos oito modos.

I) Protus Autenticus/ Modo Dórico (Fig. A5)



A dominante, equivalente ao Ré (V), é simplesmente determinada pelo terceiro harmônico, sem a concorrência de outros vetores de atração.

II) Protus Plagalís/ Modo Hipodórico

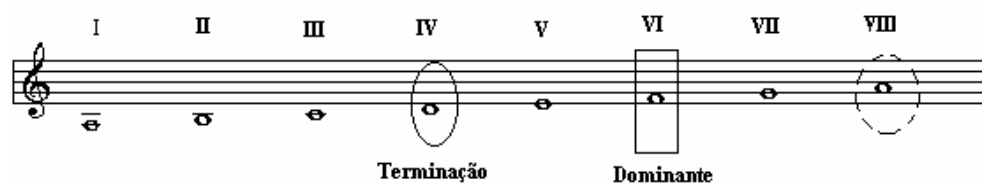


Fig. A6

A nota que manterá as características da quinta Ré-Lá será o Fá, média harmônica do referido intervalo e segunda média harmônica da oitava Lá-Lá'.

III) Deuterus Autenticus/ Modo Frígio

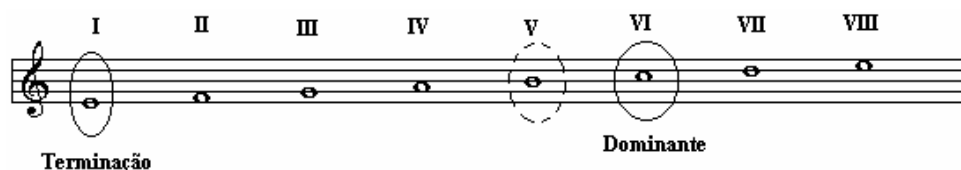


Fig. A7

A dominante, devido à atração exercida pelo leimma, é deslocada do Si para o Dó, correspondendo pois ao sexto grau e correspondendo à expectativa da análise estrutural realizada.

IV) Deuterus Plagalís/ Modo Hipofrígio

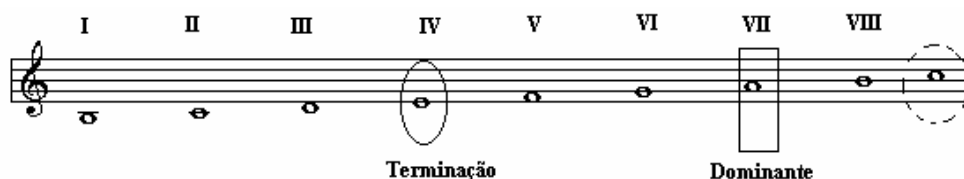
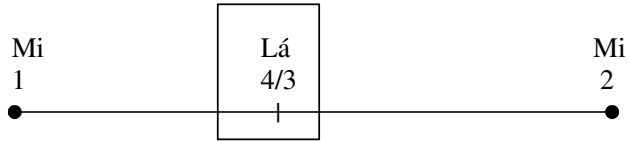


Fig. A8

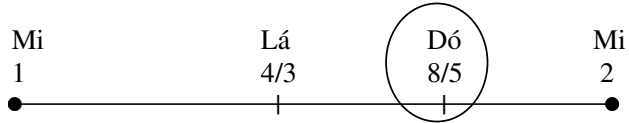
Obedecendo à regra de sujeição ao modo autêntico, a nota correspondente à dominante deverá neste caso ser o Lá (VII). Isso porque o intervalo de sexta menor representado por Mi-Dó corresponde à segunda média harmônica da oitava Mi-Mi', cuja primeira, que determinará o centro de atração, corresponde ao Lá (por ser a quarta justa de Mi):



$$M_h = 2 \cdot 1 \cdot 2 / (1+2) = 4/3$$



$$M_h = 2 \cdot (4/3) \cdot 2 / [(4/3)+2] = (16/3) / (10/3) = 8/5$$



O cálculo é diferente do visto no Protus Plagalis porque aqui a dominante do modo autêntico está fora da oitava. Seria uma avaliação equivocada considerar como dominante o Sol por ser a média harmônica de Mi-Si pois as características acústicas da dominante Dó não teriam sido mantidas. Note-se ainda que o cálculo tanto da média aritmética quanto harmônica de Mi-Dó resulta em frações com fator 13, portanto, completamente estranhas ao sistema pitagórico e a seu referencial ptolomaico. Assim, a posição de Mi enquanto tônica não deixa qualquer outra alternativa de cálculo a não ser a de fundamental de uma progressão de médias harmônicas – alternativa essa matemática e acusticamente rigorosamente consistente, e que corresponde de fato à sensação auditiva do modo autêntico, além de confirmar a lógica estrutural do sintagma.

V) Tritius Autenticus/ Modo Lídio

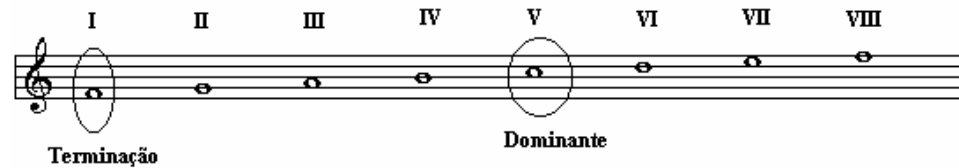


Fig. A9

A dominante, equivalente ao Dó (V), é simplesmente determinada pelo terceiro harmônico, sem a concorrência de outros vetores de atração.

VI) Tritius Plagalis/ Modo Hipolídio

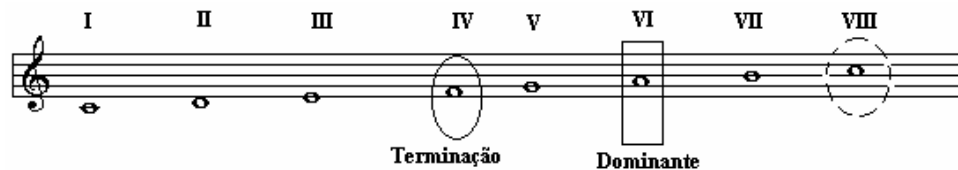


Fig. A10

A nota que guardará as características da dominante autêntica corresponderá à média aritmética de Fá-Dó, ou seja, o Lá. Note-se que não há como se utilizar a média harmônica, pois seu resultado (Láb) não pertence a esse modo, o que faz da terça maior a melhor aproximação acústica da dominante dentro do domínio especificado.

VII) Tetrardus Autenticus/ Modo Mixolídio

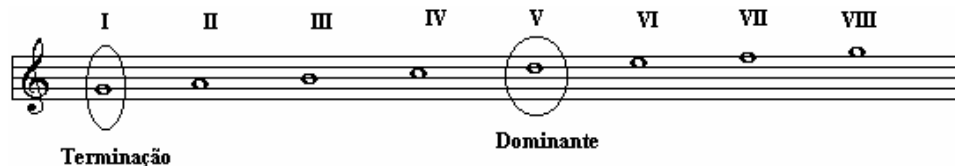


Fig. A11

A dominante corresponde ao terceiro harmônico, equivalendo pois ao Ré (V), sem sofrer a concorrência de outros vetores de atração.

VIII) Tetrardus Plagalis/ Modo Hipomixolídio

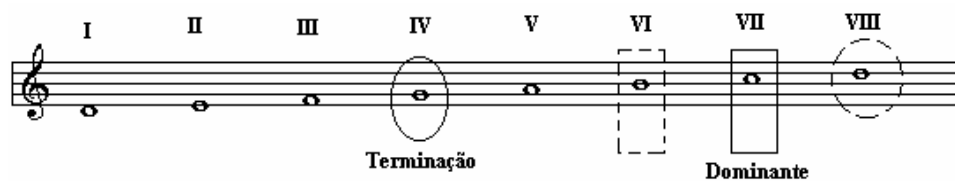


Fig. A12

Para determinar o equivalente da dominante Ré, extraímos a média aritmética do intervalo Sol-Ré (a média harmônica, Sib, não pertence ao modo), o que corresponde à nota Si. Essa, por sua vez, sofre a influência do leimma, que a desloca portanto para o Dó, que constitui a dominante historicamente consagrada do modo.

Com isso, esperamos ter explicitado que as formas estilísticas tradicionais harmônicas e melódicas oriundas da utilização estética do paradigma intervalar pitagórico, em sua estratificação consuetudinária, guardam intrinsecamente em sua sintaxe uma lógica estrutural indissociável da organização sintagmática de seus elementos. Assim, os princípios acústico de construção da escala não se resumem a filtrar o universo sonoro e eger um domínio escalar específico, passando pois a permear o próprio uso da linguagem musical. Tal não seria de se admirar caso a prática partisse de uma preliminar teorização; entretanto, a história deixa bastante evidente que a teoria seguiu a prática com maior ou menor proximidade, inclusive com ela interagindo, organizando-a e sistematizando-a, mas seu papel se resumiu de maneira

geral a justificá-la, fundamentá-la e refletir sobre ela. Infere-se assim que a mudança de sistema intervalar tende fortemente a deixar suas marcas sobre os gêneros do discurso, justificando, pois, sua investigação e seu interesse dentro de uma perspectiva semiótica, não só no que tange ao estudo do nível discursivo, mas, sobretudo, pela projeção de sua lógica estrutural na organização sintática de cada patamar de geração de sentido.

3.3. A Questão dos Modelos Históricos

Apresentamos anteriormente um estudo a respeito das relações entre a dinâmica do paradigma musical ocidental e de suas projeções sintagmáticas genéricas, ou seja: da inter-relação entre os grandes sistemas de afinação adotados no Ocidente e os Gêneros (na acepção Bakhtiniana) de discurso musical historicamente relacionados a tais sistemas. Também estudamos os fundamentos epistemológicos de ordem técnica e filosófica pelos quais se constituíram tais sistemas, atendo-nos naquela ocasião ao estudo de três paradigmas tonais: o natural ou ptolomaico, antecessor histórico e referência conceitual sobre a qual se apóiam os demais sistemas (fundado tecnicamente sobre a aplicação das médias aritmética e geométrica sobre o monocórdio, gerando frações cujos denominadores são múltiplos de 2, 3 e 5); o pitagórico, simplificação do anterior tecnicamente fundado na utilização exclusiva da 5.a J como referência para a construção dos demais intervalos (resultando em um sistema racionalizado sobre frações de denominadores múltiplos de 2 e 3); e, por fim, o principal sistema árabe, baseado nos estudos acústicos do músico e matemático Zalzal que, no século VIII, estabeleceu uma escala para o alaúde que, partindo do sistema pitagórico, ampliava-o incluindo passos melódicos de quartos de tom construídos a partir de frações com denominadores múltiplos de 2, 3 e 11. Após expor um detalhamento dos fundamentos acústicos, matemáticos e filosóficos das escalas ptolomaica e pitagórica, passamos a um importante estudo semiótico a partir do qual, determinada a lógica do sistema, foi possível deduzir matematicamente as dominantes dos oito modos eclesiásticos medievais sobre os quais está assentado todo o repertório do Canto Gregoriano, contrariando-se pois frontalmente a crença generalizada de que as estruturas modais envolvidas teriam se consolidado pela arbitrariedade dos processos de legitimação consuetudinária. Dado esse grande passo, iniciou-se o estudo das relações entre gênero e paradigma tonal através do estudo da estética da música medieval até a Escola de Notre-Dame (séc.XIII), evidenciando-se a estreita correlação entre os critérios de consonância/dissonância da época e a estruturação matemática e acústica da escala pitagórica. Com isso, foi possível propor uma nova perspectiva dos grandes movimentos da história da música partindo-se não da equivocada visão evolucionista de Schoenberg e Webern (cujos princípios fundamentais discutimos e refutamos anteriormente) mas de uma ótica em que a aparente arbitrariedade do “gosto” musical e dos gêneros por ele elegidos se mostra inequivocamente atrelada à dinâmica de estruturação e reestruturação do paradigma musical (e não apenas da *Weltanschauung* vigente em cada época), em um processo pouco ou nada estudado pela história da música convencional.

No presente tópico, daremos continuidade a nosso estudo da inter-relação entre a estrutura paradigmática dos principais sistemas históricos de afinação utilizados no ocidente e suas respectivas projeções sintagmáticas sob a forma de consolidação dos grandes gêneros discursivos aos quais a musicologia tradicionalmente denomina “formas musicais”. Desenvolveremos nossa exposição através da apresentação da fundamentação comum aos diversos sistemas de afinação que a Europa conheceu a partir do século XV e que receberam o nome genérico de *temperamento*. Para tal,

estudaremos o mais bem sucedido sistema de afinação desenvolvido na era moderna, sistema esse que imperou na música ocidental por mais de quatro séculos (dos séculos XV a XVIII), resistindo em pontos isolados até o presente, constituindo o paradigma essencial sobre o qual foram construídos os fundamentos e uma considerável parte do formidável edifício da música clássica ocidental. Tal sistema recebe o nome de *temperamento mesotônico*, e sua importância histórica e estética já justificaria por si nosso interesse, não trouxesse ele em si a síntese conceitual do sistema temperado, constituindo pois peça fundamental para uma compreensão em profundidade das relações a que nos propusemos a investigar.

3.4. Teoria x Práxis na Europa Medieval

Enquanto a afinação pitagórica reinava no continente europeu e produzia, junto à Escola de Notre-Dame (séc. XIII) algumas de suas obras-primas, as ilhas britânicas, ignorando as orientações da Igreja, produziam uma música pródiga em um tipo de sonoridade inaceitável pelos cânones oficiais. Tratava-se não só de um abuso de dissonâncias como também de uma concepção em certos aspectos retrógrada de contraponto, usando e abusando de movimentos paralelos quando a norma já privilegiava a obliquidade ou o movimento contrário. Todavia, aconteceu um fenômeno que não estava previsto nos tratados musicais do medievo: aquela música esteticamente esdrúxula à qual foi imputado contrariar não só a ciência pitagórica e aristotélica como ainda o próprio princípio da trindade terminou por seduzir os ouvidos do continente, difundindo-se por toda a Europa e iniciando uma revolução no até então monolítico sistema de afinação medieval. Estaria aquela música de fato extraindo sua beleza do uso e abuso de dissonâncias? Na verdade, não, e não por que os ouvidos tivessem se adaptado instantaneamente a intervalos até pouco julgados dissonantes. Trata-se de uma questão muito mais complexa.

3.4.1. Sistema Pitagórico

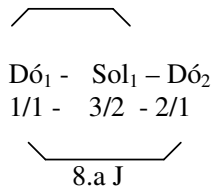
O sistema pitagórico, como vimos anteriormente, constrói a escala a partir de razões cujo denominador é um múltiplo de 3, ou seja: a partir de sobreposições do terceiro harmônico da série, correspondente ao intervalo de 5.a J. É pois um sistema fundamentado a partir da consonância perfeita entre os harmônicos 3 e 2. A introdução de qualquer consonância que fuja a esses padrões tenderá pois a desestruturar completamente esse sistema organizado com tamanha simplicidade. A construção da escala pitagórica, lembremos, segue a seguinte lógica:

Consonâncias iniciais:

- a) 1/1 (uníssonos)
- b) 2/1 (8.a J)
- c) 3/1 (12.a J = 8.a J + 5.a J)
- d) 3/2 (5.a J)

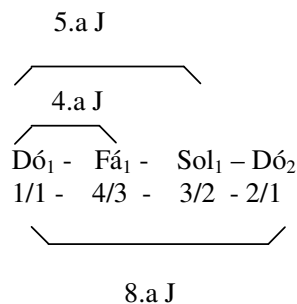
Temos então na escala, inicialmente:

5.a J



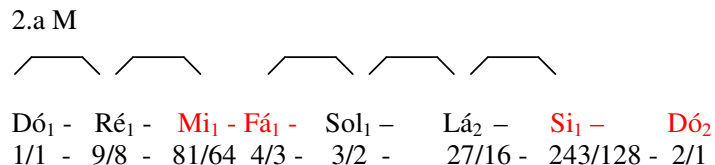
Todos os demais intervalos da escala pitagórica derivam desses elementos originais, ou seja: essencialmente, a 5.a J e a 8.a J. Como a 8.a J é homônima ao uníssono, torna-se desnecessário citá-la, podendo-se conceber o sistema como inteiramente derivado do intervalo de 5.a J e de sua inversão, a 4.a J, através de sobreposições destes intervalos. A dedução do restante da escala pode ser entendida a partir da seguinte lógica:

Do intervalo entre o Sol (3/2) e o Dó (2/1) resulta a inversão da 5.a J, uma nova consonância perfeita: a 4.a J (2/1:3/2=4/3, ou seja: correspondendo ao intervalo entre os harmônicos 3 e 4 série natural). Aplicando-a ao início da escala, chegamos a:



Do intervalo entre o Fá (4/3) e o Sol (3/2), surge agora a última consonância do sistema: o intervalo de 2.a M (3/2:4/3=9/8; ou seja: correspondendo ao intervalo entre os harmônicos 8 e 9 da série natural). Note-se que os conceitos de consonância e dissonância não eram em absoluto considerados como uma subjetividade à mercê do gosto do ouvinte. Tratava-se de um conceito estritamente matemático que, por expressar uma “verdade universal”, naturalmente também se faria sentir em qualquer ramo da matemática aplicada – o que seria o caso da música. “Consonâncias” seriam os elementos da escala que constituíssem frações do tipo (n+1)/n, para n inteiro e maior que 0. Assim, a 2.a M, por corresponder à fração 9/8, era considerada e percebida como consonância – para mais tarde, passar à categoria de dissonância quando o Renascimento viesse a sobrepujar definitivamente o sistema pitagórico e suas “verdades universais”.

Aplicando-se a 2.a M ao Dó (1/1), obtém-se o Ré (9/8). Aplicando-se-a novamente ao Ré, chega-se ao Mi (9/8x9/8=81/64); do Sol, extrai-se o Lá (9/8x3/2=27/16), e do Lá, o Si (9/8x27/16=243/128). Já temos agora a escala inteira:



A escala já está completamente determinada. Contudo, vale a pena fazer ainda o cálculo do semitom. O semitom entre Fá e Mi se calcula por $4/3:81/64=256/243$. Note-se que o semitom entre Dó₂ e Si₁ equivale a $2/1:243/128=256/243$, o que demonstra a coerência e consistência do sistema. Esse semitom próprio à escala pitagórica recebe o nome de *leimma* (90,2 cents).

Vale enfatizar que, pelos critérios do sistema, tanto a 3.a M (81/64) quanto a 3.a m (32/27) são consideradas como dissonâncias, assim como, conseqüentemente, as 6.as, que nada mais são senão inversões dos intervalos de 3.a.

Feita essa breve recapitulação a respeito do sistema pitagórico e de seus fundamentos, investiguemos de que maneira a inserção do uso de 3.as e 6.as paralelas poderia vir a desestabilizar tal sistema.

8.6.1. A questão das 3.as

Formatados: Marcadores e numeração

O princípio pelo qual a utilização de 3.as paralelas desencadeou o colapso do sistema pitagórico de afinação provém de um fator de grande simplicidade. A série harmônica em si, seja pela tradição científica, seja por uma questão psico-físico-acústica alheia às variantes culturais (como afirmam alguns teóricos), jamais se ausentou de fato enquanto referência de eufonia para o pensamento musical europeu – e, quiçá, para suas formas espontâneas de prática musical, ignoradas ou toleradas pelo olhar onipresente mas freqüentemente indulgente da Santa Madre Igreja. De qualquer forma, a escala natural ou ptolomaica, mais próxima dos princípios acústicos que regem a série harmônica, oferece uma leitura bem diferente da sonoridade das 3.as e 6.as:

Dó₁ - Ré₁ - Mi₁ - Fá₁ - Sol₁ - Lá₂ - Si₁ - Dó₂
 1/1 - 9/8 - 5/4 - 4/3 - 3/2 - 5/3 - 15/8 - 2/1

Observe-se que tanto a 3.a M (5/4) quanto a 3.a m (6/5) da escala natural satisfazem ao critério clássico de consonância, correspondendo a frações do tipo $(n+1)/n$. Comparemos agora as 3.as nos sistemas ptolomaico, natural e homotemperado (atual):

	Natural	Ptolomaico	Homotemperado
3.a M	5/4	81/64	$2^{4/12}$
Frequência em cents	386	408	400
3.a m	6/5	32/27	$2^{3/12}$
Frequência em cents	316	294	300

Vê-se que as diferenças entre as 3.as maiores e menores entre os sistemas natural e pitagórico chegam aos 22 cents (correspondendo a 1 *comma*) – uma diferença que, já perceptível em nível melódico pelos ouvidos mais sensíveis, torna-se grotescamente evidente no caso de intervalos simultâneos, ou seja, harmônicos. Note-se que a afinação natural não se distancia no caso mais do que 16 cents do homotemperamento; já o sistema ptolomaico mostra-se ainda mais próximo do atual, não ultrapassando os 8 cents. Fica patente pois o contraste entre as sonoridades de 3.as dos dois sistemas conhecidos no medievo. Porém, conforme já argumentado, se é certo que a 3.a M pitagórica era ouvida como dissonância, é igualmente certo que a 3.a M natural, se não

absolutamente consonante, seria ao menos relativamente consonante em relação a sua correspondente pitagórica. Assim, começa a surgir naturalmente uma tendência, quando da execução de terças paralelas, de rebaixar a 3.a M e de elevar a 3.a m, aproximando a escala pitagórica da natural. Vale lembrar que, longe de ser uma abstração, a série harmônica passou a se fazer particularmente mais presente a partir do período gótico, com a construção das primeiras grandes catedrais, onde as condições arquitetônicas passaram a concretizar acusticamente fenômenos que antes pertenciam basicamente à alçada da mera especulação teórica. A partir das grandes catedrais, a perfeição das quintas pitagóricas passou a se fazer acompanhar invariavelmente pela sutil reverberação da 3.a M (o 5.o harmônico). A apropriação intuitiva – posteriormente racionalizada – desse intervalo por parte dos cantores, o nascimento de um repertório calcado em 3.as e 6.as, tudo passou a conspirar contra a solidez do paradigma pitagórico. Todavia, abandonar completamente aquele sistema – e todo o formidável repertório sobre ele construído – seria uma solução catastrófica. Era preciso encontrar um outro caminho, reestruturando sim o paradigma, porém de forma a se encontrar uma solução intermediária. Assim como intuitivamente já faziam os cantores, abaixando as terças maiores e elevando as menores, ou seja: “temperando” os intervalos. Eis o princípio do temperamento, sistema que, com sutis modificações – cada uma das quais, como veremos oportunamente, com profundas repercussões na sintaxe musical de seu tempo – passou a imperar no ocidente desde o Renascimento até os dias de hoje.

8.7. Prolegômenos para um estudo do Temperamento

Formatados: Marcadores e numeração



Zarlino, teórico do século XVI que advogava a adoção de um sistema de afinação mais próximo do modelo ptolomaico, em detrimento do sistema pitagórico então ainda predominante.

Por volta do ano 1298, o monge e astrônomo inglês Walter Odington (c.1278 – c. 1316), grande teórico musical, ocupou-se da tarefa de analisar o estranho fenômeno pelo qual as 3.as – intervalos dissonantes para os cânones da Igreja – estavam sendo sistematicamente utilizadas, com grande receptividade, pela música profana e sacra da Inglaterra. Após um exame minucioso da questão, Odington publicou em seu *De Speculatione musica* os resultados de suas investigações. Munido de um monocórdio, régua, complexos cálculos matemáticos e de uma audição extremamente aguçada, o monge concluiu que a razão para a popularização das 3.as estava indissociavelmente relacionada a uma séria falha de execução: ao invés de entoar o intervalo de 3.a M à razão de $81/64$ e o menor a $32/27$, os intérpretes cantavam os intervalos respectivamente à razão de $5/4$ e $6/5$. A partir da mesma constatação, outro teórico, o alemão Franco de Cologne (1240-1280), chega a propor em seu tratado *Ars cantus mensurabilis* uma nova classificação das consonâncias, passando a admitir 3.as e 6.as como *consonâncias imperfeitas*. A reação da Igreja à violação não só de seus cânones mas, a seu ver, também do princípio da trindade, foi sentida através de bula papal expedida em 1324,

condenando energeticamente o uso daqueles intervalos, considerados sensuais e mundanos. Todavia, nenhum decreto foi capaz de deter o processo de transformação do paradigma musical europeu, do qual a assimilação das 3.as era um primeiro e definitivo sinal. A repercussão e aceitação de peças como o célebre cânon *Sumer is icumen in* (c.1240) apontavam inequivocamente para a radical transformação que estava por se seguir.

Embora não houvesse nenhuma grande contradição entre suas idéias e a obra de Boécio (480-524), que forneceu à Europa medieval os fundamentos acústicos e matemáticos para o estabelecimento do sistema pitagórico, foi grande a rejeição sofrida pelo teórico espanhol Bartolomé Ramos (c.1440-c.1521) ao propor pela primeira vez a adoção definitiva do sistema de afinação ptolomaico ou natural (apresentado detalhadamente em item anterior) como solução à contradição entre o modelo teórico de afinação defendido pela Igreja e a prática musical de seu tempo. Em seu *Musica practica* (1492), Ramos propunha em última análise a ampliação do modelo racional pela assimilação das frações com denominadores múltiplos de 5 (3.as, 6.as e semitom). Sua proposta contudo teve de esperar até que Zarlino (1517-1590) a rerepresentasse em suas célebres obras *Istitutioni harmoniche* (1558) e *Dimostrationsi harmoniche* (1571) para passar a gozar de fato do prestígio que veio a ocupar na teoria musical européia desde então. Todavia, uma leitura atenta da obra de Zarlino evidencia que seu autor se limitou a defender a afinação natural enquanto modelo teórico de consistência superior ao pitagórico, sem de fato chegar a advogá-la enquanto prática musical. A omissão do célebre maestro da capela de San Marco se devia sobretudo a duas causas contraditórias: a) a ausência de necessidade, já que a compulsão pela busca da afinação natural se tornara uma coqueluche em seu tempo; b) a consciência do quão problemática seria a adoção radical *de facto* daquele sistema. O próprio Zarlino chegou na verdade a projetar um cravo com afinação natural. Porém, em seu instrumento, não seriam 12, mas 16 as subdivisões da oitava. Isso porque, na afinação natural, ao contrário do que se observa na nossa, há uma considerável diferença entre Db e C#, F# e Gb, ou seja: os sons enarmônicos não coincidem em absoluto. E se a distância entre F# (3.a M de Ré) e Gb (4.a J de Fá) se limita, na escala natural de Dó, a 20 cents – 1/5 de semitom, o que já não é pouco –, o intervalo entre D# (3.a M de Si) e Eb (6/5) chega a 41 cents, quase 1/4 de tom, resultando em uma diferença já bastante perceptível mesmo para o ouvido não treinado. Um dos muitos problemas incontornáveis que se colocariam ao cravista que insistisse em adotar a afinação natural seria a necessidade de trocar ou reafinar um instrumento em Dó caso ele fosse executar uma peça em Ré maior e outra em Ré menor no mesmo instrumento. O cravo idealizado por Zarlino, esquematizado na figura abaixo, resolveria essa questão específica, apenas para naufragar em uma situação em que, por exemplo, precisasse utilizar um acorde de Fá menor – já que o teclado dispunha do G# mas não do Ab.

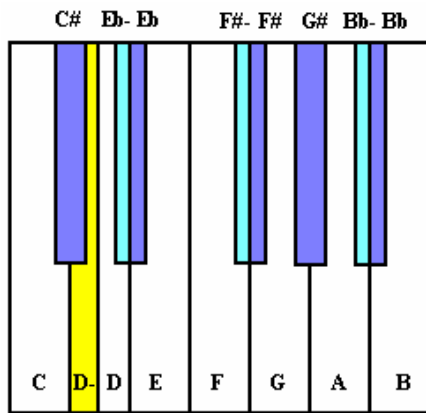


Fig. A9-a: O Cravo de 16 teclas de Zarlino. O projeto – obviamente malsucedido – de teclado idealizado pelo teórico italiano teria sua afinação determinada a partir das seguintes proporções:

C	C#	D-	D	Eb-	Eb	E	F	F#-	F#	G	G#	A	Bb-	Bb	B	C
1/1	25/24	10/9	9/8	32/27	6/5	5/4	4/3	25/18	45/32	3/2	25/16	5/3	16/9	9/5	15/8	2/1

Por essas razões, esse e outros protótipos – mais completos, porém de mais difícil elaboração e resultando extremamente incômodos para o intérprete – não tiveram acolhida por parte de seu principal público: os próprios músicos. Utilizando-se de soluções engenhosas, como o uso de trinados e ornamentos para camuflar imprecisões de afinação, ou mesmo aproveitando esteticamente as dissonâncias, os artistas terminariam por abrir mão do platonismo dos grandes modelos teóricos para partir em busca de soluções mais empíricas para o problema do cromatismo. A afinação natural se mostrou, em última análise, um ideal inexecutável devido tanto à inviabilidade prática de se adaptar instrumentos como o cravo, o órgão e o alaúde europeu (com trastes desde o século XV) ao sistema ptolomaico quanto à extraordinária percepção auditiva que quaisquer passagens cromáticas exigiriam, por exemplo, de cantores e violinistas, justamente em uma época que se caracterizou pela laicização e difusão social das artes, notavelmente entre a aristocracia e alta burguesia.

8.8. Paradigma Musical x Paradigma Social: Correlações e Convergências entre Estrutura Social e Lingüística

Formatados: Marcadores e numeração

Antes de prosseguirmos expondo e discutindo de que forma foi resolvido o impasse entre os modelos tonais medieval e ptolomaico, cumpre levantar uma importante questão: a oposição entre os sistemas pitagórico e natural se resumiria de fato aos níveis estético e técnico? Parece-nos evidente que não. Por detrás do pitagorismo e de sua obsessão pelo ternário estavam a filosofia e, sobretudo, a ideologia da Igreja Católica, única estrutura permanente de poder do medievo europeu. Por detrás do sistema ptolomaico, da releitura e da continuidade que propunha ao saber clássico cristalizado por uma visão dogmática do conhecimento, raiava silenciosamente o espírito crítico e científico que caracterizariam o humanismo renascentista. Após séculos de produção intelectual apócrifa, o século XIV viu sair das brumas do anonimato toda uma primeira geração de tratadistas e artistas que, quebrando uma longa tradição, passaram a assinar seus trabalhos, assumindo os riscos da originalidade de suas idéias. Em um lento e orgânico processo de individuação abrangendo todos os patamares da organização social, o europeu foi aprendendo a assinar o seu nome, como

as vilas e cidades foram se destacando dos feudos, e a nova e espontânea organização sintagmática implícita no uso das terças acompanhou esse percurso com a mesma silenciosa rebeldia com que os próprios monges desestruturariam não só os princípios musicais, mas a própria ordem estabelecida pela Igreja. A época em que o pitagorismo cairia definitivamente por terra coincidiria justamente com a desagregação política da Igreja Católica através da grande reação em cadeia de movimentos sociais e religiosos a que se convencionou chamar Reforma. O que se observa em última análise é que a estruturação paradigmática da linguagem musical parece responder com notável prontidão se não ao constante processo de mutação dos grandes paradigmas sociais e culturais, ao menos a suas fraturas mais evidentes. Pode-se enxergar no percurso histórico e estético de assimilação das 3.as paralelas os ecos ou o prenúncio da assimilação por parte da sobreestrutura escolástica de uma nova infraestrutura que, contrapondo-se aos cânones da velha ordem, propõe uma reformulação em que a indistinção entre os passos diatônicos cede lugar à diversidade como o próprio coletivismo cede à individuação, como a ordem dogmática cede à reorganização (relativamente) espontânea, como a invariabilidade das 5.as justas paralelas cede à irregularidade das 3.as ora maiores, ora menores. Parece-nos pois bastante claro um certo paralelismo funcional entre os grandes paradigmas das estruturas social e musical. Seria porém precipitado partirmos para a extrapolação de relações causais entre os dois sistemas, satisfazendo-nos por ora plenamente o estudo da concomitância entre os respectivos percursos de reestruturação paradigmática.

Procuraremos esquematizar brevemente o paralelismo processual descrito acima e seus desdobramentos nos níveis paradigmático e sintagmático em diversas instâncias das estruturas sócio-lingüísticas supracitadas. Para tal, partiremos da organização das categorias paradigmáticas em grandes eixos de extensão e intensão:

P. Social	Extensão	Intensão
	Coletivismo	Individuação
	Anonimato	Autoria
	Produção intelectual Clerical	Produção intelectual Leiga
	Escolástica	Humanismo
	Feudos	Cidades
	Medieval	(Proto)Renascimento
P. Musical	Sistema Pitagórico	Sistema Ptolomaico
	Unidade de tom constante	Unidade de tom variável
	Intervalos harmônicos justos (predomínio da 5.a J)	Intervalos Harmônicos Maiores/Menores (predomínio da 3.a M/m)
	Latim	Vernáculo
	Continuidade	Descontinuidade
	Fluxo melódico amorfo (gregoriano, organum, tropum etc.)	Fluxo melódico estruturado (clausula, rondó, moteto, cânon, ricercare etc.)
	Imensurabilidade Rítmica	Mensurabilidade Rítmica

Fig. A9-b

Como não poderia deixar de ser, há diversas categorias que se encaixam em pontos intermediários do percurso de extensão —> intensão aqui comentado, tais como a Ars Nova entre o gregoriano e o *ricercare*, o Proto-Renascimento entre o Medieval e o Renascimento propriamente dito etc. Da mesma maneira, nunca é demais frisar que nenhuma das categorias é intrinsecamente “intensa” ou “extensa”, mas apresenta um ou outro caráter inteiramente em função do termo com que é comparada. Assim, o moteto é fraseológica e ritmicamente descontínuo em comparação ao Organum, mas contínuo em relação ao *ricercare* ou à sonata clássica, assim como a rítmica renascentista é descontínua em relação àquela contida nas *clausulae* da Ars Nova, mas contínua com relação à marcha militar oitocentista.

Feitas essas fundamentais considerações, passemos por fim à apresentação do sistema que, a partir dos moldes da escala natural, encontrou soluções práticas para a viabilização de um novo paradigma sonoro para a música ocidental a partir do século XVI: o temperamento.

8.9. Fundamentos Matemáticos do Temperamento

Formatados: Marcadores e numeração

A escala natural de 12 semitons apresenta uma contradição estrutural incontornável: uma seqüência de 12 intervalos de 5.a, e.g.

Dó₁ – Sol₁ – Ré₂ – Lá₂ – Mia₃ – Si₃ – Fá#₄ – Dó#₅ – Sol#₅ – Ré#₆ – Lá#₆ – Mi#₇ – Si#₇ (=Dó₈)

deveria coincidir com uma seqüência de 7 oitavas:

Dó₁ – Dó₂ – Dó₃ – Dó₄ – Dó₅ – Dó₆ – Dó₇ – Dó₈ (=Si#₇)

Note-se que as proposições iniciais esboçadas acima pressupõem *a principio* a equivalência dos enarmônicos (Si#=Dó, e também Eb=D#, etc.) – o que, em termos de física acústica, constitui uma inverdade. Deixando de lado a evidência dessa inconsistência básica, uma simples demonstração lógica evidencia a fragilidade dessa suposta equivalência, a qual constitui em última análise a condição necessária à perfeita coerência e completude da escala cromática dodecafônica enquanto sistema de representação fundado na série harmônica.

Conforme vimos, o intervalo de 5.a J se racionaliza através da fração 3/2. Portanto, a seqüência de 12 5.as resultará em um intervalo correspondente à fração (3/2)¹², ou 3¹²/2¹². Já a seqüência de oitavas, intervalo racionalizado pela fração 2/1, resultaria no intervalo de (2/1)⁷ ou (4/2)⁷. Efetuemos a seguinte substituição:

$$(4/2)^7 = 4^7/2^7 = 2^{14}/2^7 = 2^{19}/2^{12}$$

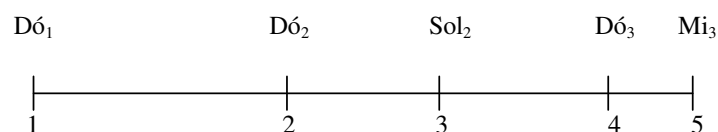
Fica patente pois que, para que se verifique a equivalência entre as séries de 5.as e 8.as, é necessário que

$$3^{12}/2^{12} = 2^{19}/2^{12} \Rightarrow 3^{12} = 2^{19}$$

Como o produto entre dois números ímpares – e, conseqüentemente, também a potência 3¹² – é necessariamente um número ímpar e o produto de dois números pares – e, conseqüentemente, também a potência 2¹⁹ – é sempre um número par, a igualdade acima equivale à afirmação de que um número inteiro não nulo possa ser simultaneamente par e ímpar – o que é absurdo. Fica pois demonstrado por absurdo que

uma seqüência de 5.as justas necessariamente não pode coincidir com uma seqüência de 8.as justas – e que, por conseguinte, a plena realização do sistema é, em última análise, inviável. Restam pois basicamente duas alternativas ao modelo dodecafônico: a) o reajuste total ou parcial do sistema racional – o qual apresenta os problemas estéticos e técnicos expostos anteriormente; b) a desracionalização do sistema *in essentia* - caso do homotemperamento, de base logarítmica - ou *de facto* – quando a racionalização apresenta um evidente afastamento conceitual com relação aos fundamentos acústicos da série harmônica. Conforme já mencionado, foi esse último o caminho mais tarde seguido pela música européia, caminho esse quase sempre percorrido às escuras, balizado por soluções empíricas racionalizadas *a posteriori* de sua invenção. Entre os caminhos e descaminhos propostos, destaca-se um que se tornou o paradigma metodológico a partir do qual se construíram todos os principais sistemas de afinação do ocidente a partir do século XVI. Examinemos seus fundamentos.

O teórico italiano Pietro Aron (1490-1545) propõe em seu tratado *Thoscanello della musica* (1523) uma solução em parte conceitual, em parte pragmática para o problema da afinação natural. Observando-se a série harmônica, verifica-se que o harmônico 5:



deveria coincidir com uma seqüência de quatro intervalos de 5.a J:

$$\text{Dó}_1 - \text{Sol}_1 - \text{Ré}_2 - \text{Lá}_2 - \text{Mia}_3$$

Tal igualdade, ainda que também absurda por afirmar que uma potência de 3 possa ser múltiplo de 5 – ou seja, que um primo possa ser múltiplo de outro primo, o que constitui uma contradição *a definitio* – encontra uma solução pragmática metodologicamente bastante simples e de aplicação relativamente fácil. Tal solução, contudo, implica uma opção – e é justamente esse o foco de nosso interesse.

A opção a ser tomada parte da seguinte desigualdade:

$$(3/2)^4 = 81/16 \neq 5$$

ou, convertendo as frações em cents:

$$2808 \neq 2786$$

Contudo, a desigualdade acima pode ser especificada para a seguinte relação:

$$81/16 > 5$$

ou, em cents:

$$2808 > 2786$$

De fato, a diferença entre o quinto harmônico e a seqüência de quatro 5.as difere exatamente por 1 comma, que equivale ao intervalo entre a 3.a M pitagórica (81/64) e a 3.a M ptolomaica (5/4):

$$1 \text{ comma} = 81/64:5/4 = 81/64 \times 4/5 = 81/80 \Leftrightarrow 1 \text{ comma} = 21,5 \text{ cents}$$

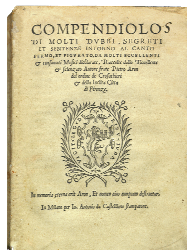
O intervalo de comma, correspondendo a aproximadamente 1/9 de um tom, é pequeno o suficiente para sugerir aos ouvidos e olhos práticos de um artesão a seguinte possibilidade de leitura da desigualdade acima:

$$81/16 \cong 5$$

ou, em cents:

$$2808 \cong 2786$$

O que significa, em última análise, que efetuando-se uma pequena aproximação, pode-se chegar a uma solução razoável – e, sobretudo, viável – para o problema. Aron deparou-se assim com as seguintes alternativas: a) sacrificar as 5.as, diminuindo-as para que a 3.a pudesse ser mantida; b) sacrificar a 3.a, aumentando-a para que as 5.as possam ser mantidas; c) sacrificar ambos os intervalos, distribuindo-se a diferença pela diminuição das 5.as e pelo aumento da 3.a, buscando-se porém um menor desvio em relação à escala natural do que aqueles resultantes da aplicação das soluções anteriores. Note-se que a proposta b resultaria no retorno, ao menos no que tange a esses dois intervalos, ao sistema pitagórico. A alternativa c, por sua vez, resultaria em última análise no abandono definitivo do referencial acústico da série harmônica, justamente em um momento histórico em que, como já visto, seu apelo racionalista e cientificista (e, implicitamente, algo anti-eclesiástico) encontrou maior acolhida devido a sua coerência com a *Weltanschauung* renascentista. Finalmente, a alternativa a representa não só uma opção pela 3.a em detrimento da 5.a mas, sintagmaticamente, uma opção pela tríade perfeita em detrimento do intervalo de 5.a J ou, em última análise: da harmonia em detrimento da consonância. Trata-se pois de uma opção pela “nova” sintaxe, fruto de um processo de mutação paradigmática que já contava dois séculos e em que estavam inclusos movimentos de transição como a *Ars Nova*. A escolha de Aron privilegiou portanto um novo sistema de sonâncias, dotado de regras próprias de encaminhamento melódico e harmônico, em detrimento de outro mais antigo, regido pelos cânones estéticos pitagóricos.



Fac-símile de tratado do século XVI de autoria de Pietro Aron, o principal sistematizador do temperamento mesotônico.

Vamos agora a uma apresentação dos aspectos matemáticos e acústicos do modelo de Aron, conhecido como *temperamento mesotônico*. O princípio norteador de tal temperamento, como já vimos, é o de se sacrificar as 5.as para se preservar a 3.a M – condição paradigmática necessária ao estabelecimento de uma dimensão sintagmática harmônica para o discurso musical. A idéia de Aron foi a de distribuir a comma (21,5 cents) igualmente pelas quatro 5.as, resultando pois em uma contração de 1/4 de comma (ou 5.5 cents) para cada 5.a J, reconstruindo a partir daí a escala aplicando a velha lógica sintagmática pitagórica ao novo paradigma recém-estabelecido. Assim, a 5.a justa original, com 702 cents, foi substituída por uma 5.a J medindo 696,6 cents. A partir disso, deriva-se uma nova unidade de tom seguindo-se o esquema medieval:

$$2.a M = 9/8 = 3/2 \text{ (uma 5.a)} \times 3/2 \text{ (outra 5.a)} \times 1/2 \text{ (reduz-se a 8.a excedente)}$$

Lembrando que cents são unidades logarítmicos, ou seja, produtos convertem-se em somas e divisões em subtrações, passemos pois de frações para as unidades de afinação:

$$2.a M = 9/8 = 696,6 + 696,6 - 1200 = 193,2 \text{ cents}$$

Chegamos pois à nova unidade tonal:

$$2.a M = 1 \text{ tom} = 193,2 \text{ cents}$$

8.10.1. A Lógica Racional de um Sistema Irracional

Cabe agora um parênteses da maior importância. Uma apresentação como a exposta acima, cujo formato é seguido pela maioria dos livros modernos sobre teoria da afinação, pode induzir erroneamente à conclusão de que a solução de Aron já abandonara por completo tanto o modelo quanto a lógica racional. Ledo engano. Busquemos evidenciar os fundamentos racionais e irracionais (no sentido matemático) de sua proposição.

Como vimos, a comma corresponde racionalmente à fração 81/80. Um quarto de comma, como já conhecido pela matemática renascentista, corresponderá pois ao número que, multiplicado quatro vezes por si mesmo, resulte na fração 81/80 – o que nada mais é que a raiz quarta daquela razão. Assim, teremos:

$$1/4 \text{ comma} = \sqrt[4]{81/80} = \sqrt[4]{3.3.3.3/2.2.2.2.5} = 3/2 \times \sqrt[4]{1/5}$$

Portanto,

$$\boxed{1/4 \text{ comma} = 3/2 \times \sqrt[4]{1/5}}$$

Calculemos agora a fração correspondente a um intervalo de 5.a J natural (3/2) decrescido de 1/4 de comma, resultando pois na 5.a J de Aron:

$$5.a J_{\text{Aron}} = 5.a J : (1/4 \text{ comma}) = 3/2 : [3/2 \times \sqrt[4]{1/5}] = 3/2 \times 2/3 \times \sqrt[4]{5} = \sqrt[4]{5}$$

∴

$$\boxed{5.a J_{\text{Aron}} = \sqrt[4]{5}}$$

O cálculo moderno, adotando a atual unidade de relação intervalar (cent), segue conforme visto anteriormente a seguinte fórmula:

$$\boxed{\sqrt[4]{5} \Rightarrow 5.a J_{\text{Aron}} (\text{cents}) = 1200 \log_2(\sqrt[4]{5}) = 1200/4 \times \log_2 5 = 696,6 \text{ cents}}$$

Calculemos agora por fim a unidade tonal do sistema de Aron. Ela decorre, conforme visto, da sobreposição de duas 5.as e da conversão à primeira 8.a:

$$\text{Tom}_{\text{Aron}} = 5.a J_{\text{Aron}} \times 5.a J_{\text{Aron}} : 8.a J = \sqrt[4]{5} \times \sqrt[4]{5} \times 1/2 = 1/2 \sqrt{5}$$

∴

$$\boxed{\text{Tom}_{\text{Aron}} = 1/2 \sqrt{5}}$$

Para se chegar à representação em cents, basta repetir a fórmula:

$$\boxed{\text{Tom}_{\text{Aron}} (\text{cents}) = 1200 \log_2(1/2 \sqrt{5}) = 1200(\log_2 \sqrt{5} - \log_2 2) = 1200[(\log_2 5)/2 - 1] = 193,2}$$

Evidencia-se assim que o tratamento matemático dado por Aron a seu modelo de temperamento, ainda que operando com números irracionais, mantém perfeitamente a lógica racional, apenas ampliando o conceito matemático de proporção de forma que ele abranja também a teoria das potências e, em particular, das potências racionais – o que, matematicamente falando, é algo rigorosamente consistente. Embora na época de Aron a matemática não houvesse ainda desenvolvido o sistema de representação de potências, raízes e logaritmos de que hoje dispomos⁵⁶, o raciocínio seguido pelo autor do *Thoscanello della musica* foi essencialmente o que aqui expusemos. Mas o conhecimento de potências racionais estaria de fato disponível no século XVI? Sim. Seus fundamentos conceituais e metodológicos foram lançados cronologicamente no final da *Ars Nova* – mas ainda em pleno período gótico – por Nicole Oresme (c.1323 – 1382), bispo de Lisieux, em sua obra *De proportionibus proportionum* (c.1360). Pouco depois, em princípios do século XV, surgiriam as primeiras tentativas de elaboração de um temperamento. Note-se pois que é desta vez o paradigma epistemológico que se move em concomitância com o musical, fornecendo-lhe as ferramentas sem as quais o salto qualitativo representado pela redefinição paradigmática suscitada pelo

⁵⁶ Os logaritmos são dispensáveis para a elaboração do modelo de Aron, figurando aqui apenas para realizar a conversão de unidade intervalar fracionária/exponencial para cents.

temperamento não teria como se concretizar. E assim, música e matemática, artista e instrumento, em sua eterna simbiose, viabilizam uma das mais extraordinárias revoluções musicais que o ocidente já assistiu.

8.10.2. Consistências e Inconsistências do Modelo Mesotônico

Formatados: Marcadores e numeração

Os artifícios matemáticos desenvolvidos por Aron, vale lembrar, tinham por intuito a preservação da 3.a M (386, 3 cents). Exposta no item anterior a fundamentação racional e irracional do cálculo das frações de comma, retornemos, por uma questão de economia de meios, a operar por adições e subtrações de cents de modo a poder examinar com maior praticidade a consistência e os pontos de maior fragilidade do temperamento mesotônico. Vejamos primeiramente se tal aproximação não resultaria em um excessivo desequilíbrio entre os tons Dó-Ré (203,9 cents na escala natural) e Ré-Mi (182,4 na E.N.).

$$(R\acute{e}-M\grave{i}) = (D\acute{o}-M\grave{i}) - (D\acute{o}-R\acute{e}) \Leftrightarrow (R\acute{e}-M\grave{i}) = (386,3) - (193,2) = 193,1 \text{ cents}$$

Ora, desconsiderando-se o erro aparente, causado exclusivamente pelo fato de estarmos trabalhando com apenas uma casa decimal (mesmo que não fosse essa a explicação, uma diferença de 0,1 cent - equivalente a cerca de 1 Hz - é rigorosamente inaudível), temos pois que:

$$D\acute{o}-R\acute{e} = R\acute{e}-M\grave{i} = 193,2 \text{ cents} = 1 \text{ tom}$$

O resultado acima significa que esse temperamento preserva uma importante propriedade do sistema pitagórico, qual seja, a igualdade entre os passos de tom, apresentando porém a vantagem de dispor de uma 3.a M consonante. Assim, o modelo de Aron, sem sacrificar essa característica melódica da escala medieval como o sistema ptolomaico o faria, mostra-se porém muito mais adequado que seu antecessor no que tange à instância harmônica do discurso musical. A 5.a J original, com 702 cents, está a 2 cents de sua correspondente no sistema de afinação contemporâneo - o homotemperamento -, que apresenta 700 cents. A 5.a J de Aron, com 696,6 cents, está praticamente à mesma distância da nossa, sendo 3,4 cents inferior à atual. Todavia, a 3.a M de Aron coincide com aquela da escala ptolomaica, a 386,3 cents, ao passo que a nossa, a 400 cents, está a 7,8 cents da dissonância pitagórica e a 13,7 cents da consonância natural. Isso significa, possivelmente para a surpresa de muitos, que o sistema de Aron estava mais próximo da série harmônica do que o nosso, ou, em outras palavras: que aquele sistema era mais “afinado” (no sentido de acusticamente consonante) que o nosso.

Deixemos por ora de lado uma reflexão mais aprofundada a respeito da constatação acima mencionada para retomarmos a gênese do sistema de afinação renascentista. A importante propriedade supracitada - a de igualdade de passos de tom - demonstra que, nesse modelo, o tom está definido como a metade do intervalo de 3.a M. É por essa razão que esse sistema passou à História com o nome de *temperamento mesotônico*, salientando-se dessa forma os critérios de definição de sua unidade escalar. Conhecendo pois o passo de tom, a 3.a M e a 5.a J ascendente e descendente, completamos por fim a escala diatônica de Dó. Na tabela abaixo, apresentamos os intervalos em cents no temperamento e na escala natural, comparando-os em seguida naquela unidade e em frações de comma; calculamos então a somatória dos valores

absolutos daquelas diferenças de forma a estimar o afastamento com relação à escala natural.

	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si	Dó
Temperamento Mesotônico	-	193,2	386,4	503,4	696,6	889,8	1083	1200
Escala Natural	-	203,9	386,4	498,0	702,0	884,4	1088,3	1200
Desvio entre T.M. e E.N.	0,0	-10,7	0,0	+5,4	-5,4	+5,4	-5,3	0
Desvio em commas (K)	0	-2/4	0	+1/4	-1/4	+1/4	-1/4	0
Desvio modular total em commas: 1,50								

Comparemos esses resultados com aqueles obtidos pela escala pitagórica:

	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si	Dó
Escala Pitagórica	-	203,9	407,8	498,0	702,0	905,9	1109,8	1200
Escala Natural	-	203,9	386,4	498,0	702,0	884,4	1088,3	1200
Desvio entre E.P. e E.N.	0,0	0,0	21,4	0	0	21,5	21,5	0
Desvio em commas (K)	0	0	+1	0	0	+1	+1	0
Desvio modular total em commas: 3,00								

Observa-se pois que a somatória em módulo dos desvio da escala pitagórica em relação à natural é duas vezes superior àquele apresentado pelo temperamento mesotônico. Vejamos agora como se comporta nossa escala homotemperada:

	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si	Dó
Escala Homotemperada	-	200,0	400,0	500,0	700,0	900,0	1100	1200
Escala Natural	-	203,9	386,4	498,0	702,0	884,4	1088,3	1200
Desvio entre E.H. e E.N.	0,0	-3,9	+13,6	+2	-2	+15,6	11,7	0
Desvio em commas (K)	0	-0,18	+0,63	+0,09	-0,09	+0,72	+0,54	0
Desvio modular total em commas: 2,25								

O desvio agora é 3/4 de comma inferior ao da escala pitagórica e 3/4 de comma superior ao do temperamento mesotônico. A posição intermediária é assumida também no que tange ao desvio de cada intervalo com relação à escala natural: chegando em certos casos a 1 comma de diferença na escala pitagórica, os valores não ultrapassam 1/2 comma no modelo de Aron, permanecendo as defasagens do homotemperamento exatamente na média entre os dois, com 0,72 commas. O sistema atual apresenta contudo uma nítida desvantagem com relação aos demais: todos os seus intervalos exceto a 8.a J se apresentam “desafinados” com relação ao referencial acústico da série harmônica – e isso ainda dentro dos limites da escala diatônica. Verifiquemos agora o que acontece ao considerarmos a escala cromática.

A partir do Si, obtém-se por intervalos da 5.a J de Aron (696,6 cents) as notas Fá#, Dó# e Sol#. Ao se tentar obter o Ré#, o resultado (269,4 cents) difere do Mib correspondente à fração 6/5 por 46,2 cents, o que totaliza praticamente 1/4 de tom – intervalo já plenamente reconhecível pelo ouvinte padrão e que, em última análise, soará claramente “desafinado”. Assim, ao invés de se prosseguir o ciclo ascendente, Aron sabiamente passou para o ciclo descendente e, a partir do Dó, chegou novamente ao Fá e desse, ao Sib e, finalmente, ao Eb, que agora difere do ptolomaico por apenas 1/4 de comma. A escala cromática mesotônica fica assim constituída pelos seguintes

intervalos em cents (logo abaixo, os desvios em cents e em commas em relação à escala natural):

Temperamento Mesotônico:

Dó	Dó#	Ré	Mi b	Mi	Fá	Fá#	Sol	Sol#	Lá	Sib	Si
-	76,1	193,2	310,3	386,3	503,4	579,5	696,6	772,6	889,7	1006,8	1082,9
0,0	+5,4	-10,7	-5,4	0,0	+5,4	+10,8	-5,4	0,0	+5,4	-10,8	-5,3
0	+1/4	-2/4	-1/4	0	+1/4	+2/4	-1/4	0,0	+1/4	-2/4	-1/4

Desvio modular total em commas: 3,00

Repitamos o quadro acima para as demais escalas, de modo a dispormos de termos de comparação entre os diferentes sistemas:

Escala Pitagórica:

Dó	Dó#	Ré	Mi b	Mi	Fá	Fá#	Sol	Sol#	Lá	Sib	Si
-	113,7	203,9	294,1	407,8	498,0	611,7	702,0	815,6	905,9	996,1	1109,8
0,0	43,0	0,0	-21,5	21,4	0	21,5	0	43,0	21,5	-21,5	21,5
0	+2	0	-1	+1	0	+1	0	+2	+1	-1	+1

Desvio modular total em commas: 10,00

Escala Homotemperada:

Dó	Dó#	Ré	Mi b	Mi	Fá	Fá#	Sol	Sol#	Lá	Sib	Si
-	100,0	200,0	300,0	400,0	500,0	600,0	700,0	800,0	900,0	1000,0	1100,0
0,0	29,3	-3,9	-15,6	+13,6	+2	31,3	-2	27,4	+15,6	3,9	11,7
0	+1,36	-0,18	-0,73	+0,64	+0,09	+1,46	-0,09	+1,27	+0,73	+0,18	+0,55

Desvio modular total em commas: 7,28

8.10.3. Comparação entre as escalas cromáticas mesotônica, pitagórica e ptolomaica

A leitura das tabelas acima deixa patente que o temperamento mesotônico é a alternativa que mais se aproxima da escala natural, e não apenas por apresentar o menor desvio modular com relação a ela. Três de suas doze notas coincidem em ambas as escalas (as 3.as maiores: Dó, Mi e Sol#). Quando há divergências, não excedem o insignificante intervalo de meia comma, girando o desvio na maioria das vezes em torno mesmo de um quarto de comma. A escala pitagórica conta a seu favor com quatro notas coincidentes em relação à escala natural, mas as divergências chegam a duas commas no Dó# e no Sol#, e o desvio total chega à ordem de dez commas. Fica assim mais evidente a vocação desse sistema para uma música que evite o cromatismo – como o faz o canto gregoriano, através do artifício dos modos – e sua inadequação para um sistema harmônico que se baseie em outros intervalos que não a 5.a J. Note-se que é justamente nos intervalos de 3.a que o sistema apresenta seus maiores desvios. Já a escala homotemperada, se apresenta um desvio total pouco melhor que a pitagórica, sofre o já comentado agravante de não apresentar nenhum intervalo natural além da 8.a J. É também nas 3.as que o temperamento atual mostra seu pior desempenho, atingindo 0,63 comma de desvio nas 3.as maiores, 0,72 nas menores e até 2,19 nas 3.as enarmônicas – desempenho nesse item ainda pior que o da escala pitagórica. O desempenho da escala homotemperada em relação ao tipo de avaliação aqui apresentada talvez impressione o leigo, convencido ou de que tais resultados não teriam maiores implicações ou de que teríamos sido vítimas de algum grave equívoco em nossos cálculos. Já para o músico de formação clássica, os problemas aqui apontados provavelmente parecerão bastante

Formatado: Recuo: À esquerda: 1,27 cm, Deslocamento: 1,98 cm, Vários níveis + Nível: 3 + Estilo da numeração: 1, 2, 3, ... + Iniciar em: 1 + Alinhamento: Esquerda + Alinhado em: 1,27 cm + Tabulação após: 3,17 cm + Recuar em: 2,16 cm

esclarecedores em termos de uma série de questões técnicas e estéticas que a vivência com os repertórios anteriores ao barroco (incluindo o próprio) suscitam no intérprete. Entre as quais, a inadequação que começa a se evidenciar de nossa “avançada” escala homotemperada para a interpretação de um repertório baseado em um tipo de sonoridade que, excetuando a 8.a J, a princípio simplesmente inexistente no paradigma hoje vigente no ocidente. Antes de nos determos porém na análise desses resultados, cumpre prosseguir colocando outro aspecto de fundamental importância para a compreensão do modelo de Aron.

8.10.4. Aspectos tonais do temperamento mesotônico

Formatados: Marcadores e numeração

Como já vimos, a escala pitagórica tem como um de seus princípios formadores privilegiar o intervalo de 5.a J, o qual é idêntico à relação $3/2$ presente na série harmônica. Todavia, ao examinarmos a escala cromática medieval, observamos que existe uma 5.a J cuja frequência difere das demais. Trata-se da 5.a enarmônica formada entre o Sol# e o Mib (\cong Ré#) que, ao invés de 702 cents, apresenta 678,5 cents, diferindo pois de 23,5 cents (a chamada *comma pitagórica*) do intervalo natural. A causa desse fenômeno é exatamente a divergência entre uma progressão de 12 intervalos de 5.a J e uma seqüência de 7 intervalos de 8.a J já discutida aqui anteriormente. Esse “resto”, que constitui mais um empecilho ao cromatismo e à concepção harmônica triádica, cria um curioso fenômeno acústico conhecido como “lobo”. O nome se deve ao fato de que a vibração de duas frequências que formem entre si um intervalo de “lobo” apresenta uma oscilação de amplitude, conhecida em acústica como “batimentos”. Tal oscilação produz um efeito que o homem medieval identificou com o uivo de um lobo, constituindo uma metáfora que terminou incorporada à terminologia da música e da física acústica. A escala natural de Dó possui uma outra espécie de *lobo* que se apresenta no intervalo de 5.a entre as notas Ré e Lá, com apenas 680,5 cents, ficando pois uma comma (21,5 cents) abaixo da 5.a J. Por essa razão, a escala natural mostra-se inadequada à harmonia triádica, apesar de os acordes de I, IV e V graus soarem ali de maneira deslumbrante. Em verdade, o modelo de Aron nada mais é, em última análise, que uma tentativa de viabilizar uma escala tão próxima quanto possível da natural, mas que se preste à sintaxe da harmonia triádica. Analisemos agora em quais aspectos ela atingiu seus objetivos e em quais suas deficiências suscitaram a busca de outras alternativas.

Em uma situação ideal, todas as tríades maiores coincidiriam em termos de intervalos com a tríade natural (3.a M a 386,3 cents, 5.a J a 702,0 cents). As tríades menores, por serem relativas das maiores, também nesse caso necessariamente coincidiriam com o modelo natural. Examinemos pois as dimensões dos 12 intervalos de 3.a M e 5.a J presentes na escala de Aron:

Dó – Mi	386,3	Dó – Sol	696,6
Dó# - Fá	427,3	Dó# - Sol#	696,5
Ré – Fá#	386,3	Ré – Lá	696,5
Mib – Sol	386,3	Mib – Sib	696,5
Mi – Sol#	386,3	Mi – Si	696,5
Fá – Lá	386,3	Fá – Dó	696,5
Fá# - Sib	427,3	Fá# – Dó#	696,6
Sol – Si	386,3	Sol – Ré	696,6
Sol# – Dó	427,4	Sol# – Mib	737,7
Lá – Dó#	386,4	Lá – Mi	696,6
Sib – Ré	386,4	Sib – Fá	696,6
Si – Mib	427,4	Si – Fá#	696,6

Não deixa de ser previsível que precisamente nas enarmonias se evidenciassem as fragilidades do novo sistema. A limitação da escala a 12 graus provoca aqui como no sistema pitagórico assimetrias paradigmáticas que terão papel fundamental na organização sintagmática constituída sobre elas.

As terças enarmônicas de 427,4 cents (41,1 cents ou 1,9 comma acima do intervalo natural) são muito mais drasticamente dissonantes que a 3.a M pitagórica, tornando os intervalos em que aparecem impróprios para o repouso harmônico. Não se inviabiliza porém seu uso passageiro como acordes de tensão, camuflando-se freqüentemente as 3.as pelo uso de trinados e outros ornamentos. Um exemplo desse procedimento pode ser visto na passagem abaixo, datando já do período barroco, escrita pelo compositor francês Jean Anglbert (c.1628-1691). Uma audição cuidadosa do trecho citado executado no temperamento atual (áudio 33., com intervalo F#-Bb a 400 cents) e em seu temperamento original (áudio 34., intervalo F#-Bb a 427,4 cents) revela inequivocamente a engenhosidade com que os compositores se valiam das arestas do sistema como recursos de expressão.



Fig. A9-c (áudio 35. - notar o contraste resultante da utilização dos dois diferentes sistemas de afinação, o atual e o mesotônico)

No temperamento mesotônico, apenas uma 5.a J se afasta do cômodo patamar de 696,6 cents. Todavia, atingindo 737,7 cents (35,7 cents ou 1,7 comma acima do intervalo natural), e justamente em uma tríade em que a 3.a M está no limite de 427,4 cents, teremos aqui o equivalente ao fenômeno do *lobo* pitagórico, tornando a tríade imprópria para o uso como repouso. Note-se que, mantendo-se a mesma lógica de construção aqui apresentada, o afinador pode porém optar por qual tonalidade ocupará o *lobo*, não sendo portanto nenhuma tonalidade, a princípio, totalmente inviável. Na prática, contudo, a escala que aqui expusemos foi definitivamente aquela que predominou por todo o longo período em que essa forma de temperamento imperou sobre a Europa.



Palestrina, um dos mais importantes compositores da história da música ocidental, soube tirar pleno proveito das especificidades do temperamento mesotônico como recurso expressivo em suas obras.

Analisemos agora algumas das implicações de sua estrutura paradigmática sobre o sintagma musical sobre ela constituído.

Examinando a tabela acima, conclui-se que os acordes maiores passíveis de assumir função harmônica de repouso, condição básica para se tornarem centros tonais (acordes de tônica) seriam, a princípio: C (sem acidentes), F, G (1 acidente), Bb, D (2 acidentes), Eb, A (3 acidentes) e E (4 acidentes). Dentre estes, observe-se que uma aspiração à condição de tônica pressupõe a viabilidade da cadência perfeita (I – IV – V – I), o que não ocorre nas tonalidades de Eb (IV enarmônico) e E (V enarmônico). Restam-nos pois em condições de uso as seguintes tonalidades maiores:

C, F, G, Bb, D, A

Tomemos agora as tonalidades menores. Em uma primeira triagem, sobram-nos exatamente as relativas às tríades de repouso iniciais, quais sejam: Am (sem acidentes), Dm, Em (1 acidente), Gm, Bm (2 acidentes), Cm, F#m (3 acidentes), C#m (4 acidentes). A questão da cadência inviabiliza as tonalidades de Em (V enarmônico), Bm (V enarmônico) e F#m (V enarmônico), restando-nos pois as seguintes tonalidades menores:

Am, Dm, Gm, Cm, C#m

Vale enfatizar que o estudo acima aponta inequivocamente para o predomínio, não para a exclusividade, das tonalidades supracitadas no repertório renascentista e de princípios do barroco. Alguém superficialmente familiarizado com o repertório do referido período pode estranhar a colocação, lembrando-se de partituras que, minoritárias, não chegam a ser raras, apresentando peças de Palestrina em tonalidades como Db ou mesmo Ab. A maioria desses casos deve-se não à iniciativa do compositor, mas de seus revisores. Palestrina, como muitos outros autores desse período, é herdeiro da tradição de escrita para vozes masculinas, em que as vozes superiores eram realizadas ou por crianças e adolescentes, ou por adultos em falsete ou, mais raramente, por *castratti* (os quais eram normalmente solistas). Ao adaptar tal repertório para a modernidade, em que o coro misto prevaleceu, os revisores tiveram o cuidado de procurar a tonalidade em que as vozes mistas apresentariam timbre e nível de tensão vocal mais próximo àquele obtido originariamente pelo compositor (regiões agudas para

os meninos, soando confortáveis para sopranos, descaracterizariam o percurso tensivo original). Um exame porém de partituras originais para voz ou teclados (cravo, virginal, órgão, clavicêmbalo etc.) confirma plenamente o predomínio das tonalidades mencionadas, predomínio esse que encontra pois justificativa nas razões técnicas aqui expostas. Uma análise de coletâneas musicais do porte de um *Fitzwilliam Virginal Book*, contendo dezenas de composições para virginal (um parente do cravo) revela que a quase totalidade do repertório lá inserido está dentro dos limites das onze tonalidades apresentadas acima. Também ao tomarmos versões originais da obra do mais importante compositor vocal que a Renascença produziu, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), podemos atestar tal fato: no XXIII livro de *Madrigali spirituali*, Palestrina nos oferece um repertório de peças vocais cuja escolha de tonalidade deixa clara toda a consciência do autor a respeito dos recursos disponibilizados pelo temperamento mesotônico. Das catorze composições, quatro estão em Am, duas em F, duas em G e as seis restantes – quase a metade do livro – apesar de utilizarem a armadura de F, estão claramente escritas na tonalidade de Gm. A partir dessa tonalidade, o grande inspirador do *Gradus ad parnasum* de Fux pode não só aproveitar todas as possibilidades do modalismo herdado do estilo gótico como ainda fazer pleno uso da sintaxe tonal de sua época justamente naquilo que ela tinha de mais expressivo: sua imperfeição. Conforme visto no exemplo de Anglebert, o intervalo entre a 3.ª m e a sensível do acorde de tônica em Gm (intervalo Sib – Fá#) corresponde a um intervalo enarmônico de extraordinária tensão na escala de Aron, tensão essa cujo efeito é potencializado pelo subsequente relaxamento em uma tríade menor mais próxima da natural que a nossa ou que a pitagórica. O grande mestre assim capitaliza a seu favor as características do novo temperamento, gerando preciosos efeitos de sentido que se perdem totalmente ao serem realizados nas cores homogêneas do homotemperamento atual.

Vale agora fazer um breve inventário de algumas peculiaridades paradigmáticas e suas implicações sintagmáticas imediatas na estilística do temperamento mesotônico. Iniciaremos por salientar que, nesse sistema, os semitons diatônicos (117 cents) são maiores que os cromáticos (75 cents), o que implica a inexistência de qualquer equivalência enarmônica. Assim, uma mesma composição não pode apresentar um Ab e um G#, o que requereria o uso de um teclado duplo com afinações distintas e incompatíveis – recurso muito raramente utilizado, devido à especificidade e dificuldade técnica de seu uso. Pela mesma razão, não é viável a realização de dobrados bemóis ou sustenidos, o que implica que uma tecla branca jamais poderá corresponder a um acidente. Tais limitações caracterizam o modelo de Aron como um temperamento tonalmente restrito, o que implica a construção de um repertório cujo emprego da harmonia parece à primeira vista bastante pobre com relação à produção musical a partir de fins do período barroco. Tal comparação, contudo, é inconsistente pela seguinte razão: o efeito estético produzido por um acorde perfeito no temperamento mesotônico é qualitativamente diverso daquele provocado pelo mesmo acorde em uma escala bem-temperada (eutemperamento) ou, *maxime*, da sonoridade da mesma tríade no homotemperamento. Os efeitos de repouso obtidos pelos acordes de C, F e G no temperamento de Aron, pelas razões acústicas anteriormente expostas, superam qualquer tentativa dos demais sistemas mencionados de se produzir um efeito de relaxamento tonal. Da mesma maneira, dissonâncias como aquela especificamente discutida neste trabalho (Bb x F# na dominante de Gm) soam pífiyas nos temperamentos posteriores não por que tenha havido, como querem Schoenberg e Webern, uma evolução na acepção positivista da linguagem musical ocidental que, complexificando-se, tenha relativizado e atenuado aquela dissonância até torná-la ingênua, mas sim porque a alteração do paradigma sonoro inviabilizou aquela sonoridade, substituindo-a

por outra de fato incapaz de gerar a mesma tensão harmônica. Assim, a transformação sintagmática que se operou no idioma musical europeu entre os séculos XVI e XIX se deve não a um processo de complexificação sintática *de per se*, mas sim a uma readaptação da linguagem musical ao percurso histórico de reestruturação de seu paradigma sonoro. Ouvida em seu temperamento original, a música renascentista apresenta uma riqueza de colorido única, e analisar o percurso tensivo de uma composição da época através de nossa referência escalar atual implica um empobrecimento que pode vir a comprometer sobremaneira a consistência dos resultados obtidos, à medida que situações extremas de intensão e extensão tenderiam a ser lidas de maneira homogênea com relação a funções harmônicas que o homotemperamento de fato não distingue. É necessário pois por essas razões relevar a estrutura paradigmática em que foi concebida uma dada composição antes de mergulhar em um estudo da instância harmônica do discurso.

Por último, cabe frisar que nossa exposição matemática dos fundamentos do temperamento mesotônico evidenciou o quanto o modelo de Aron se posiciona como um meio-termo entre duas formas fundamentais de estruturação paradigmática musical. A primeira é constituída pelos modelos pré-renascentistas eminentemente racionais, quais sejam, o pitagorismo com todo seu formidável arcabouço histórico e estético, e o sistema ptolomaico, essencialmente teórico, cuja importância é maior enquanto referência estética e físico-acústica idealizada do que enquanto paradigma concretizado pela produção inequívoca de repertório historicamente relevante. A segunda é melhor representada por algumas formas empíricas de temperamento que surgiram a partir da metade do século XVIII e, sobretudo, por nosso homotemperamento (fundamentalmente logarítmico, portanto, inconciliável com a série harmônica), que constituem sistemas essencialmente irracionais. O caso do modelo de Aron, contudo, mantendo uma lógica essencialmente racionalizada ao lidar com grandezas irracionais, além de se apresentar como uma solução de equilíbrio entre duas concepções opostas de construção paradigmática (idealismo x empirismo), tem o mérito de constituir em última análise a mais perfeita solução para a viabilização de um sistema de afinação natural jamais desenvolvida no ocidente.

8.11. Comentários Finais: Os Pressupostos Estéticos na Determinação do Paradigma e Sintagma Musical

Formatados: Marcadores e numeração

É importante atentar ainda para o conceito estético fundamental que rege cada um dos sistemas mencionados acima. No sistema ptolomaico, a idéia do belo está inteiramente vinculada à coerência com um dado recorte da série harmônica (até o harmônico 5). Para o pitagorismo, o belo é indissociável da sensação estética da 5.a J perfeita (3/2), e desse princípio decorrem os demais princípios que norteiam a organização sintagmática daquele paradigma. Para o homotemperamento, o belo não está mais atrelado a uma sonoridade em si, mas à absoluta mobilidade (mesmo com o sacrifício das sonoridades perfeitas) entre os possíveis centros tonais. Já no que concerne ao Temperamento Mesotônico, a beleza está no intervalo natural de 3.a M (5/4) inserido em uma lógica triádica, ou seja: enquanto parte integrante de um acorde perfeito. Foi a partir do final do século XV que o acorde final de repouso passou a não se limitar aos intervalos oitavados ou não de 5.a J, como se pode verificar em algumas obras de Heinrich Isaac (c.1450-1517) e Josquin Deprez (c.1440-1521) – o que é prova inequívoca de que, a essa época, o pitagorismo já perdera seu estatuto de estrutura paradigmática por excelência da música ocidental. Transcendendo esse aspecto, já se observa na obra daqueles autores uma lógica triádica, ou seja, uma lógica de encadeamento harmônico,

ao invés do tipo de lógica contrapontística que imperou nos períodos medieval e gótico. Note-se pois que a transição pitagorismo-temperamento está indelevelmente marcada não só pela mudança paradigmática, mas pela completa transformação da lógica sintagmática de seus respectivos sistemas – lógica essa implícita, queremos frisar, na própria estruturação do paradigma tonal de cada sistema. O caso pitagórico foi analisado em profundidade anteriormente; aqui, procurou-se demonstrar que a cadeia de escolhas implícitas na construção matemática do temperamento mesotônico já favorecia e pressupunha uma concepção sintagmática triádica e harmônica pré-existente, mas que estava à espera de uma reformulação paradigmática que propiciasse a exploração de todas as suas potencialidades expressivas. A relação de implicação mútua entre paradigma e sintagma pode ser imediatamente percebida ao se ouvir uma composição absolutamente construída dentro da lógica de um dado sistema em sua escala original e em outro paradigma. Tal é o que se evidencia por exemplo através de uma audição cuidadosa de uma missa de Machaut (1300-1377) executada dentro de nossa referência atual homotemperada (áudio 36.), confrontada a seguir com uma outra versão que siga a afinação pitagórica original (áudio 36.). Frequentemente, ouvintes leigos submetidos a tal experiência, ao ouvirem uma terceira vez seguida a música, agora novamente em sua versão homotemperada, passam a considerar a versão inicial como insuportavelmente desafinada, estranhando instantaneamente o sistema de afinação que fora sua referência unívoca por uma vida inteira, e ilustrando sem a necessidade de qualquer exposição conceitual a estreita inter-relação entre estrutura paradigmática e seleção sintagmática investigada ao longo deste capítulo.

9. APLICAÇÃO DO MODELO SEMIÓTICO DE ANÁLISE MUSICAL EM UM CORPUS NÃO-OCIDENTAL: ANÁLISE DA CANÇÃO *Ya garat al-wadi*

Formatados: Marcadores e numeração

9.1. Canção *Ya garat al-wadi*: Contextualização

Formatados: Marcadores e numeração

9.1.1. Os Autores

Formatados: Marcadores e numeração



Mohammed Abdul-Wahab, compositor da canção ya garat al-wadi

Ya garat al-wadi foi composta em cerca de 1965 pelo compositor egípcio Mohammed Abdul-Wahab (1910-1991) sobre um poema do também egípcio Ahmed Shawki (1868-1932), ambos artistas cuja obra teve grande projeção no mundo árabe. Shawki era conhecido como “o príncipe dos poetas”, e sua poesia, além de qualidade e refinamento, gozava de grande popularidade, imortalizando-se em canções que são referência obrigatória para um estudo da música árabe no século XX. Depois de muitas dificuldades financeiras, atingiu a glória ainda em vida, e seu nome mais tarde passou a figurar nas placas de rua em um bairro nobre de Giza (ou Gizé), nas imediações do Cairo, próxima a onde hoje se erguem as torres do Cairo Sheraton Hotel. Biógrafos seus comentam de sua obsessiva paixão pelas três grandes pirâmides (Quéops, Quéfren e Miquerinos), para onde se deslocava semanalmente mesmo nos tempos mais duros, e que no fim da vida podia admirar ao abrir as janelas de sua mansão próxima às margens do Nilo. Como tantos grandes artistas, Shawki teve a generosidade de buscar nas novas gerações talentos ainda não revelados para oferecer-lhes as oportunidades que ele não tivera. Entre esses, no ano de 1924, estava um menino prodígio de apenas 14 anos que já gravara seu primeiro disco havia um ano, e que aliava à extraordinária musicalidade uma das vozes mais belas de sua época. O jovem Abdul-Wahab se tornou seu protegido, e Shawki proporcionou-lhe uma educação esmerada que lhe permitiu adquirir profundos conhecimentos musicais, incluindo uma sólida formação na tradição musical europeia. A morte de Shawki encontrou o jovem músico já bem posicionado no mundo musical local, de forma que sua carreira pôde continuar sua vertiginosa ascendência. Iconoclasta até o final de sua vida, Abdul-Wahab jamais teve pudores de transitar dos mais puros estilos da música árabe a uma música extremamente ocidentalizada e, para desespero de parte de seus admiradores, claramente comercial. Versátil, não se contentou com o brilho de suas composições ou com seu estrondoso sucesso como cantor, voltando-se também para uma muito bem sucedida carreira como ator de teatro e cinema. Valendo-se de sua enorme popularidade, introduziu, como arranjador, a grande orquestra ocidental em suas partituras, especialmente aquelas destinadas ao cinema, causando grande polêmica. Para se dar uma idéia da versatilidade de suas orquestrações, além de

peças dentro da mais genuína tradição árabe, o genial compositor escreveu obras de estilo jazzístico, tangos, rumbas e, o que pode parecer inacreditável: um samba. Ao retirar-se do mundo do cinema na década de 50, passou a dedicar-se a uma composição mais elaborada e artesanal, e também mais intimamente relacionada à tradição islâmica. Apesar de seu afastamento de um estilo mais comercial, as vendas de seus discos e dos intérpretes de suas canções continuaram crescendo – algo que parece inconcebível dentro do credo empresarial contemporâneo – e Abdul-Wahab conseguiu a surpreendente façanha de merecer em 1978 o terceiro disco de platina da indústria fonográfica mundial. É sua a orquestração oficial do hino nacional egípcio, além de uma interminável série de canções que disputam extra-oficialmente o mérito de representar verdadeiramente a alma do povo daquele país, entre as quais a versão original da canção *Ya garat al-wadi*, composta e interpretada por ele, disponível no áudio 3. do CD em anexo a esse relatório.

9.1.2. As Intérpretes

Formatados: Marcadores e numeração



Nour al-Houdda, cantora e atriz libanesa

Nour al-Houdda (1924-1998), nome que significa “luz do guia”, nasceu Alexandra Nicholas Badran em Beirute, Líbano. Assim como seu amigo Abdul-Wahab, foi uma criança prodígio que já fazia suas primeiras gravações aos dez anos de idade. A “garota da voz dourada” gravou ao longo de sua carreira mais de cem canções, alcançando grande sucesso de público em todo o mundo árabe. Em outro paralelo com o notável compositor egípcio, Nour al-Houdda era também uma grande atriz, cuja filmografia superou a marca dos 30 longa-metragens. Uma característica de sua popularíssima figura pública e artística era seu conservadorismo declarado, que a levou a provocar uma polêmica que para nós soa um tanto curiosa: a atriz recusou-se peremptoriamente a beijar em cena, bem como a vestir roupas que julgasse indecorosas. Por esse tipo de postura, ganhou o respeito dos árabes mais conservadores, recebeu medalhas das Igrejas Ortodoxas russa e oriental, além de condecorações dos governos da Síria e Líbano. Seu tradicionalismo extremamente arraigado também no plano estético foi uma das principais razões para a inclusão de um trabalho seu no *corpus* de nossa pesquisa, à medida que, purista, é uma excelente referência que, com sensibilidade e dramaticidade de grande atriz aliada a extraordinária musicalidade e técnica vocal, representa como poucos a mais genuína música árabe do século XX (áudio 1. do CD em anexo).



Fairuz, célebre cantora libanesa

Incomparavelmente mais popular e conhecida do que a sofisticada Nour al-Houdda é a também libanesa Fairuz (1935 -), uma das lendas vivas da música árabe de maior apelo comercial. Nascida em Beirute com o nome de Nouhad Haddad (o pseudônimo Fairuz, dado por seu primeiro empresário, significa “turquesa”), é de origem extremamente humilde, passando a infância em um dos bairros mais pobres da capital libanesa. Descoberta aos doze anos por um professor do Conservatório Libanês a procura de vozes infantis para gravar o hino nacional, a jovem Fairuz terminou como uma presença constante nos estúdios da Rádio Libanesa, conseguindo ainda de seu descobridor condições para estudar música e valiosas lições sobre o *tajwid*, o estilo clássico de canto/entoação do Corão. Adquirindo um estilo e uma técnica que lhe permitiam transitar livremente entre as músicas de ocidente e oriente, a jovem humilde que pouco antes era paga com a inacreditável quantia de US\$20,00 por mês foi catapultada para o estrelato ao aceitar a arriscada tarefa de interpretar um repertório de música árabe composto para ser dançado ao som de orquestras completamente ocidentalizadas, uma delas regida pelo célebre maestro argentino Eduardo Bianco. O estilo agradou, fez história e pavimentou a carreira da célebre cantora cuja popularidade advém ainda de sua personalidade generosa e despojada de menina pobre que, mesmo apresentando-se para reis e potentados, comprazia-se em misturar-se à multidão e sair à procura de músicos de rua, a seu ver os mais autênticos dos artistas. Conquistando assim uma extraordinária empatia com o público árabe, Fairuz despertou nossa atenção como uma segunda leitura da canção que analisaremos por representar um caminho estético bastante diverso daquele trilhado por sua colega. Alcançando igual senão maior sucesso em sua gravação de *Ya garat al-wadi*, há entretanto um abismo entre as duas interpretações. Dona de uma leitura musical de uma fluência rara entre cantores de música popular e de uma antológica capacidade de memorização, Fairuz é de uma fidelidade quase didática à partitura. Fazendo-se acompanhar por uma orquestra que quase em nada difere daquelas que ouvimos comumente no ocidente, oferece com Nour al-Houdda um contraponto notável entre tradicionalismo e modernidade, entre uma interpretação apaixonada e visceral e outra contida e quase cerebral em seu domínio técnico e interpretativo (áudio 2. do CD em anexo).



Nour al-Houdda (centro) e Abdel Wahab (direita), dois grandes intérpretes da canção “*ya garat al-wadi*”.

Fazendo jus a uma pesquisa a respeito do sentido, iniciaremos nossa exposição sobre *Ya garat al-wadi* pelo contraste entre as versões de que dela dispomos. Por uma questão de praticidade, chamaremos de agora em diante respectivamente de N à versão interpretada por Nour al-Houdda, de F àquela cantada por Fairuz e de W à versão de Wahab.

Uma primeira audição de F (207 compassos, $\downarrow = c.122$) sugere ao ouvinte ocidental ao longo de seus 6'47" uma canção executada no modo menor (mais especificamente, Em) com uma extraordinária ornamentação melismática, seguindo basicamente um compasso quaternário em dois momentos ameaçado por seqüências de hemíolas ternárias engenhosamente dispostas, em um procedimento rítmico muito apreciado e utilizado por Brahms. Melodicamente, podem-se justificar os eventuais cromatismos pela alternância entre modo eólio e escala menor harmônica, além da utilização eventual da sensível isoladamente. É bastante provável que escape a uma escuta menos atenta a ausência da harmonia, devido ao uso contínuo de uma linha de baixo com características bastante familiares à música popular ocidental (alternância entre graus I e V) associada a pedais de dominante no registro médio; some-se a isso certas passagens verdadeiramente contrapontísticas da orquestração que, notadamente quando o canto se torna mais melismático, virtualizam breves harmonias. A execução conjunta e ordenada do bem construído arranjo orquestral sugere que houve não só uma partitura escrita como uma regência bastante competente de um diretor à frente de músicos cuja precisão rítmica, afinação e coesão revela serem bastante experientes e compartilhar de uma série de parâmetros musicais semelhantes, senão idênticos, àqueles encontrados entre os músicos de orquestra europeus. A técnica vocal utilizada por Fairuz, com exceção de seu prodigioso domínio melismático, também não apresenta maiores contrastes com aquela encontrada entre as cantoras européias de música popular das décadas de 40 e 50. Sob o ponto de vista dinâmico, sua interpretação converge para o *piano* basicamente em toda a peça. Lingüisticamente, utiliza-se da pronúncia levantina do árabe, caracterizada, entre outras coisas, pela pronúncia suave do *jin* como no “j” em português.

É bastante diverso o cenário com que o ouvinte se depara ao longo dos 17'07" de uma audição Da gravação original de N (446 compassos, $\downarrow = c.100$). Embora ambas as orquestrações se utilizem de instrumentos típicos da música árabe, como alaúde, *qanun* (cítara), *nay* (variedade de clarinete), tabla etc, a orquestra de F está estruturada basicamente em torno dos violinos, à maneira clássica ocidental, ao passo que em N o que se verifica é uma formação de caráter nitidamente mais regional, estruturada em torno do alaúde e com uma participação relativa muito mais intensa do naipe de percussão e igualmente menos proeminente por parte dos arcos. Cria-se ainda um contraste imediato para o ouvinte entre o ambiente de estúdio em F e uma gravação

realizada ao vivo em N, com interferências dos mais variados ruídos, incluindo-se vozes e aplausos. Quanto à concepção do arranjo, há um outro abismo entre as duas versões. A presença do componente *improvisação* em N é nítida e, até certo ponto, pode ser considerada dominante. As transições entre as estrofes (mas não apenas elas) são freqüentemente preenchidas por nem sempre breves *taqsim*⁵⁷ que, como manda o estilo, jamais se repetem, intercaladas por coros que, apesar de superficialmente parecerem idênticos, um exame mais acurado revela quase sempre ligeiramente diferentes – inclusive pela interferência das *taqsim* que eventualmente os permeiam – como se poderá verificar a partir da transcrição da partitura. Uma avaliação técnica, em última análise, revela muito pouco provável em N a existência de uma partitura geral detalhada, como em F; o papel estrutural das improvisações e as diferenças de ataques entre naipes de músicos evidentemente proficientes também apontam como desnecessária e improvável a presença de um regente, caracterizando-se uma formação eminentemente camerística. Ainda com relação ao arranjo, nota-se que N é essencialmente heterofônica⁵⁸, em contraste com a textura semi-contrapontística de F e a polifonia contrapontística ou harmônica comum à música ocidental popular e erudita. Começa pois a se delinear um quadro em que se observa que a concepção musical em N, mais próxima à da tradição árabe, se diferencia muito mais dos padrões da música ocidental do que F. É porém sobretudo a partir do trabalho de transcrição para partitura que se evidencia com maior clareza o ponto central que diferencia N e toda a tradição musical árabe da música “modernizada” e, sem grifo, ocidentalizada de F (e de boa parte dos produtos “arabizados” que a indústria do *world music* vem produzindo em grande escala a partir da última década do século XX): o problema da escala. Se uma audição superficial pode identificar equivocadamente o mesmo modo menor presente em F, um exame criterioso revela que, na suposta escala de Fm, o Láb e o Mib estão quase que invariavelmente “desafinados”, pouco mais altos que seus correspondentes temperados. Além disso, o que é mais revelador, esses “acidentes” variam ao longo da peça, mostrando-se mais altos ou baixos em função de vários fatores interpretativos, inclusive sua inserção dentro de um quadro de ascendência ou descendência melódica. Duas questões da maior pertinência para nossa pesquisa então se colocaram, sendo a primeira, específica, e a segunda, genérica. A primeira consistiu em determinar qual teria sido a escala usada, e quais suas características; a segunda converteu-se na linha de pesquisa que investiga em última análise as correlações entre paradigma intervalar e gêneros do discurso, bem como a viabilidade de nosso modelo enquanto ferramenta de análise em cada caso – vertente essa também exposta no presente relatório. A solução da primeira questão, por sua vez, está resumida em item posterior deste trabalho.

Assim, N difere de F, em suma, por representar muito mais efetivamente a mais genuína tradição musical árabe. Nossa afirmação se fundamenta pelos parâmetros: sistema intervalar; instrumentação (escolha dos instrumentos); arranjo (utilização dos instrumentos); concepção orquestral. No âmbito vocal, a questão estilística é análoga. Nour al-Houdda, ao contrário de Fairuz, se utiliza de uma colocação vocal altamente idiomática: ataques guturais e uma sustentação que se serve do palato de uma maneira tal que o som resulta bem mais anasalado que a clássica “voz de cabeça”; uma impoção inimaginável para os padrões da tradição européia, em que a mesma se define precisamente como “maneira correta de emitir a voz, entoando e sustentando as

⁵⁷ *taqsim* (pl. *taqsim*) - tradicional técnica árabe de improvisação instrumental.

⁵⁸ Heterofonia: execução simultânea de tratamentos diferentes da mesma melodia. Esse “uníssono variado” é a forma estrutural mais comum entre os grupos orquestrais de tradições não-ocidentais, tais como os que se encontram no Gagaku (música clássica japonesa) e na música da Ópera de Pequim.

notas na garganta, sem tonalidade gutural ou nasal⁵⁹). Quanto à pronúncia, ao contrário da também libanesa Fairuz, além de utilizar um registro um pouco menos coloquial, segue ainda a fonética do dialeto egípcio, aproximando-a pois daquela de seus autores, o que sugere um especial cuidado da intérprete com uma certa fidelidade à essência original da obra. Por essa razão, apesar das dificuldades advindas de uma interpretação métrica e melodicamente da maior complexidade, além da duração 2,5 vezes maior, optou-se por iniciar o processo de transcrição para partitura – essencial a nossa metodologia – pela gravação de Nour al-Houdda, obtendo-se os resultados a serem explanados posteriormente neste relatório.

Já na versão original, a que chamaremos W (172 compassos, $\downarrow = c.123$, duração de 5'56"), a gravação, ainda que realizada em estúdio com a de Fairuz, preserva, como a de Nour, a instrumentação e a estilística características da música árabe tradicional. Tal fato não deixa de ser surpreendente ao nos darmos conta de que Wahab, além de compositor, era também um orquestrador e maestro com pleno domínio da orquestra ocidental. Sua voz de tenor, ligeiramente gutural e levemente anasalada, confirma pela colocação típica e pela realização melismática dos ornamentos melódicos a opção por uma estética de cunho regionalista, opondo-se assim ao cosmopolitismo da versão de Fairuz. Se Fairuz seguiu à risca o metrônomo de Wahab, a versão da cantora libanesa é todavia muito mais contida interpretativamente que a do cantor egípcio. Longe de tratarmos a questão subjetivamente, verifica-se facilmente a questão tensiva mencionada a partir de uma análise timbrística das duas versões, pela qual se observa que o autor se utiliza de uma gama muito maior de recursos vocais para matizar o quadro tensivo da canção. Wahab, todavia, apesar de ser um intérprete extraordinário, não alcança a diversidade timbrística que tanta dramaticidade empresta à versão de Nour al-Houdda. A instrumentação em W, por sua vez, é extremamente econômica em relação às demais versões, conferindo à canção caráter de música à capella apenas pontuada por algumas tímidas intervenções instrumentais – quadro bem diverso da autonomia orquestral que se verifica em E ou do virtuosismo do *ensemble* que acompanha N. Referência inegável para as demais gravações, W ocupa uma posição intermediária entre as duas outras versões: nem tão ocidental quanto Fairuz, nem tão nativista quanto Nour; nem tão contido quanto E, nem tão derramado quanto N. De fato, podemos desde já constatar a conveniência de se trabalhar com as três versões escolhidas já que, cada qual com seus méritos estéticos inegáveis, observa-se todavia que cada interpretação nem é tão distante das outras duas a ponto de pôr em xeque o reconhecimento da relativa unidade semântica do conjunto nem é tão parecida com as demais a ponto de sugerir ser redundante sua participação no *corpus* desta pesquisa. Acreditamos assim estarmos diante de uma minúscula porém representativa amostra do repertório árabe através da qual poderemos vislumbrar algo da estilística dessa extraordinária tradição musical e, finalmente, pormos à prova nosso modelo de análise do discurso musical verificando a pertinência ou não dos resultados de sua aplicação a este *corpus* não-ocidental. Antes porém de procedermos à análise em si, é necessária ainda uma breve introdução à fundamentação paradigmática da música árabe, de forma a não incidirmos no erro já discutido anteriormente de simplesmente ignorar a diferença entre os sistemas de afinação levantino e ocidental, diferença essa que, se ausente na versão de Fairuz, não pode todavia ser desprezada no caso das interpretações do autor e de Nour al-Houdda.

⁵⁹ Caldas Aulete, 1964: 2130

9.2.1. *Determinação da Escala*

A questão mais importante com que nos deparamos no início do processo de análise dessa canção foi a determinação do sistema intervalar em que a mesma se enquadrava. Os desdobramentos dela decorrentes, que englobam boa parte desta seção do relatório, mostraram-se não só úteis quanto absolutamente necessários para a solução desse problema, notadamente as seções referentes à fundamentação matemática das escalas ptolomaica e pitagórica. Passemos à formulação do problema.

Conforme já explanado, observou-se que a versão N da canção segue uma escala do tipo:



Fig. G-01

Onde o sinal ♯ representa o acidente que rebaixa a nota em cerca de 1/4 de tom. Verificado que não se tratava de nenhuma questão técnica que dissesse respeito a qualidade de gravação ou a problemas de afinação dos instrumentos e/ou da cantora, o passo seguinte foi averiguar se, dentro da teoria musical árabe, haveria algo que justificasse ou ao menos identificasse algum padrão escalar que apresentasse tal comportamento. A música árabe, como a música grega da antigüidade, o canto gregoriano e a música turca, é uma música modal; inclusive, vários musicólogos apontam para uma provável origem comum entre essas quatro grandes tradições. Após uma longa pesquisa, chegou-se a um pequeno inventário dos principais modos utilizados pela música árabe, em cuja terminologia os mesmos recebem o nome de *maqamat* (no singular, *maqam*):

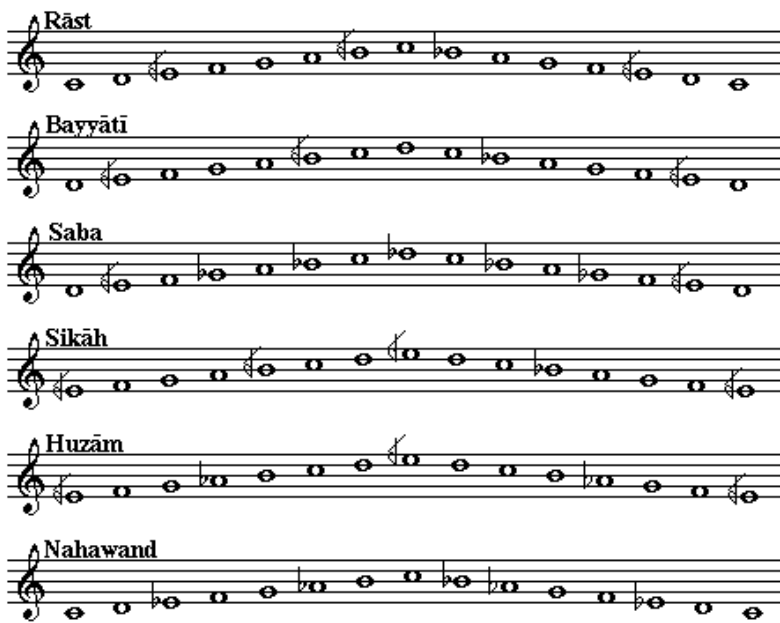


Fig. G-02

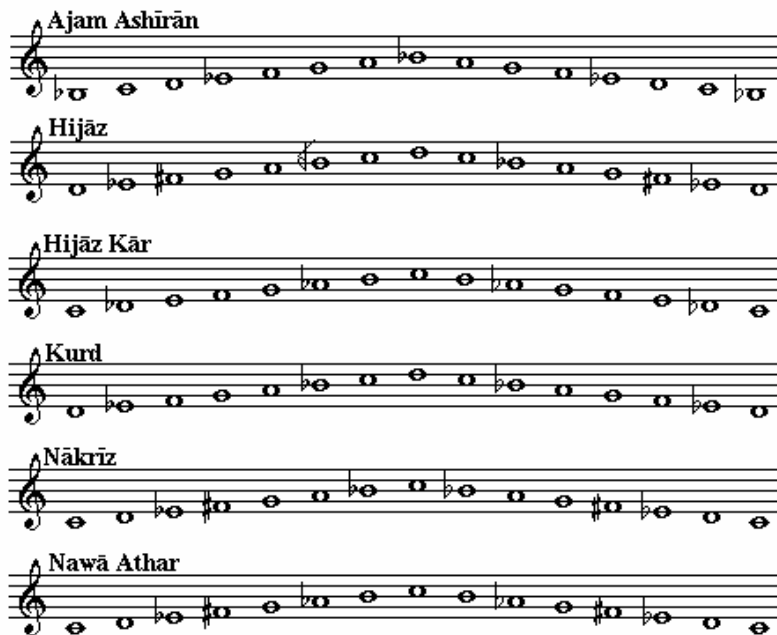


Fig. G-03

Como se pode ver, nenhum dos modos acima coincide com aquele encontrado na gravação de Nour al-Houdda. Examinemos os dois que mais se aproximam:

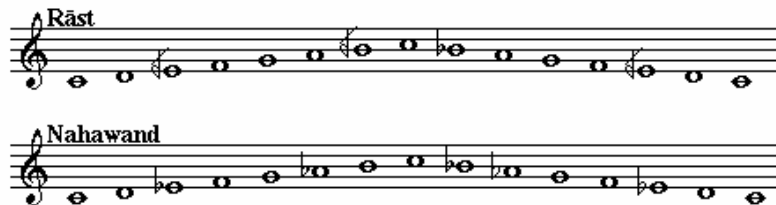


Fig. G-04

No *Rāst*, onde aparecem corretamente posicionados os quartos de tom, falta entretanto o sexto grau bemol. O *Nahawand*, por sua vez, aparentemente equivale a nosso modo menor, podendo responder perfeitamente pela versão E; todavia, faltam-lhe exatamente os elementos de diferenciação entre as duas versões, o que o desqualifica como solução para o nosso problema, que já começa a se mostrar mais capcioso do que aparentava inicialmente.

Em nossa pesquisa de modos, pudemos constatar que a teoria musical árabe, assim como a grega clássica e a indiana, reconhece também modos rítmicos. Com isso, foi possível, nesse caso sem maiores dificuldades, identificar o padrão de nossa canção, que coincide com o ritmo quaternário conhecido como *maqsum* (palavra que significa “cortado ao meio”, em alusão às batidas graves que dividem o compasso na cabeça dos tempos 1 e 3). O padrão é válido para ambas as versões, se bem que esteja mais bem caracterizado em N:

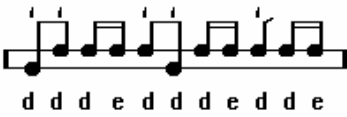


Fig. G-05 – Padrão de *Maqsum* para o *Dumbek* (espécie de *Derbak*) – assinalam-se as distinções entre grave e agudo e a utilização usual das trocas de mão.

Vários autores, árabes e ocidentais, mencionam um “temperamento” que vigoraria na música árabe mais tradicional e que repartiria a oitava em 17 intervalos. Supusemos inicialmente que se tratasse de um homotemperamento de base 17, o que resultaria em uma escala com as seguintes características:

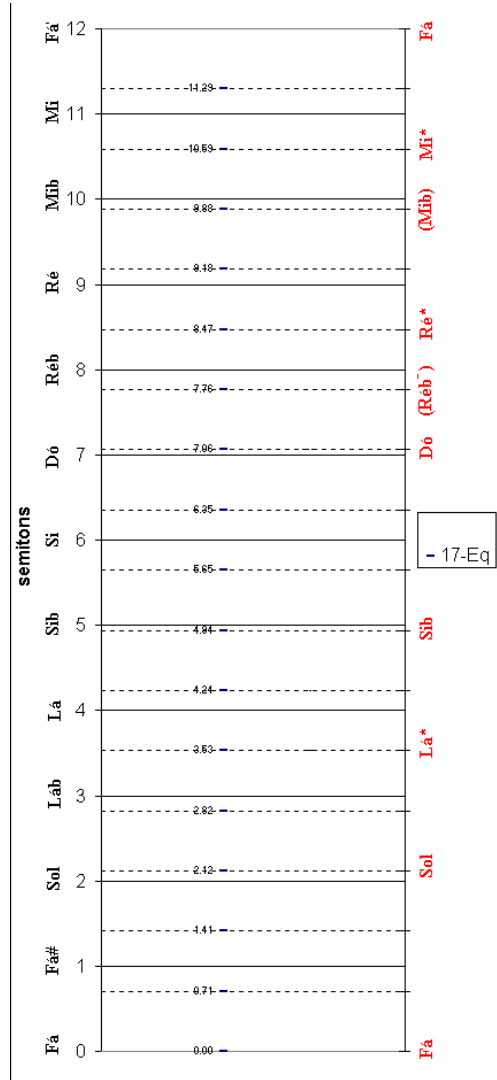


Fig. G-06 – A escala homotemperada de 17 semitons é bastante próxima àquela que buscamos, diferenciando-se dela por um único intervalo de 1/4 de tom, que torna o VI grau, Réb, ou alto, ou baixo demais. Note-se que ela também possui um Lá^b e um Mib suficientemente próximos ao padrão para permitirem uma alternância entre os acidentados, como de fato se verifica na música.

Se a escala homotemperada de 17 sons é sem dúvida aquela que melhor se aproxima da que buscamos, não podemos todavia admiti-la, pois o Ré não apresenta de forma alguma o desvio de afinação previsto no modelo. De qualquer forma, a escala homotemperada de 17 semitons, cuja unidade equivale a $2^{1/17}$, era tecnicamente inviável enquanto sistema de afinação até 1917, conforme visto em seção anterior, não podendo pois ter se constituído enquanto música tradicional. Parece provável pois que o sistema original de base 17 possa fornecer a chave para o enigma. Para encontrá-lo, contudo, há que se retornar brevemente à antropologia.

Ao meditarmos sobre a questão das relações entre gestualidade e linguagem musical, ocorreu-nos se não entraria na definição do paradigma intervalar árabe algum elemento de corporalidade que fatalmente teria escapado à nossa abordagem até ali essencialmente matemática. Foi precisamente através dessa estratégia que conseguimos resolver o problema.

O pensamento musical árabe tem, no lugar da abstrata série harmônica que norteia os diversos paradigmas intervalares que grassaram pelo ocidente, um elemento material concreto com o qual interage sua corporalidade: o alaúde. A análise de vários modelos teóricos árabes (Al-Isfahani, Al-Farabi, Zalzal etc) apresentou, como denominador comum, um determinado instrumento com suas próprias peculiaridades, as quais procuraremos aqui resumir. O alaúde é disposto de tal maneira que, mantendo-se a mão relaxada sobre o braço do instrumento, o primeiro dedo (o indicador, pois não se conta o polegar, como no violão) cai a cerca de um tom da corda solta (a corda solta Dó encontra aí um Ré), ao passo que cada outro dedo é capaz de caminhar uma distância que resulta em um intervalo de cerca de 1/2 tom. Ao tomarem conhecimento dos tratados gregos sobre acústica – dos quais, como é bem conhecido, se tornaram guardiães e aperfeiçoadores – o senso prático dos árabes os motivou a uma adaptação da escala ptolomaica matematicamente muito próxima àquela desenvolvida pelos monges medievais, mas motivada por fatores distintos. Enquanto que no ocidente optou-se pelo sistema de afinação por quintas pela facilidade de sua determinação sonora, a música islâmica optou por trabalhar com passos de tom equivalentes a 9/8 por sua praticidade em termos de construção e, sobretudo, pela comodidade de digitação. Correspondendo ao intervalo entre a quinta e a quarta justas, o trabalho com o tom tendia a coincidir com o sistema pitagórico, e tal tendência se acentuou em função da disposição em quartas das cordas do alaúde, como veremos em seguida. Quanto à relação entre a posição da mão e as notas, imagine-se uma distância digital equivalente a um tom, e tomemos o primeiro tetracorde sobre a corda solta Dó. O primeiro dedo, com um passo de tom, determina o Ré; o segundo, o Mi; partindo-se agora do quarto dedo (Fá), recua-se um tom, determinando o Mib. As cinco cordas do alaúde determinam a partir desse desenho a escala cromática de 12 tons, conforme o diagrama:

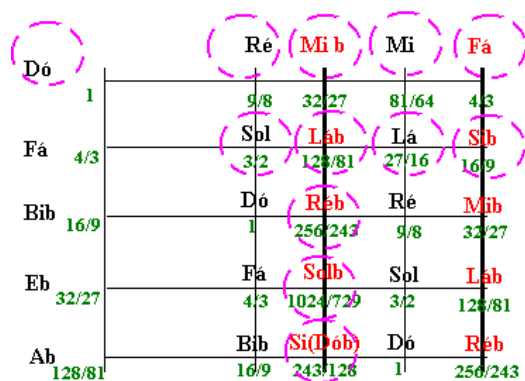


Fig. G-07 – As notas assinaladas com um círculo formam os 12 graus da escala cromática árabe, que aqui seguem o braço do alaúde como se o olhar atravessasse a parte de trás do instrumento. Observar que, por se trabalhar por passos de tom inteiro com as cordas afinadas entre si em intervalos justos de quarta, essa escala, sob um ponto de vista matemático, resulta essencialmente equivalente à escala pitagórica, como se pode atestar pela comparação das frações e natureza das operações envolvidas.

Entretanto, a posição de repouso do dedo médio, mais próxima do mínimo que do indicador na postura clássica da família das guitarras, freqüentemente levava os músicos a executar uma terça intermediária entre a menor e a maior. Além disso, dificuldades específicas de certos instrumentos muito difundidos, particularmente os de sopro, tornavam-nos pouco adequados à precisão da escala pitagórica; nas palavras de Max Weber, “os instrumentos árabes antigos, sobretudo os que derivam da gaita, presente entre os nômades, provavelmente nunca se submeteram sem dificuldade a essa escala”⁶⁰. Nesse ponto, houve uma curiosa diferenciação entre a atitude de ocidentais e orientais para a solução de um problema comum. Ao passo que, no ocidente, o ensino do solfejo e o aperfeiçoamento da técnica de construção de instrumentos foram as soluções básicas encontradas para resolver inadequações da práxis com relação ao modelo teórico, consolidando-se assim na estrutura cultural um primado da teoria sobre a prática, a *intelligentsia* árabe, naquele momento, optou pelo caminho oposto. Em sua *História da matemática*, o matemático e historiador Carl Boyer observa que, em relação aos outros povos, os árabes “tinham mentes mais práticas, mais terra a terra na sua abordagem matemática”⁶¹. De fato, o que os árabes fizeram foi readaptar a teoria à prática em busca de uma solução tanto empírica quanto epistemológica para o problema. Após um complexo estudo aritmético, o grande matemático Mansur Zalzal ad-Darib determinou uma fração, 12/11, cujo resultado acústico era próximo a 3/4 de tom, e cujo numerador 12 permitiria uma série de simplificações nas multiplicações e divisões pelos demais intervalos, constituindo-se assim pois um modelo racional e racionalista, cujos resultados podem ser vistos na figura abaixo:

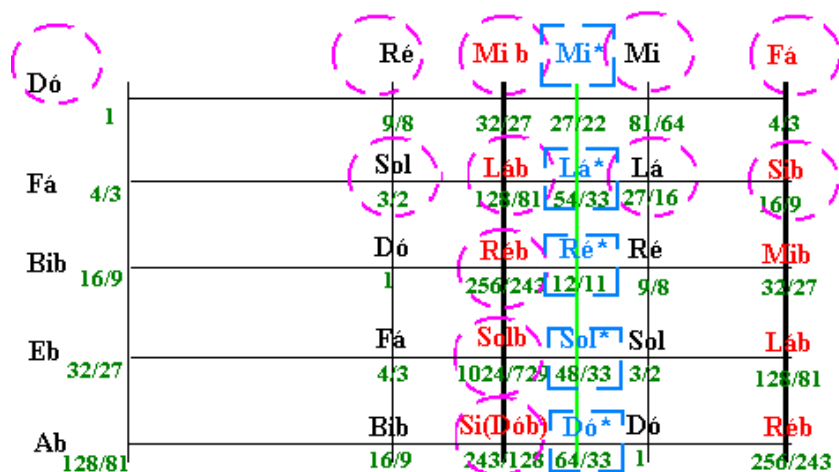


Fig. G-08

A escala resultante divide a oitava em 17 intervalos desiguais; o projeto de um temperamento só começaria a ser posto em prática de fato, muito lentamente, a partir do

⁶⁰ Weber, op.cit. p.75

⁶¹ Boyer, op. cit. p. 156.

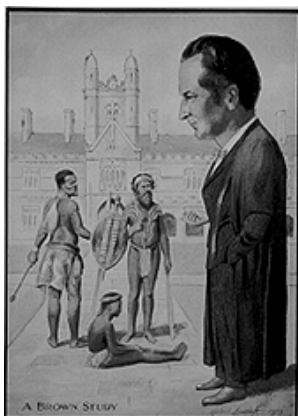
século XVIII, e só se concretizou efetivamente no século XX – e com resultados, como veremos futuramente, discutíveis. A solução de Zalzal data do século VIII e, utilizando de praticidade e engenhosidade matemática, criou uma escala que, apesar da delicadeza e sutileza de seus microtons, conseguiu se impor, estabilizando-se ao longo de um período de 1.200 anos – portanto, mais longo do que qualquer sistema ocidental. Weber e outros teóricos ocidentais insistem em taxar a fundamentação matemática do modelo de irracional, pelo fato de suas grandezas não derivarem da série harmônica. A argumentação, se consistente, invalidaria igualmente os sistemas intervalares ocidentais, e sobretudo o temperado, que pressupõe inteira uma divisão harmônica por $2^{1/2}$, o que é fisicamente inviável e matematicamente absurdo, conforme demonstrou Euclides há mais de 2.000 anos.

A escala que procuramos é constituída pelos intervalos presentes na IV (Fá) e V (Dó) cordas. Lá e Mi podem aparecer sob a forma de bemol, bequadro ou $3/4$ de tom, estabilizando-se porém em torno das terças médias, o que explica e justifica todo o comportamento melódico aparentemente anômalo encontrado no processo de transcrição da partitura.

Munidos agora da estrutura conceitual do paradigma intervalar árabe, poderemos investigar e avaliar as propriedades do sistema musical sobre ele constituído, tendo-se pois reunido finalmente todos os elementos necessários à fundamentação e viabilização de uma abordagem semiótica consistente e adequada às características de seu novo objeto de pesquisa, cuja análise será o tema de item posterior deste relatório.

9.2.2. Dificuldades e adaptações metodológicas iniciais

Formatados: Marcadores e numeração



O antropólogo inglês Radcliffe-Brown, um dos pais da antropologia estrutural, em caricatura do início do século XX.

Apesar de toda a preparação epistemológica e metodológica descrita nos itens anteriores e desenvolvida especialmente com o intuito de abordar analiticamente um repertório não-ocidental de maneira geral e a canção *Ya garat al-wadi* em particular, a pesquisa em questão guardou e tem guardado a cada passo a imprevisibilidade das incursões por terras não desbravadas. Antes de mais nada, para viabilizar essa vertente principal, tornou-se indispensável o desenvolvimentos de linhas paralelas de pesquisas de apoio, quais sejam: o estudo da língua e cultura árabe, a investigação sobre as implicações semânticas dos diferentes paradigmas de afinação, o desenvolvimento de uma metodologia que viabilizasse uma transcrição tão fiel quanto possível de um texto musical não-ocidental, a pesquisa e seleção do *corpus* analítico. A primeira era condição *sine qua non* para um estudo da inter-relação entre os textos verbal e musical. Embora a

análise do componente verbal da canção seja mais um subproduto de grande interesse que um elemento a ser especialmente contemplado em nossa linha de pesquisa, a convergência do percurso tensivo verbal e musical observada em todas as peças analisadas inspirou-nos a munirmo-nos cautelosamente dos recursos necessários à análise do texto verbal ao nos aventurarmos enfim por domínios estranhos à tradição ocidental. Isso porque nossos estudos na área da antropologia nos demonstraram ser indefensável desprezar o pressuposto de Radcliffe-Brown de que cada cultura constrói seu próprio sistema de sentimentos em função da dinâmica de sua estrutura sócio-cultural. Como todo nosso processo analítico se funda sobre um estudo da tensividade no discurso musical, tornou-se evidente que qualquer parâmetro que pudesse nos informar sobre o percurso tensivo do texto a ser investigado ser-nos-ia indispensável, à medida que nossa percepção, treinada para reconhecer as sutilezas próprias à linguagem musical ocidental, poderia estar *a priori* anestesiada para um outro universo de sutilezas característico da música árabe e que responderia musicalmente pelos gradientes de intensão e extensão que garantiriam o sentido do texto. De fato, o início do processo de transcrição do texto para a partitura tratou de evidenciar o problema em toda a sua extensão.

Enquanto que na música ocidental dos últimos quinhentos anos o discurso harmônico passou a adquirir papel fundamental na caracterização das gradações tensivas, a música árabe, fundamentalmente melódica, parece à primeira vista prescindir completamente de um discurso harmônico ao desprezar a polifonia em favor da heterofonia e da monofonia. O estudo aprofundado sobre sistemas de afinação e seus pressupostos acústico-matemáticos que vimos desenvolvendo obrigou-nos todavia a assumir uma perspectiva heterodoxa de discurso harmônico, distante da ortodoxia que só o reconhece a partir de sua explicitação através da polifonia. De fato, ao privilegiarmos a tensividade, constatamos que as possibilidades de conversão ao discurso do componente harmônico evidentemente não se resumem – nem mesmo na própria música europeia – àquela reconhecida pela teoria musical ocidental tradicional. Todavia, a transcrição da música árabe evidencia imediatamente dois importantes aspectos: primeiro, a extraordinária riqueza rítmica e melódica do desenho vocal; segundo, a patente inadequação do sistema ocidental de notação – a mais completa escrita musical já desenvolvida – para grafá-la com precisão. Vale observar certo paralelismo entre as linguagens verbal e musical em tal inadequação. Assim como nosso alfabeto não se presta espontaneamente à notação da fonética e da estrutura da língua árabe, também a notação musical se defronta com o mesmo desencontro formal e conceitual, agravado pela inexistência de um sistema árabe de notação com o qual se estabelecer alguma – mesmo que precária – correspondência.

Nossa transcrição perderia sobremaneira em acuidade não fosse o uso sistemático de recursos que a tecnologia hoje nos disponibiliza: a repetição de quaisquer pequenos trechos da música tantas vezes quanto necessário e no andamento que se desejar, podendo-se reduzir à metade o tempo inicial sem qualquer alteração de afinação. Graças a tais recursos, foi possível detalhar minuciosamente ornamentos que em frações de segundo elaboram complexos desenhos melódicos que não poderiam jamais ser deixados de lado em uma análise em profundidade como a que buscamos em nossa pesquisa.

A transcrição do alfabeto árabe foi efetuada neste trabalho a partir da seguinte tabela de conversão:

ا	= a, i, e	ز	= z	ق	= q
ب	= b	س	= s	ك	= k
ت	= t	ش	= x	ل	= l
ث	= t"	ص	= S	م	= m
ج	= g, j	ض	= D	ن	= n
ح	= H	ط	= T	ه	= h
خ	= KH	ظ	= Z	و	= w, wa
د	= d	ع	= ' (aleph)	ي	= y, i
ذ	= d"	غ	= G	ى	= a
ر	= r	ف	= f	ة	= a, at

Como convenções adicionais de ortografia, utilizou-se o sinal “â” para indicar o “a” longo, assinalou-se com hífen na transliteração do texto árabe a presença de partículas equivalentes a preposições, artigos e conjunções que muitos tradutores, por razões fonéticas e consuetudinárias, preferem grafar fundidas à palavra à qual se referem, e observaram-se ainda as elisões do artigo “al-”/“el-”/“il-” com as chamadas consoantes solares (linguodentais, alveolares e palatais surdas), trocando-se o “l” pela consoante de ligação. E.g: *al-sinin*, “dos anos”, passou a *as-sinin*; قالرحيل, que Sleiman transcreve como *farrāhīl*⁶², grafamos como f-ar-raHil (contração de “fi-al-raHil” - literalmente, “sobre a partida”), por acreditarmos que desta maneira torna-se mais clara a função de cada morfema no elemento léxico, além de assim se evidenciar o radical (no caso, “rHl”) sem cuja clara determinação sequer é possível a consulta a um dicionário árabe. Além disso, em seção posterior deste trabalho – em especial, aquela dedicada à poesia andaluz em língua árabe –, grafamos as vogais tônicas das palavras no dialeto árabe-andaluz acompanhadas de um acento agudo, quando tal sinalização nos pareceu relevante para efeitos de estudos de métrica e prosódia.

Esclarecidas as convenções gráficas de transliteração aqui adotadas, segue enfim abaixo o texto da canção a ser agora analisada, *Ya garat al-wadi*, em sua versão original em árabe:

⁶² Sleiman, 2000:164

يا جارة الوادي

ألحان: محمد عبد الوهاب - كلمات: أحمد شوقي

يا جارة الوادي طربت و عاذني، ما يشبه الاحلام من ذكراك
مـثـلـت في الذكـرى هـواك و في الكـرى،
و الذكـريـات صـدى السنين الحـان،
و لقد مررت على الرياض بربوة غنا كنت حبالها ألقاك،
لم أدري ما طيب العناق على الهوى حتى ترفق ساعدي فطواك،
و تاودت أعطاف بأنك في يدي،
واحمر من خفريهما خداك، و دخلت في ليلين فرعك و الدجى،
و لثمت كالصبح المنور فاك،
تعطلت لغة الكلام و خاطبت عيني في لغة الهوى عيناك،
لا أمس من عمر الزمان و لا غد جمع الزمان فكان يوم مرضاك

Em uma tradução livre, o texto resulta em:

Oh, Vizinha do Vale

*Oh vizinha do vale, eu me extasio e delicio , ah,
com tuas lembranças que me vêm como um devaneio;
Eu trago o teu amor na memória e nos sonhos,
e as lembranças ressoam como ecos do tempo;
E eu passava então em teu jardim
sobre a colina,
Lá onde eu costumava te encontrar;*

*Eu não conhecia a doçura de um abraço apaixonado
Até que ternamente te deixaste envolver por meus braços;
Busquei com minhas mãos teu carinho,
e teu rosto enrubescou de pudor e recato;
e eu segui por teu caminho na escuridão da noite
e beijei tua boca como o despertar de uma manhã ensolarada;
Calaram-se as palavras,
mas meus olhos falavam aos teus na linguagem da paixão;*

*Minha vida, meus anos não se contam pelo presente, ou pelo amanhã,
Mas pelo tempo que, recolhendo pequenos instantes,
Criou para mim momentos de felicidade⁶³.*

Os trechos a serem aqui analisados, entretanto, limitam-se ao primeiro verso, o qual por sua vez apresenta-se em todas as versões dividido em dois hemistíquios. Apresentaremos abaixo o texto árabe de cada metade do verso inicial seguido de sua transliteração e de uma tradução literal (sempre aproximada) termo-a-termo:

a) Primeiro hemistíquio

يا جارة الوادي طربت و عادي،

Yâ gârat el-wâdi Taribtu wa âdani,
Oh vizinha do vale, extasio-me e me delicio,

b) Segundo hemistíquio

ما يشبه الاحلام من ذكراك

mâ iuxbihu ila Hlâma min d''karâki
que se parece com um sonho das minhas lembranças

Observemos agora algumas características elementares da construção formal do texto poético em análise. Iniciemos escandindo os dois hemistíquios do primeiro verso:

a) Primeiro hemistíquio

يا جارة الوادي طربت و عادي،

1	2	3	4	5	6	7	8	9		10	11	12
-	-	∨	-	-	-	∨	∨	-		-	∨	-
Yâ	gârat		al-wâdi			Taribtu	wa			âdani,		

b) Segundo hemistíquio

ما يشبه الاحلام من ذكراك

1'	2	3	4	5	6	7	8		9	10	11	12
-	-	∨	-	-	-	∨	∨		∨	∨	-	∨
mâ	iuxbihu	ila	Hlâma		min		d''karâki					

Verifica-se que cada hemistíquio constitui um dodecassílabo com estrutura métrica semelhante, mas não idêntica, à de seu par. Em verdade, como evidencia o esquema acima, os três primeiros pés coincidem em ambas as partes, divergindo porém o último de maneira absoluta, ou seja: nele, as estruturas métricas são exatamente

⁶³ Tradução livre do autor.

inversas em cada hemistíquio. Não só a métrica, como também a rima e as assonâncias se fazem presentes como elementos estruturantes do texto poético, terminando ambas as partes com a mesma finalização em “i” e havendo ainda assonâncias internas relevantes em ambos os hemistíquios. O poema, como um todo, estrutura-se tanto sobre rima quanto metro, sem todavia apresentar um único padrão métrico e rímico para todos os versos tal qual se observa na poética clássica árabe (e.g.: *qasida*), havendo contudo a liberdade e maleabilidade, ponderadas pela reiteração ocasional de rimas e ritmos a trazer coerência e alguma previsibilidade formal, tão típicas do texto para canção nas diferentes culturas.

Sem pretender no presente momento um maior aprofundamento na análise da instância verbal da canção em estudo, passemos de pronto para nosso alvo de interesse maior nesta etapa de nosso trabalho, qual seja: a análise da instância musical da canção *Ya garat al-wadi*.

9.3. Análise

Formatados: Marcadores e numeração

Não é incomum na música ocidental que diferentes versões de uma mesma canção diverjam quanto à tonalidade e mesmo quanto a aspectos substanciais de sua rítmica, conforme já verificado e discutido anteriormente ao confrontarmos a análise do *Feitio de Oração* de Vadico e Noel Rosa nas gravações de Francisco Alves e Beth Carvalho. A música árabe todavia apresenta desafios incomuns ou até totalmente estranhos à praxis musical ocidental: no primeiro caso, encontramos a questão da utilização dos melismas; no segundo, o uso de escalas que seguem sistemas de afinação diversos do homotemperamento e de qualquer dos sistemas clássicos de afinação adotados no ocidente. Esse segundo problemas será discutido posteriormente; já o primeiro requer um posicionamento imediato do analista, pois se apresenta como uma questão incontornável desde o primeiro momento. Observe-se pelas transcrições abaixo o quanto as versões diferem substancialmente já desde a primeira estrofe:

a) Versão Original de Muhammad Al-Wahab

The image shows a musical score for the song 'Ya garat al-wadi' by Muhammad Al-Wahab. It consists of four staves of music, numbered 8 through 16. The lyrics are written in Portuguese below the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 's' (sforzando). The lyrics are: 'Ya ga - rat al - wâ - di Ta - rib - tu wâ da - ni mâ yux - bi - hu il - a H - la - ma min d' i - ka - rá - ki'.

Fig. G1-a (áudio 37.)

b) Versão de Fairuz

12 13 14

Yá gâ - rat al - w - â - di Ta - rib

15 16

tu_w - a - da - ni - mâ

17 18

yux - bi - hu_il - a H - la - ma

19 20

ma min - d''i ka - rã - ki

Fig 1-b (áudio 38.)

c) Versão de Nour Al-Houdda

10 11 12

Yá gâ - rat al - w - â - di Ta - rib

13 14 15

tu_w - a - da - ni - mâ

16 17

yux - bi - hu_il - a H - la - ma

18 19 20

ma min - d''i ka - rã - ki

Fig. G1-c (áudio 39.)

De modo a tornar mais visíveis as semelhanças e divergências entre as diferentes versões, convertamos todas à tonalidade da versão original. Assim, passamos a ter:

b2) Versão Fairuz transposta:

Ya ghâ - rat al - w - â - di Ta - rib

tu_w _____ 'â _____ da - ni - mâ

yux - bi - hu_il - a H - la _____ ma _____

_____ min d''i ka _____ râ _____ - ki

Fig. G2-b

c2) Versão Nour transposta:

Ya ghâ - rat al - w - â - di Ta - rib -

tu_w _____ 'â _____ - da - ni - _____ mâ _____

yux - bi - hu_il - a H - _____ la _____

_____ ma min. d''ik* - -râ - _____ - ki

Fig 2-c

Se bem que já tenhamos assumido a versão do autor enquanto referência, mostra-se por demais proveitoso o confronto das diferentes versões em busca de um esqueleto temático. A comparação via partitura é especialmente eficiente nesse momento pelo detalhamento que propicia e por estar menos sujeita às armadilhas da

percepção, dado que um ouvido ocidental, por treinado que seja, pode não saber reconhecer a hierarquia de parâmetros musicais que permite distinguir o ornamento da estrutura em um contexto cultural alienígena. Assim sendo, buscaremos portanto algo como uma “partitura primordial”, referência que, percebida pelos intérpretes enquanto tal, encontra contudo dentro de cada um sua estilística própria a qual, filtrando-se pela percepção e condensando-se através da realização técnica, trata de transformar a abstração do texto na concretude de sua enunciação.

9.3.1. Estrutura temática e Gênese do Sentido

Formatados: Marcadores e numeração

a) Versão de Muhammad Al-Wahab

Tomemos a primeira frase musical da versão original:

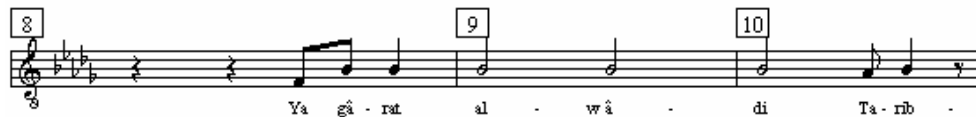


Fig. G3-a (áudio 40.)

Conforme já descrito anteriormente, nossa metodologia inicia sua investigação do sentido musical buscando identificar os elementos que discursivizam por convocação aspectual a oposição categórica de nível profundo entre intensão e extensão. Assim, analisando o trecho acima, cumpre-nos identificar um elemento extenso e um elemento intenso cuja dialética resulte no próprio fluxo discursivo. Concluímos em fase anterior de nossas pesquisas que uma característica essencial do elemento intenso é a instabilidade que introduz ao sistema. É basicamente a intensão valencial que, convertendo-se em valores, narrativiza-se nas rupturas e transformações de estado responsáveis pela sensibilização daquilo que percebemos enquanto forma nas múltiplas instâncias do discurso musical. Partindo-se desses critérios, podemos inferir qual papel cabe a cada um dos dois actantes intervalares presentes no trecho acima: os intervalos de 4.a J e 2.a M. A extensividade relacionada ao intervalo de 4.a é detectável pela largura temporal (unidade de tempo básica de 1/2) associada ao caráter melódico estacionário (monotonia) que se lhe segue, aliando-se ainda o fato de que o salto melódico estabelece uma modulação, definindo o intervalo enquanto prosodema extenso. A intensão por conseguinte se faz perceber na 2.a M através da aceleração temporal a ela associada (unidade de tempo passa de 1/2 a 1/8) e pela suspensão do fluxo melódico (pausa), caracterizando uma ruptura morfológica associada a uma transformação de estado em nível narrativo – além do acento tônico que por si só denuncia o prosodema intenso. Vale lembrar pois que, na frase acima, a 4.a associa-se por conseguinte aos valores modais do sistema, e a 2.a, aos valores descritivos.

No que tange à perspectiva métrica, importante ferramenta de análise cujo desenvolvimento vimos expondo nos últimos itens do presente relatório, encontramos a seguinte estrutura temporal:

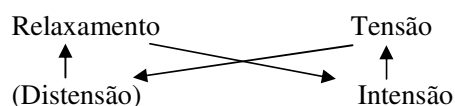
ly a ga-rat | la l-wâ-| l di Ta-rib|
 | U U — || — — || — U U |
 anapesto – espondeu - dáctilo

O ponto mais interessante evidenciado aqui pela análise métrica é a gênese do efeito de sentido de finalização do trecho referido. Conforme já exposto anteriormente, a silabação originada a partir de relações de simetria é também na música um poderoso fator de definição morfológica e semântica de unidades discursivas. A inversão do anapesto em dátilo denuncia uma primeira silabação métrica que estabelece os limites da frase musical inicial, apontando para a fronteira silábica que prepara a frase subsequente. Note-se ainda a dinâmica de desaceleração – estabilização – aceleração que se cria na instância temporal, e sua coerência com a convocação de aspectos tensivos descrita acima.

Quanto ao percurso tensivo, observe-se que o espondeu pode ser compreendido como resultante de uma síntese das breves do anapesto, indiciando um processo de intensão que encontra sua origem no relaxamento que se associa por conseguinte ao primeiro pé. Na inversão métrica que se dá a seguir, apesar de haver uma análise da segunda longa do espondeu, predominam também os efeitos de intensão que se fazem sentir pelo acento sobre o intervalo de 2.a M (primeira breve do dátilo) e pelo estranhamento causado pela transformação rítmica descrita, cabendo pois associar ao dátilo o estado de tensão do sistema.

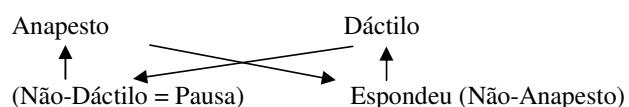
Obtemos assim elementos a partir dos quais podemos esboçar a gênese do fluxo de sentido da canção estudada:

Quadrado Semiótico: Percurso Tensivo



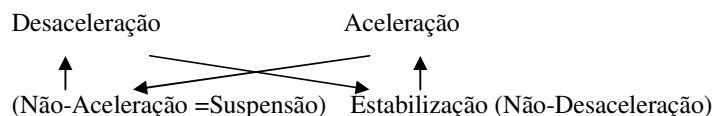
Relacionada ao diagrama anterior, temos outras relações pertinentes a explicitar, tais como:

Quadrado Semiótico: Perspectiva Métrica



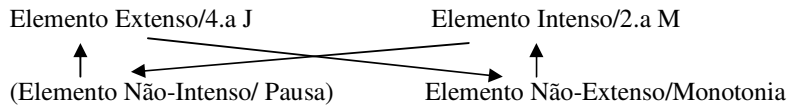
Ou ainda:

Quadrado Semiótico: Perspectiva Cinemática



Note-se que, no quadrado acima, fica patente um processo de intensão que se aspectualiza em uma aceleração na instância temporal, a qual culmina com a pontualização da unidade métrica e a virtual suspensão do fluxo discursivo. Outra perspectiva privilegiada para o exame do sentido nesse segmento parte de uma abordagem intervalar:

Quadrado Semiótico: Actantes Tensivos



Observa-se assim a confirmação do processo de intensão descrito acima, convocado ao nível discursivo também na instância actancial, demonstrando a coerência e a convergência das diferentes instâncias discursivas no que tange ao afloramento do percurso gerativo de sentido.

Cabe desde já responder a um problema que, estivesse ainda além de nossas possibilidades, poria em xeque a validade dos esforços investigativos que vimos efetuando ao longo dos últimos anos: de que maneira diferem os percursos gerativos das diferentes interpretações de uma mesma obra musical? Se tal assunto já foi estudado em nossa análise das duas versões de *Feitio de Oração* citadas anteriormente, a problemática que o envolve, por demais fascinante tanto sob o prisma semiótico quanto puramente musicológico, está longe de se esgotar, mais ainda quando se leva em conta o relativo ineditismo das pesquisas nesse setor. Para demonstrar tal questão e seus desdobramentos, nada melhor que expô-la por meio da análise do mesmo trecho na versão dos demais intérpretes. Iniciemos por Fairuz.

b) Versão de Fairuz



Fig. 3-b (áudio 41.)

Para ir direto aos pontos de maior divergência, invertamos a ordem das etapas seguida anteriormente, partindo pois da análise métrica do segmento apresentado. Temos agora:

ya ga-	rat al-	w - â-	-di	Ta-rib
<u>u</u> —	u —	u —	<u>u</u>	— u
iambo - iambo -	iambo -	troqueu -	troqueu	
(irracional)		cataléptico	(irracional)	

É substancial a diferença da disposição métrica com relação à versão anterior: ao invés dos três pés impróprios, encontramos aqui cinco pés próprios. Mas, se é patente a discrepância morfológica, nosso interesse de cunho semiótico exige que foquemos nossa atenção no problema do sentido. Se nos ativermos meramente ao essencial, o que observamos aqui é um processo de inversão da estrutura métrica, do iambo para o troqueu. Todavia, é também uma inversão o que observamos na versão de Wahab, só que de anapesto para dátilo. A silabação verificada conseqüentemente também se repete, o que aponta imediatamente para um dado do maior interesse: se os componentes sintáticos e até semânticos já não são os mesmos, conservam-se todavia as relações entre eles, constituindo um fluxo de sentido até o momento equivalente. Debrucemo-nos então sobre a análise da transformação do material métrico sob uma

perspectiva cinematográfica. Confrontando-se os três primeiros pés do segmento, constata-se que a relação entre breve e longa é cada vez mais contrastante: a breve, cada vez mais breve; a longa, cada vez mais longa, com a gradual fusão da primeira com a segunda, como se observa nitidamente no terceiro pé. No quarto pé, o troqueu cataléptico poderia perfeitamente ser entendido enquanto iambo cataléptico, apontando para um estado de evidente transição. O desaparecimento de um metro pode ser entendido como clímax do processo de redução da breve, que reaparece posposta no pé seguinte. A lógica do sistema pode ser visualizada pelo seguinte diagrama:

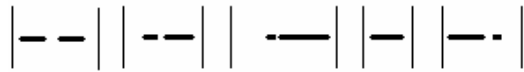
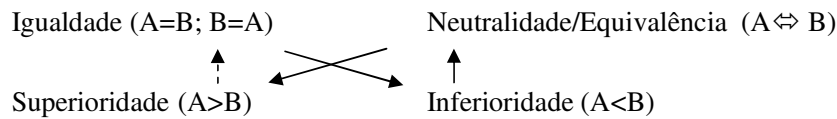


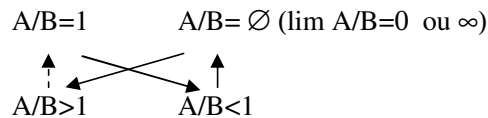
Fig. G 3-c

Fica patente a importância narrativa do 4.º pé, ponto de transição entre duas estruturas métricas inversas. Chamando-se o primeiro metro de A e o segundo de B, a gradual indistinção e posterior reversão entre eles constituem um percurso de sentido representável pelos seguintes diagramas:

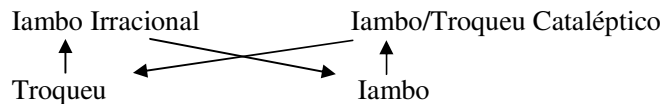
Quadrado Semiótico: Relações lexicalizadas:



Quadrado Semiótico: Relações lógicas:

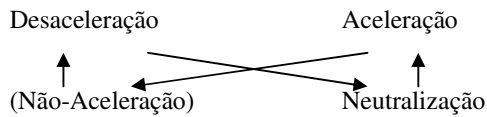


Quadrado Semiótico: Percurso Métrico



Assim, considerando-se A funcionalmente enquanto anacrúsio de B e tomando-se pois esse último metro como referência, verificamos um processo de desaceleração – neutralização – aceleração, análogo àquele observado na versão de Wahab. Observe-se que as correlações aqui detectadas fogem completamente aos domínios da análise musical tradicional, por serem obtidas a partir de uma investigação no plano do conteúdo inteiramente além das possibilidades epistemológicas da musicologia clássica. Mantém-se pois em essência nas duas versões o diagrama que mais diretamente nos reporta à estrutura do sentido:

Quadrado Semiótico: Perspectiva Cinemática



O que se esboça nessas considerações iniciais é que, nas duas versões, estruturas discursivas e narrativas divergentes resultem de estruturas profundas semelhantes. Continuemos agora nossa investigação partindo para uma análise da estrutura intervalar detalhada do segmento na versão de Fairuz.



Fig. G 3-d (áudio 42. – Fig. G 3b)

A partir da transcrição acima, que só se tornou viável em tamanho detalhamento após a quadruplicação da duração original do segmento, passamos a nos defrontar com questões centrais para o problema do sentido na música árabe que são de maneira geral estranhas à problemática da música dita ocidental (assim compreendida sob uma perspectiva estética, e não geográfica). Entre as muitas questões que se apresentam, tomemos aquela referente ao uso de melismas ou ornamentações. Relativamente comum em estilos como o jazz e o barroco, o uso de melismas na música árabe é parte fundamental de sua linguagem musical como um todo, e não de alguns estilos em particular. Ao contrário da posição da musicologia tradicional, nossos estudos têm apontado inequivocamente para o reconhecimento de uma função profundamente estrutural no uso das ornamentações, que em geral não se resumiria a um papel dispensável no plano da expressão, assumindo facilmente funções temáticas e, em alguns casos, aspectualizando e convertendo fenômenos advindo de patamares mais profundos da significação.

Em se tratando da música ocidental, os melismas são compreendidos enquanto aproximações cromáticas ou diatônicas de notas chave da estrutura melódica⁶⁴, tonalmente justificáveis (com a óbvia mas apenas eventual exceção de *glissandos*) apresentando desenho intervalar discernível com relativa ou grande facilidade, prestando-se sem maiores dificuldades às considerações requeridas pela análise melódica que nos permitem opinar sobre a profundidade de sua função dentro da estrutura do discurso. O quadro na música árabe é totalmente distinto. Em primeiro lugar, os melismas árabes freqüentemente apresentam intervalos ou alturas totalmente estranhas à escala de um trecho específico ou até da música inteira, e seria bastante precipitado se assumir *a priori* a mesma função de aproximação verificada na música ocidental. Em segundo, seu desenho intervalar em detalhe nem sempre é facilmente discernível, sendo sua identificação tarefa às vezes de altíssima dificuldade. Assim sendo, a avaliação de sua função no discurso é não raro tarefa delicada, exigindo do analista algumas precauções raramente necessárias na análise da música ocidental. Isso porque, em termos relativos, a estrutura melódica das músicas ocidental e árabe se opõem como o discreto ao contínuo. Saltos intervalares não chegam a inexistir na

⁶⁴ Mesmo no jazz, os casos que se afastam dessa conceituação, se não devem, ao menos podem ser compreendidos enquanto improvisação, e não mais como melisma.

música árabe, mas são muito menos comuns que em sua contrapartida ocidental. De maneira geral, as terças são freqüentes, as quartas, pouco comuns, as quintas, raras, e intervalos maiores que esse já se tornam extremamente raros, estando ausentes, por exemplo, das peças aqui analisadas. Comparar as duas concepções estéticas se assemelha a confrontar o paralelismo e precisão matemática das linhas pictóricas da Renascença com os arabescos da arte gráfica islâmica. A exatidão melódica ocidental pode parecer simplória e até grosseira no oriente, e os melismas árabes podem fazer sua música parecer confusa, imprecisa, monótona aos ouvidos ocidentais. Há um abismo a ser transposto e, caso possamos superar as dificuldades iniciais, é certo que nosso conhecimento sobre o processo de geração de sentido terá a possibilidade de se aprofundar, sanar lacunas ou sofrer as reestruturações necessárias à ampliação de domínio de investigação.

A necessidade das considerações tecidas acima se faz premente devido à presença de melismas no tema interpretado por Fairuz. Como interpretar tais intervalos? Há duas saídas possíveis: considerá-los como ornamentação de um intervalo principal mais simples, como seriam tomados no ocidente, ou decompô-los em unidades mínimas. Felizmente, no trecho em questão, o melisma é idêntico em suas duas aparições, não comprometendo a análise do sentido nos compassos iniciais; para o trecho a partir do compasso seguinte, porém, já não haverá como adiar essa discussão. Esse problema é especialmente pertinente dentro de nossa metodologia porque compromete a identificação da estrutura intervalar mínima cuja oposição tensiva é o ponto de partida de nossa perspectiva analítica. Observemos a partitura e o diagrama métrico:

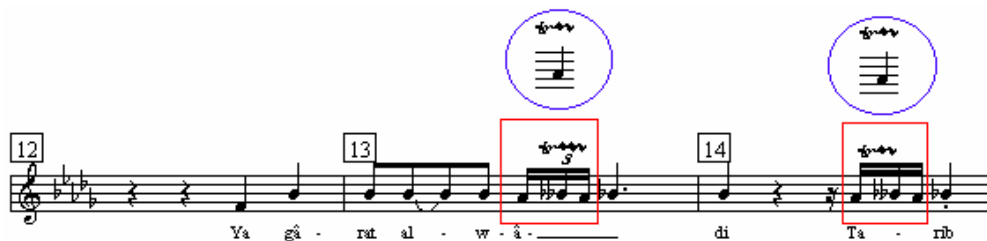


Fig. G 3-e (áudio 42.)

ly	ga-l	lrat	al-l	lw - â-l	l-dil	lTa-ribl
	∪ —		∪ —		∪	— ∪
	iambo -	iambo -	iambo -		troqueu -	troqueu
	(irracional)				cataléptico	(irracional)

O destaque da figura – quer visto como ornamento, quer visto em detalhe – assume evidentemente a função de portador dos valores intensivos do sistema, ao mostrar-se vetor e catalisador das transformações de estado no trecho acima. Se a primeira intervenção reduz o iambo ao estado cataléptico, a segunda termina por invertê-lo, transformando-o em troqueu. A extensividade da 4.a, por sua vez, surge tanto por sua amplitude melódica quanto pela paralisação do movimento melódico, enfatizando-se ainda pelo prolongamento irracional da breve no primeiro iambo. Note-se que o primeiro grupo melismático inexistente na versão original:

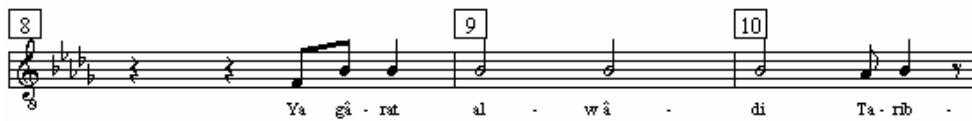


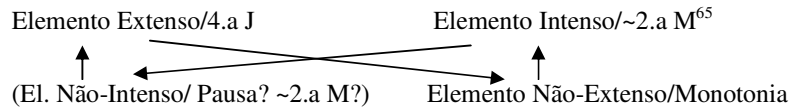
Fig. G 3-f (áudio 41. – Fig. G 3a)

lya ga-rat	lal-wâ-l	ldi Ta-ribl
U U —	— —	— U U
anapesto	— espondeu	— dáctilo

Inexiste também, em contrapartida, a transição gradual entre os metros opostos realizada por Fairuz. Assim, fica patente que a introdução do primeiro grupo melismático – entendido ou não como intervalo de 2.a ornamentado – transcende a classificação enquanto figura relativa ao plano de expressão, ocupando evidentemente função estrutural que perfura todos os patamares da significação. Note-se ainda que, no que tange ao processo de geração de sentido, a versão de Fairuz supera muito em complexidade aquela de Wahab no trecho em questão.

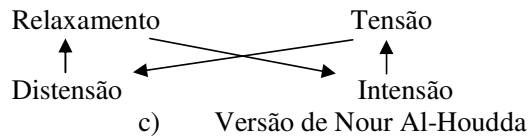
Todavia, se resta inequívoca a oposição tensiva entre 4.a J (extensão) e melisma (intensão), resta avaliar se o melisma pode ou não ser considerado como um intervalo de 2.a M ornamentado. Caso sim, a posição tensiva fundamental estará aspectualizada sobre exatamente os mesmos intervalos em ambas as versões. Restam ainda três possibilidades: supor que os valores do sistema possam ser assumidos por um conceito estendido de intervalo, abrangendo aquilo que chamaremos de oscilação intervalar – que corresponderia ao melisma em questão; assumir a 2.a menor como componente de um intervalo de 2.a M concebido escalarmente; supor que seja a 2.a menor o intervalo detentor da intensividade no trecho em questão, sendo a 2.a M observada uma resultante de sua duplicação. O esclarecimento dessa questão, que em nada compromete o trecho analisado, só se dará através da consideração de um trecho um pouco maior da versão de Fairuz; tal se deve à já constatada complexidade do percurso gerativo dessa versão em relação ao original. Por ora, adiaremos tal discussão no que tange à versão de Fairuz, debruçando-nos sobre essencialmente a mesma problemática, mas dentro da versão de Nour Al-Houdda. Por enquanto, contentar-nos-emos com o seguinte quadro actancial:

Quadrado Semiótico: Actantes Tensivos



Ao qual se relaciona o percurso tensivo:

Quadrado Semiótico: Percurso Tensivo

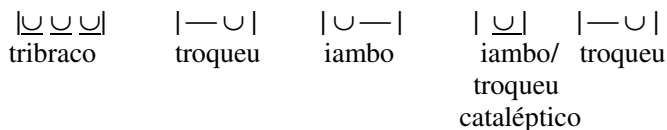


⁶⁵ O sinal “~” na frente de um intervalo indicará daqui por diante tratar-se não de um intervalo simples, mas de uma oscilação intervalar.

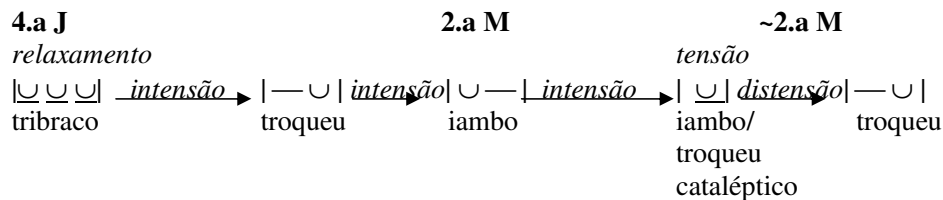
A trabalhosa transcrição nos permite chegar a uma partitura bastante detalhada, marcada por evidenciar as grandes liberdades assumidas pela intérprete em relação ao texto original. Observemos conjuntamente o percurso métrico transcorrido no trecho em questão:



Fig. G 4-a (áudio 43.)

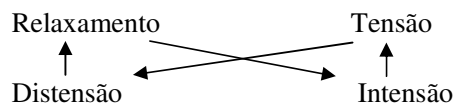


Analisemos o percurso métrico acima. Constata-se na primeira transformação, de tribacco para troqueu, uma intensificação indiciada pela fusão das duas primeiras breves em uma longa. A passagem seguinte, de troqueu para iambo, coincide melodicamente com a aparição do intervalo de 2.a M – possível catalisador da mudança de estado em questão. O metro cataléptico que se lhe segue indicia nova intensificação. Já a última transformação, de iambo/troqueu cataléptico para troqueu, indicia uma análise – portanto, uma extensão – pela qual se decompõe ou dilui o penúltimo pé, dando origem ao último. Essa transição final coincide melodicamente com um melisma sobre o intervalo de 2.a M que, conforme explanado anteriormente, pode ser entendido como uma oscilação intervalar de 2.a M. A partir dessa leitura, é possível se propor o seguinte percurso tensivo:



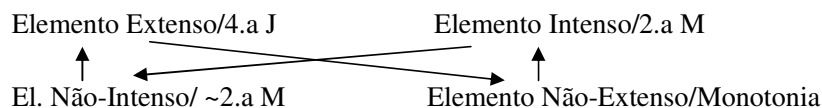
A partir disso, podemos construir o seguinte quadrado semiótico:

Quadrado Semiótico: Percurso Tensivo



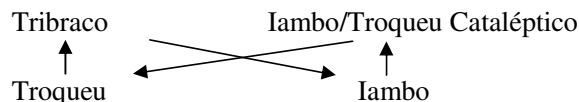
Ao qual corresponde, em termos de actantes tensivos:

Quadrado Semiótico: Actantes Tensivos



Já no plano métrico, considerando o primeiro troqueu como mera etapa intermediária resultante do processo de intensão sobre o tribraco, teremos por conseguinte a correspondência com o quadro:

Quadrado Semiótico: Percurso Métrico



Estabelecidos os fundamentos para uma investigação do percurso gerativo de sentido nessa versão e nas demais, passemos agora a algumas considerações gerais a respeito das convergências e divergências constatadas entre as diferentes versões.

d) Estudo comparativo entre as três versões

Ao confrontar o trecho inicial das diferentes versões, alguns pontos importantes são levantados. Antes de mais nada, saltam aos olhos as diferenças morfológicas: a métrica diverge de versão a versão, bem como a disposição (posição, frequência, característica direta ou oscilante) dos intervalos. Apesar de tais diferenças no plano de expressão, o plano do conteúdo em todos os casos guarda algumas invariantes:

- a oposição entre os actantes tensivos representados pelos intervalos de 4.a J (extensão) e 2.a M (intensão);
- uma transformação de estado relacionada a um processo de intensão que culmina com a inversão da estrutura métrica;
- um percurso tensivo que vai do relaxamento à tensão;

Levantemos agora algumas questões que podem contribuir para um avanço em nossas investigações não só no que tange à canção analisada mas também com relação à nossa própria compreensão das peculiaridades do processo de geração de sentido musical.

A primeira questão que se coloca é a seguinte: quais as causas e implicações do acréscimo de um intervalo de 2.a M no meio da palavra “wadi” nas versões de Fairuz e Nour Al-Houdda?

Dentre as causas avaliadas, duas merecem maior atenção. A primeira, mais intuitiva, estaria relacionada a uma questão fonética: o processo de fechamento e abertura das vogais na sílaba “wa” propiciaria uma modulação tonal com uma queda e posterior recuperação da emissão. Tal causalidade, ainda que mereça ser relevada, mostra-se insuficiente pelas seguintes razões: não justifica por si só o intervalo de 2.a M, que poderia perfeitamente ser uma 2.a ou 3.a m, ou mesmo uma fração de semitom; e sua ausência na versão original torna evidente que a modulação referida está longe de ser um imperativo fonético, enfraquecendo o argumento. Afirmar por exemplo que o intervalo de 2.a M subsequente “atrairia” a modulação para aquele diapasão, o que não

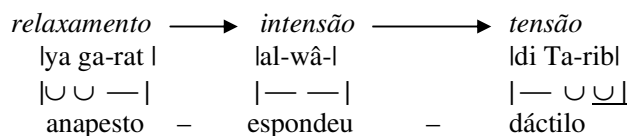
deixa de ser razoável, já implicaria considerações de ordem estrutural que, ainda que relevantes, teriam menor peso que as colocações que faremos a seguir.

Uma das características do bom intérprete, musical ou dramático, é a realização plena do texto artístico através de uma enunciação que evidencie toda a sua riqueza de sentidos com a clareza necessária a tornar inteligível o processo de geração de sentido, garantindo assim a atenção e o interesse do espectador. Do domínio que o intérprete apresenta de seu *métier* advém o fenômeno bastante comum de que o autor, mesmo compreendendo profundamente sua própria obra, mostra-se não raro, apesar de sua sinceridade e autenticidade, incapaz de enunciá-la com a mesma clareza, riqueza e expressividade de que um bom intérprete é capaz. Ao expormos agora a segunda causalidade para a incidência do intervalo de 2.a M não designado pelo autor, acreditamos estar presenciando um exemplo de como a sensibilidade do intérprete é capaz de modificar o próprio texto autoral visando, paradoxalmente, realizar e evidenciar com a maior clareza possível toda a riqueza de sentidos nele produzida. Em suma, a segunda causalidade para a incidência extraordinária do intervalo de 2.a M atenderia a razões de ordem estrutural, conforme procuraremos expor a seguir.

Conforme visto anteriormente, na versão original temos:



Fig. G 5-a (áudio 41. – Fig. G 3-a)



Note-se que a principal transformação de estado verificada no trecho acima – a inversão do metro – advém de um processo contínuo de intensão, discretizando-se apenas já consumada a transição, através da incidência do intervalo de 2.a M. Transformação de tal ordem teria sua presença valorizada caso as etapas do processo se fizessem sentir de maneira menos abrupta. Para tal, seria útil a presença de um elemento catalisador da transformação de estado; um vetor de intensão, cuja aparição desencadeasse a discretização do processo de maneira a salientar a ruptura representada pela inversão métrica. Como já vimos, o elemento intervalar associado aos valores de intensão em todas as versões corresponde ao intervalo de 2.a M. Assim sendo, sua presença antes da consumação da transição resultaria em um enriquecimento semântico do processo de intensão. Ora, trata-se exatamente do acréscimo que podemos constatar na versão das duas intérpretes. Tomemos o caso de Fairuz:

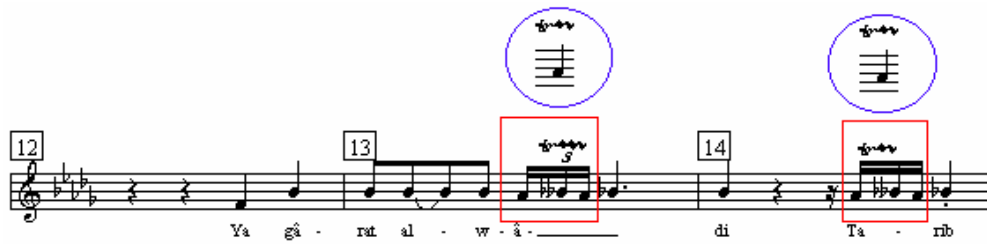
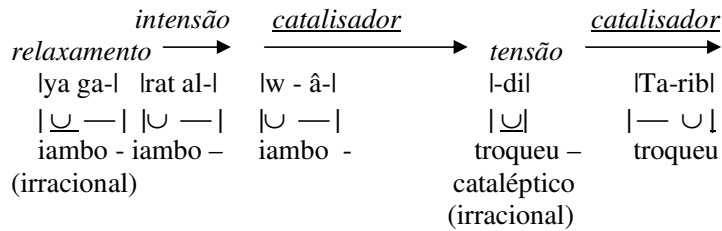


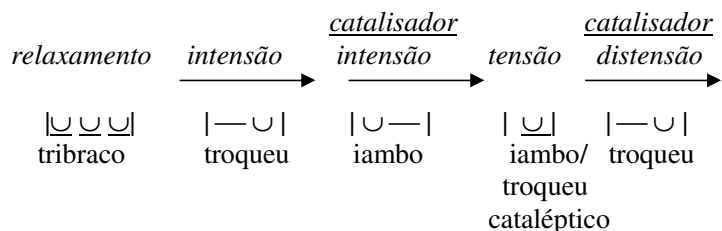
Fig. G 5-b (áudio 42. – Fig. G 3-b)



Observe-se a o trecho acima à luz do que acabamos de dizer. O metro básico, ao contrário do anapesto, é aqui o iambo. A intensão se faz sentir pela gradual redução de duração da breve em relação à longa. Todavia, as duas transformações de estado de natureza métrica – de iambo para metro cataléptico, e desse para troqueu – se fazem sentir através da presença de um fator catalisador que, em termos intervalares, nenhum seria senão aquele associado à intensão – a 2.a M. Tal catalisador surge idêntico em suas duas aparições e vale ressaltar que se apresenta não sob a forma de um salto direto, mas de uma oscilação intervalar (~2.a M). Seria também sua função no sistema idêntica nos dois casos? Trata-se de uma outra questão da maior pertinência para nossas investigações, e que será devidamente tratada em seguida. Por ora, foquemo-nos em constatar que a inclusão do intervalo citado não é uma arbitrariedade ou capricho de interpretação, mas um acréscimo cuja função estrutural é discretizar – e assim evidenciar – o processo de intensão que caracteriza o trecho em questão. Examinemos pois a versão de Nour Al-Houdda:



Fig. G 5-c (áudio 44. – Fig. G 4-a)



Também no presente caso confirma-se a função estrutural apontada para o intervalo adicionado pela cantora. Observe-se que as estruturas métricas divergem em

cada caso, havendo todavia certa proximidade entre aquelas realizadas pelas duas intérpretes, inclusive sendo comum a ambas a inversão principal de iambo para troqueu. Na presente versão, contudo, há uma clara diferenciação formal e funcional entre as duas incidências do intervalo de 2.a M: se o primeiro caso traz o intervalo associado aos aspectos intensivos do sistema, o segundo por sua vez está nitidamente relacionado a um processo de distensão que chega mesmo a repercutir na própria estrutura do intervalo, que passa do salto para a oscilação, iniciando um processo de diluição no espaço melódico. Formula-se aqui pois definitivamente a segunda questão a ser analisada neste item do relatório: a distensão seria exclusiva da versão de Nour, ou apenas nela estaria claramente explícita? Antes de examinar tal problema, apresentemos nossa conclusão referente à primeira questão. Parece-nos em suma que o acréscimo do intervalo de 2.a M dentro das condições em que é realizado por ambas as intérpretes deve-se menos a fatores técnicos de emissão vocal que a uma resposta – provavelmente intuitiva – das cantoras à estrutura de tal canção, valorizando através de tal liberdade o processo de geração de sentido imanente no próprio texto original e assim, paradoxalmente, apresentando através de tal infidelidade de expressão uma total fidelidade ao conteúdo da canção.

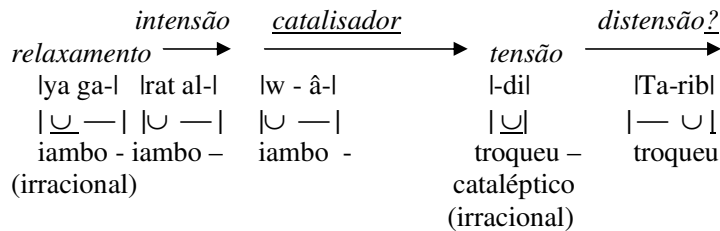
Partindo agora para a segunda questão, vale lembrar que ela termina por subentender uma hipótese, qual seja: a da similaridade (mas não identidade) de percursos gerativos entre as três versões. Note-se que não se trata de forma alguma de supor uma generalização como a similaridade de percursos gerativos entre quaisquer diferentes versões de uma mesma música – improvável hipótese que, para se comprovar, demandaria grandes esforços e extensas análises dos mais variados repertórios. A hipótese se resume pois – ao menos por ora – ao caso específico ora em estudo. Seu embasamento está no conceito – também hipotético – de que os três textos corresponderiam a representações sob diferentes perspectivas de um mesmo objeto abstrato, que as respectivas competências para leitura e enunciação tratariam de diferenciar. Para uma ótica estruturalista como a nossa, tal conceito se sustenta perfeitamente, pois assumimos o texto enquanto entidade abstrata cujos sentidos e significações encontrariam parâmetro confiável na interpretação de um leitor competente. Para várias correntes da lingüística norte-americana, tal visão estaria equivocada, já que caberia relativizar a cada leitor, em sua individualidade e singularidade, a tarefa de atribuir significação a um texto, considerando-se pois inseparável o binômio texto-leitor e assumindo-se como abusiva e reducionista qualquer aspiração a uma leitura generalizada. Cientes dos méritos inegáveis de ambas as escolas, permanecemos porém fiéis ao modelo estruturalista, ainda que atentos para suas fragilidades, por acreditarmos que o próprio fenômeno da linguagem enquanto comunicação se inviabilizaria caso o peso da individualidade do leitor, ainda que limitando-nos ao discutível conceito de leitor competente, fosse tal que não nos permitisse tratar do problema da significação em termos genéricos. Parecendo-nos pois absurdo vincular dentro de tais limites a leitura ao leitor, não rejeitaremos, em contrapartida, o conceito algo platônico de um referente abstrato cuja representação seria o intuito dos três textos aqui analisados. Assim sendo, cada texto terminaria por iluminar de maneira privilegiada em relação aos demais alguns aspectos do referente e, sobretudo, assumiríamos como ponto pacífico a competência dos três intérpretes para o processo de filtragem e enriquecimento responsável pela individualidade da leitura (no que tange ao referente abstrato) e enunciação (no que tange aos textos concretos) em cada caso. Vale salientar que a pequena digressão que agora concluímos é de suma importância para a semiótica musical, notadamente no que tange à música ocidental, que conta com um robusto sistema de notação. Isso porque, por exemplo, ao

analisarmos uma partitura de Chopin, encontraremos um percurso gerativo que será similar, porém não idêntico, àqueles que encontraremos ao partir de gravações de Arthur Rubinstein ou de Vladimir Horowitz. Existe pois implicitamente na práxis da música erudita ocidental o conceito de referente por nós discutido, referente esse imanente e universalmente reconhecido na partitura em toda a sua abstração e cuja concretização pela enunciação será compreendida pelo ouvinte competente sempre como representação, e jamais como o objeto (referente) em si.

Conforme visto, o percurso tensivo da versão de Nour-Al-Houdda apresenta claramente uma distensão quando da segunda incidência do intervalo de 2.a M. Tal distensão não foi detectada nas outras versões. Cabe-nos agora investigar se tal processo realmente inexistente nas outras versões ou se é possível supor que ele apenas não se evidencie nelas com a mesma clareza. Consideremos inicialmente a versão de Fairuz:



Fig. G 5-d (áudio .42 – Fig. G 3.b)



A ausência de diferenciação morfológica entre as duas incidências do intervalo de 2.a M, como sabemos, não implica de forma alguma que o intervalo mantenha sua função nas duas situações. De fato, o devir se estabelece no discurso justamente quando os valores do sistema passam a circular entre seus sujeitos. Tendo sido atingido o estado de tensão no metro cataléptico, é bastante razoável se aceitar a possibilidade de que a próxima incidência do intervalo de 2.a M se dê em condições de distensão. Da mesma forma, não parece inconsistente supor que a transição de um pé cataléptico com um metro para o troqueu com dois metros constitua um desdobramento – portanto, extensão – da instância métrica também a indiciar um processo de distensão. Tal hipótese implicaria pois um fluxo de valores no qual a 2.a M, a princípio portadora dos valores de intensão, caminharia para uma peripécia em que viria a assumir os valores de distensão (e, conseqüentemente, de extensão). Por enquanto, limitar-nos-emos a atestar que o quadro esboçado é plausível; a confirmação ou refutação definitiva de tal hipótese demandará a análise do trecho subsequente – que só será efetuada posteriormente.

Consideremos agora a versão original:

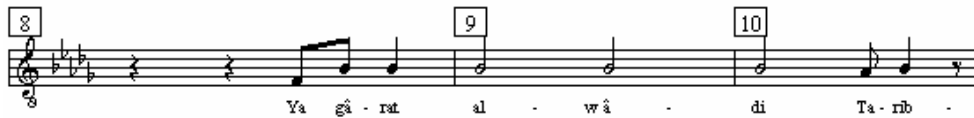
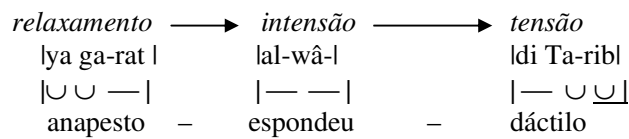


Fig. G 5-e (áudio 41. – Fig. G 3-a)



Trata-se como se vê de um percurso muito mais simples que os demais. O estágio final é de tensão relativamente ao restante do segmento; porém, como trabalhamos com grandezas relativas, os dados até aqui apresentados são claramente insuficientes para se sustentar qualquer leitura sobre a continuidade do percurso tensivo. No que tange aos actantes tensivos, as limitações são mais claras: sendo única sua incidência, não há como divorciar a 2.a M dos valores de intensão no trecho acima. Assim sendo, restam duas possibilidades: ou nossa hipótese de similaridade dos percursos gerativos está refutada – ao menos nesse segmento em particular – ou as duas intérpretes já anteciparam, como uma espécie de preparação, a etapa seguinte do percurso tensivo. O que temos por ora é que a distensão é um fato concreto na versão de Nour, uma possibilidade na de Fairuz e uma interrogação na de Wahab. Não há como sanar essa importante questão sem prosseguir com nossa análise por ao menos mais alguns compassos – o que será feito posteriormente, já com nossa atenção voltada tanto para a solução desse impasse quanto para a avaliação de suas implicações. Entre elas, cabe destacar o fato de que poderíamos passar a consultar mais sistematicamente uma dada versão para dirimir dúvidas sobre o percurso gerativo de outra – sem, obviamente, cair no erro de assumir por identidade o que é apenas, sabidamente, similaridade. Isso equivaleria, por exemplo, a uma maior fundamentação da utilização da versão de Nour para esclarecer a diferença de função entre os dois intervalos de ~2.a M na versão de Fairuz. Se a versão original de Wahab foi-nos da maior utilidade para a compreensão do porquê da utilização pelas duas intérpretes do acréscimo do intervalo de 2.a M anteriormente discutido, passaríamos pois a poder percorrer com maior segurança o caminho contrário e, baseando-nos nas versões posteriores das intérpretes, contaríamos com uma referência adicional para uma compreensão mais aprofundada da problemática do sentido na versão do próprio autor. Como se vê, o esclarecimento dessa questão se faz urgente pelo tanto que pode enriquecer e aprofundar nossa investigação – ou, pelo contrário, beneficiá-la ainda, mas pelo estabelecimento de limites mais claros para a abordagem comparativa nos domínios da linguagem musical.

9.3.2. Estrutura Melismática e Gênese do Sentido

Formatados: Marcadores e numeração

a) Versão de Wahab

Dando continuidade a nossa análise, estudemos agora a frase seguinte da canção. Partamos mais uma vez da transcrição da versão original de Muhammad Al-Wahab, incluindo o final da frase anterior:

i) Wahab



Fig. G 6-a (áudio 44.)

Como se vê, não haverá mais como adiar um posicionamento a respeito do tratamento do melisma dentro da estrutura melódica. Como vemos, há essencialmente duas posições que o analista pode assumir: a) considerar o melisma como uma oscilação intervalar em torno de um tom principal, o qual deve ser o referencial primário para o reconhecimento da estrutura intervalar do segmento a ser analisado; b) considerar o melisma simplesmente como uma execução acelerada de um dado desenho melódico, cuja pertinência à estrutura melódica da peça equivale à de qualquer outro segmento. A postura que adotaremos, embora busque conciliar as duas perspectivas, não se esquivará de hierarquizá-las, e a justificativa de nossa opção se funda nos resultados de nossas análises e ponderações que procuraremos expor resumidamente a seguir a partir do estudo do trecho supracitado.

Observemos as duas outras versões do trecho acima:

ii) Fairuz

di Ta - rib tu_w _____ 'â da - ni - mâ

Fig 6-b (áudio 45.)

Atente-se para as substanciais diferenças entre as duas transcrições. Tomemos agora a terceira versão:

iii) Nour Al-Houdda

di Ta - rib - tu_w _____ 'â - da - ni -

Fig. G 6-c (áudio 46.)

A questão passa agora a assumir a clareza das demonstrações por absurdo. Um músico ocidental mediano que se deparasse com as três transcrições acima, não sendo informado de que se tratasse de música árabe, poderia até supor que fossem trechos diferentes de uma mesma estranha e assombrosamente virtuosística canção; entretanto, não haveria como assumir que se tratasse de um mesmo trecho em três interpretações diferentes. Todavia, se um musicólogo familiarizado com as complexas ornamentações da música barroca já poderia aventar não sem uma certa dose de ousadia tal hipótese, mesmo o ouvinte leigo ocidental, simplesmente escutando o mesmo trecho nas três versões, não hesitaria em reconhecer sua identidade e, possivelmente, nem se absteria de emitir um palpite acertado a respeito da procedência tão caracteristicamente oriental patente nesse segmento da canção. Trata-se pois em primeiro lugar de um flagrante da já comentada inadequação da concepção ocidental de escrita musical para a notação da música árabe. Em segundo lugar, conforme o comentário inicial deste parágrafo, a discrepância entre os trechos acima nos remete a um impasse: ou tomamos os textos literalmente e abandonamos a leitura comparativa – ao menos no trecho em questão – devido à aparente precariedade de um parâmetro comum de significação a emprestar

unidade ao conjunto analisado, ou postulamos a existência de alguma estrutura melódica comum que a característica melismática da música árabe não nos permitiu distinguir a primeira vista a partir das transcrições de que dispomos. A reforçar essa última hipótese dispomos do poderoso argumento de que a percepção, malgrado as substanciais diferenças entre as versões, aponta para a confirmação da existência de uma estrutura melódica comum às três interpretações. Para buscar tal estrutura, valhamo-nos a princípio da versão cuja transcrição revela maior simplicidade, que é justamente a original de Wahab, e da audição musical que, desafiando a complexidade do segmento, teima em hierarquizar o caos em estruturas de relativa simplicidade, essas sim passíveis de serem reconhecidas em cada interpretação e também de propiciar uma leitura semiótica da maior pertinência para nossas investigações.

Observemos o trecho em questão:



Fig. G 6-d (áudio 45. – Fig. G 6-a)

Procuremos agora identificar a estrutura melódica do segmento acima a partir dos dois actantes tensivos identificados no sistema, quais sejam: os intervalos de 4.a J e 2.a M:

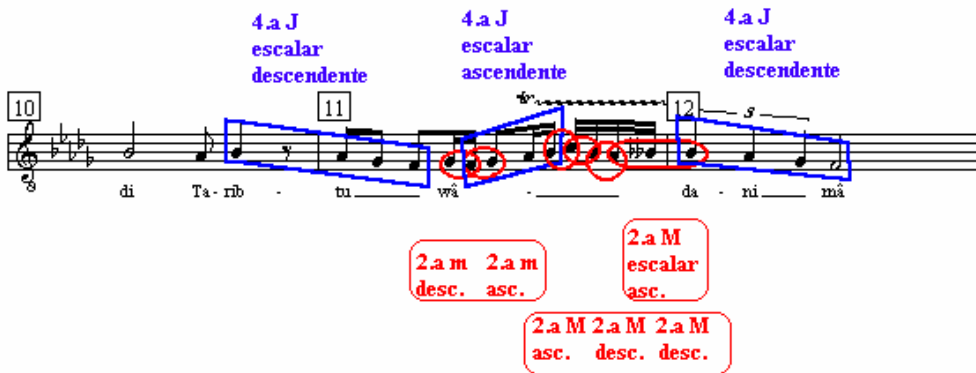


Fig. G 6-e (áudio 45. – Fig. G 6-a)

A análise exposta na figura segue fielmente a transcrição literal do trecho analisado. Ao buscarmos uma leitura semiótica do quadro tensivo exposto acima, observamos *grosso modo* que:

- o segmento se inicia com um processo de distensão, identificado a partir da utilização do intervalo portador dos valores de extensão (4.a J) diluído em movimento escalar descendente com duração de 2,5 tempos;
- segue-se uma pequena intensão através do emprego do intervalo portador dos valores de intensão (2.a M), enfatizada pela aceleração temporal (duração de 0,25 tempos) e espacial (contração do intervalo de 2.a M em 2.a m) em relação ao intervalo de 4.a J.

- c) após a intensão, uma nova distensão, desta vez claramente contaminada pela intensão anterior: a duração do movimento escalar de 4.a J ascendente é de 1,25 tempos, metade da distensão anterior, indicando sua relativa intensão;
- d) o melisma propriamente dito, composto unicamente por intervalos de 2.a (intensão), dilui-se ao encadeá-los ao longo de 1,25 tempos – pouco mais que o dobro da duração do último trecho de intensão;
- e) a diluição do processo anterior de intensão termina por reforçar a extensividade do último movimento descendente de 4.a J, que se estende ao longo dos 4 tempos do último compasso. Praticamente dobrar a duração da distensão final conduz ao efeito de relaxamento desse trecho final, gerando um efeito de sentido de conclusão que apenas se reforça ao verificarmos a silabação melódica entre este compasso e o primeiro da 1.a frase – o que indica, em última análise, que estamos diante do fim da primeira grande frase musical:



Fig. G 6-f (áudio 47.)

- f) também os melismas são passíveis de uma leitura estrutural no trecho acima, organizando-se em dois tipos: o *mordente* (descendente ou ascendente), semelhante ao mordente barroco nosso conhecido, e o *glissando*, resultante da sobreposição unidirecional das notas de passagem resultando em um efeito similar a um *glissando*:

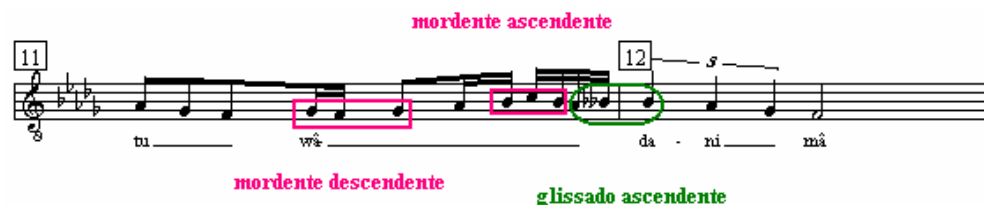


Fig. G 6-g (áudio 48.)

Apesar de apresentar exatamente o mesmo desenho, não consideraremos o primeiro mordente (descendente) como melisma, pois as durações e a emissão envolvidas o equiparam aos intervalos comuns.

Podemos pois esquematizar o seguinte percurso tensivo para o trecho em estudo:

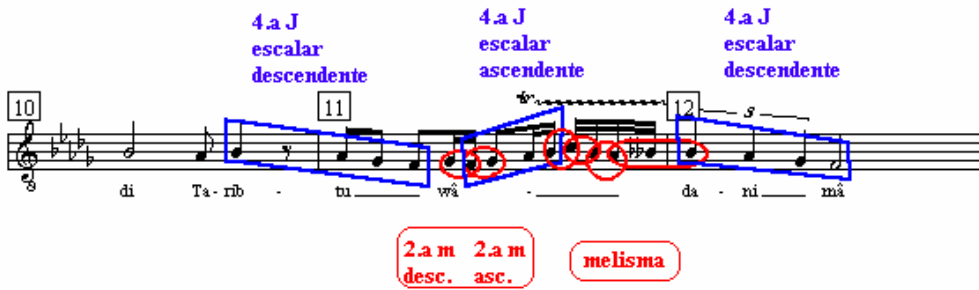


Fig. G 6-h (áudio 45. – Fig. G 6-a)

tensão → distensão → int. → (dist) → (int) → dist. → relaxamento
 |di Ta-rib-| |tu | |wâ | | _ _ | | 'a da ni | | mã |
 |— ∪ ∪ | | ∪ ∪ — | | ∪ ∪ — | | ∪ ∪ — | | ∪ ∪ — | | — |
 dáctilo - anapesto - anapesto - anapesto - anapesto - esp. cat.o

A distensão assinalada entre parênteses se apresenta contaminada pela intenção da contração temporal, assim como a intensão entre parênteses está diluída pela extensão temporal do melisma. Trata-se de um trecho em que se neutralizam pois os aspectos tensivos originariamente detectados nas configurações intervalares de 4.ª J e 2.ª M, sem contudo chegarmos de fato à peripécia (inversão completa de papéis tensivos). Termina por predominar no trecho melismático a tendência estabelecida no momento imediatamente anterior à neutralização, ou seja: a intensão. Vale porém notar algumas características interessantes do melisma acima: enquanto ele se intensifica em termos de ascensão melódica, ele se distende pela diluição rítmica, estendendo sua ambivalência a várias instâncias do discurso musical.

Para uma melhor compreensão do percurso tensivo no segmento em questão, procedamos à análise sob uma perspectiva métrica:



Fig. G 6-i (áudio 45. – Fig. G 6a)

Nota-se que o trecho *grosso modo* caracteriza um percurso de distensão métrica, à medida que o anapesto, vetor métrico relacionado aos valores de extensão, dilui-se ao longo desse trecho através de uma marcada dilatação temporal. A ascensão da extensividade se faz sentir desde o princípio pelo retorno do dáctilo ao anapesto que, após uma breve intensão, neutraliza esse último processo para terminar por expandir-se no fim do segmento que, ao terminar com um espondeu cataléptico, acena com uma retomada de percurso intensivo. Note-se desde já que a distensão que inicia e domina o trecho em questão parece afinal confirmar, respondendo à segunda questão levantada no item anterior, a similaridade dos percursos gerativos entre as diferentes versões, já que, conforme o previsto, a distensão que não se verificara na versão original não estava de fato ausente, mas deslocada em relação às suas correspondentes nas demais versões,

confirmando-se ainda que aquelas diferem do original exatamente por exprimirem com maior riqueza de gradações o mesmo percurso tensivo.

Feita essa breve mas fundamental observação, partamos agora para a solução da questão apresentada no início do presente item, discutindo o problema da abordagem do melisma. Conforme visto anteriormente, o melisma do trecho em estudo pode ser compreendido como um mordente ascendente seguido por um glissado. Observe-se o seguinte: para o melisma ser entendido enquanto oscilação intervalar em torno de um intervalo principal, e não como uma passagem em alta velocidade, é absolutamente necessário que a substituição de cada grupeto por uma nota principal, resultando em uma transcrição simplificada, não induza a uma leitura equivocada do texto quer no que tange ao plano de expressão, quer no do conteúdo. Assim, não é aceitável que tal redução prejudique o estudo do sentido na peça, nem que a simplificação em que incorre a descaracterize melodicamente. Dessa forma, chegamos a duas condições essenciais para que se possa cogitar uma leitura do melisma enquanto ornamento: a) que a redução apresente equivalência semântica com relação à versão completa; b) que a redução represente não menos que o necessário para a compreensão da estrutura melódica do trecho em questão. Temos pois agora material de análise suficiente para confirmar ou não tal possibilidade, estando a confirmação atrelada ao cumprimento das seguintes condições: i) uma versão reduzida deverá apresentar basicamente o mesmo percurso tensivo exposto na figura anterior; ii) a versão reduzida deverá constituir o denominador comum em termos de estrutura melódica entre a versão de Wahab e a das demais intérpretes. Se o descumprimento de qualquer dessas condições implica a refutação da hipótese, sua dupla confirmação pode vir a constituir a conquista de uma nova ferramenta de trabalho especialmente útil para a análise do sentido na música, instrumentalizando-nos para a abordagem dos textos melismáticos tão comuns às tradições não-ocidentais, sem esquecer ainda daquelas outras localizadas geograficamente – mas talvez nem tanto culturalmente – na Europa, como o flamenco e certos cantos balcânicos como os do folclore búlgaro.

Iniciemos pois por encontrar aquela simplificação que, ao invés de empobrecer, antes valorize o texto musical ao tornar mais evidente a estrutura melódica oculta pela invariável complexidade que a realização melismática empresta à música e, sobretudo, à sua transcrição. Efetuemos então a substituição do mordente e do glissando ascendentes por suas notas principais:

mordente ascendente

glossado ascendente

1) simplifica-se para:

| 0 0 - |
anapesto

2) ou ainda:

| - - |
espondeu

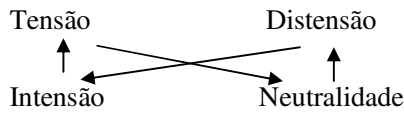
Fig. G 6-j

A substituição 1, mais próxima da transcrição original que a 2, tem a vantagem de manter em evidência a identidade métrica do anapesto. Todavia, esse metro é mais evidente na partitura do que na gravação, razão pela qual foi adotado o termo “anapesto melismático”. A simplificação 2, por sua vez, é “mais musical”, ou seja: está mais próxima da maneira pela qual um músico percebe essa canção, e apresenta uma escrita mais clara tanto para a leitura quanto para a execução. Assim, um músico tende a entender e a realizar melhor a grafia em 2 que em 1. Partindo pois de uma racionalidade mais empírica do que conceitual, a alternativa 2 apresenta contudo o seguinte problema: sua simplificação resulta na descaracterização do anapesto melismático em espondeu. É necessário pois avaliar se tal alteração é ou não comprometedor em termos de percurso tensivo e gerativo.

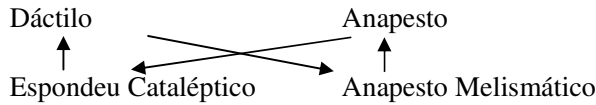
- 1) dátilo > anapesto > anapesto > anapesto melismático > anapesto > espondeu cataléptico
 tensão → distensão → intensão → neutro → dist./relax. → intensão
- 2) dátilo > anapesto > anapesto > espondeu > anapesto > espondeu cataléptico

Esquemmatizemos o percurso tensivo acima para melhor visualizar as duas propostas de convocação discursiva:

Quadrado Semiótico: Percurso Tensivo



Quadrado Semiótico: Percurso Métrico (1)



Quadrado Semiótico: Percurso Métrico (2)



Como se vê, em termos de percurso métrico, as alternativas 1 e 2 apresentam igual consistência, já que o anapesto que constitui o diferencial em 1 – não por acaso requalificado como *melismático* – é tensivamente neutro, justificando-se pois sua equivalência com o espondeu de 2. Aprofundemos a questão analisando os metros em si e dentro da estrutura em que estão inseridos. O anapesto – aqui, basicamente relacionado à extensividade – é composto por duas breves seguidas por uma longa, prefigurando a desaceleração a que está associado. Já o espondeu, formado por duas longas, não apresenta em sua estrutura interna aceleração ou desaceleração, o que lhe propicia a um quadro de maior neutralidade (situação bem diferente é aquela do espondeu cataléptico, cuja ausência do segundo metro lhe empresta uma conotação de síntese métrica, e portanto, de intensão). Assim, a opção pelo espondeu que se apresenta em 2 parece em verdade mais consistente e coerente com o quadro tensivo do que aquela simplificação parcial proposta em 1. Mas, para que não fiquemos limitados a um único aspecto, vejamos qual alternativa responde melhor ao percurso da celeridade no texto em estudo. No original, temos:

di Ta-rib - tu vá - a da - ni mã

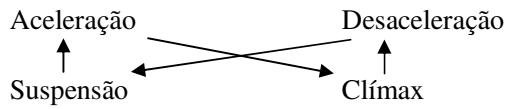
(dáctilo) anapesto anapesto anapesto melismático anapesto espondeu cataléptico

Fig. G 6-k (áudio 45. – Fig. G 6-a)

aceleração → clímax → desaceleração → (suspensão)

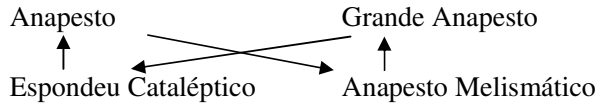
O anapesto se acelera, mudando da unidade colcheia para semicolcheia até atingir o clímax na indeterminação do melisma, após o qual uma marcada desaceleração reconduz ao anapesto, a presença final do espondeu suspensivo prefigurando uma nova aceleração para o trecho seguinte. Temos pois o seguinte percurso:

Quadrado Semiótico: Celeridade



Ao qual se associam os actantes métricos:

Quadrado Semiótico: Percurso Métrico



Vejamos agora como cada uma das duas perspectivas em questão ilumina a problemática da celeridade. Confrontemos as alternativas (1):



Fig. G 6-1

- 1) anapesto > anapesto > anapesto melismático > anapesto > espondeu cataléptico
 aceleração → clímax → desaceleração → (suspensão)

E (2):

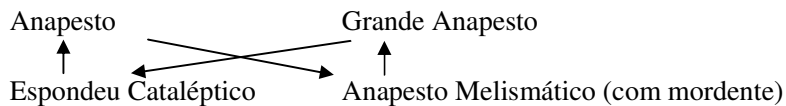


Fig. G 6-m

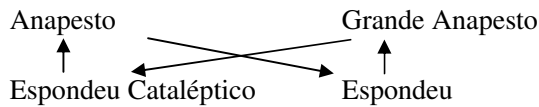
- 2) anapesto > anapesto > espondeu > anapesto > espondeu cataléptico
 aceleração → clímax → desaceleração → (suspensão)

Partindo do mesmo quadrado semiótico no que tange à celeridade em si, observemos como a celeridade se relaciona com os actantes métricos em cada caso:

Quadrado Semiótico: Percurso Métrico (1)



Quadrado Semiótico: Percurso Métrico (2)



O tipo de oposição semântica entre clímax e suspensão no contexto aqui apresentado encontra pois duas correspondências: em 1, espondeu cataléptico x anapesto melismático com mordente; em 2, espondeu cataléptico x espondeu. Estudemos qual binômio convoca mais fielmente a oposição entre as categorias cinemáticas. Tanto o clímax quanto a suspensão representam situações de parada transitória: a primeira, intensa, preparando a distensão; a segunda, extensa, preparando a intensão. Assim, a contrariedade entre as duas categorias está marcada ao mesmo tempo por um forte traço semântico em comum; pode-se dizer que são processos opostos cujo expressão em um instante particular coincide morfológicamente, opondo-se funcionalmente. Note-se relação similar no patamar superior do quadrado semiótico, em que a oposição se dá entre dois anapestos, um intensivo e o outro (o “grande” anapesto), extensivo. Diante disso, fica patente que a oposição 1, espondeu cataléptico x anapesto melismático com mordente, expressa com muito menos clareza o processo cinemático em questão que a 2, espondeu cataléptico x espondeu. Assim, concluímos que a simplificação 2, menos exata porém mais “musical”, expressa com muito maior felicidade a estrutura musical ao se mostrar mais propícia à visualização esquemática não só do plano de expressão, como ainda do próprio processo de geração de sentido do trecho em questão. Por conseguinte, parece se confirmar a idéia algo intuitiva de que de fato o melisma tende a constituir estruturalmente uma oscilação intervalar em torno de um ou mais pólos de atração melódica. Todavia, para que se possa dar credibilidade a essa hipóteses, é absolutamente necessário o cumprimento de mais uma condição: a de que a estrutura melódica simplificada a que chegamos seja comum às duas outras versões da canção. Só assim, pode-se fundamentar a suspeita de que a simplificação chegou de fato à estrutura melódica da música, e não a uma redução que por uma feliz coincidência expressa com clareza alguns aspectos do processo de geração de sentido dessa versão em particular. Note-se que, apesar do ouvido depor a favor da existência de uma estrutura melódica, necessariamente comum às três versões, o ouvido ocidental não se mostra confiável ao ponto de extrair diretamente esse esqueleto melódico, como um músico experiente poderia fazer ao escutar um improviso de jazz ou de chorinho. Trata-se de uma tarefa em que a tradição e a cultura tem enorme peso na aquisição de competência por parte do leitor, sob a forma do domínio de um repertório de referência sobre o qual ocorre uma intensa intertextualidade e interdiscursividade. Confiar portanto apenas na intuição e musicalidade do transcritor poderia desencadear uma grande série de equívocos sobre os quais nenhuma metodologia poderia nem se constituir nem se pôr à prova – se não no caso da música árabe, ainda relativamente próxima, certamente ao nos depararmos com a musicalidade provinda de culturas ainda mais distantes da ocidental, como o Gamelão de Java, o Gagaku japonês ou os cantos tribais do Xingu. Ponhamos pois à prova a referida hipótese de modo a testar sua validade através do confronto com as versões de Fairuz e Nour Al-Houdda.

b) Versão de Fairuz

O trecho melismático correspondente àquele ora em estudo é, na versão mais detalhada de Fairuz, o seguinte:

di Ta - rib tu_w '_â da - ni - mã

Fig. G 7-a (áudio 46. – Fig. G 6-b)

Localizemos inicialmente os grupetos melódicos melismáticos passíveis de serem tomados como ornamentais:

di Ta - rib tu_w '_â da - ni - mã

mordente trilo mordente mordente glissado

Fig. G 7-b (áudio 49.)

Efetuem os agora as simplificações melódicas cabíveis a partir da redução esquemática dos melismas à sua função ornamental em torno de seus respectivos pólos de atração. Uma primeira substituição conduz a:

di Ta - rib tu_w '_â da - ni - mã

Fig. G 7-c

Abandonando a fidelidade aos detalhes pela fidelidade à estrutura, tornando-a mais “musical”, teremos:

di Ta - rib tu_w '_â da - ni - mã

Fig. G 7-d

Confrontemos agora com o trecho correspondente na versão de Wahab, simplificado sob os mesmos critérios:

di Ta - rib - tu_wâ - '_â da - ni - mã

Fig. G 7-e

Não nos interessam no momento as evidentes diferenças no plano métrico – mesmo porque já verificamos o como essa instância costuma de fato variar de intérprete para intérprete e quais as repercussões de tais variações no percurso gerativo. De qualquer modo, tal problema receberá a devida atenção posteriormente, ao nos debruçarmos de fato sobre a análise do percurso gerativo na versão de Fairuz.

Atenhamo-nos por ora à instância da melodia e verifiquemos, primeiramente, se as duas versões de fato compartilham da mesma estrutura melódica. Para que isso fique o mais claro possível, retiremos as barras de compasso e as pausas e homogeneizemos os valores de todas as notas:

10 di Ta - rib - tu wá - 'a - da - ni má

Versão de Wahab

14 di Ta - rib tu_w 'â da - ni má

Versão de Fairuz

Fig. G 7-f

Fica dessa maneira evidente a equivalência da estrutura melódica simplificada nas duas versões, confirmando para a versão de Fairuz a hipótese de redução melismática. Observe-se que as versões diferem apenas: a) no que tange à localização e qualidade dos ornamentos na estrutura melódica, havendo apenas uma (1) incidência comum: o mordente no penúltimo Sib da frase, presente em ambas as interpretações; b) na versão de Fairuz, há um Sib a mais, logo antes da sílaba “tu”, o qual pode ser compreendido quanto *appoggiatura* e, por conseguinte, incorporado ao ornamento da nota seguinte – simplificação essa que, se efetuada, tornará as estruturas por fim idênticas, salvo a já mencionada questão da posição dos ornamentos.

Vejamus agora, por fim, se a mesma estrutura se faz ou não presente na versão de Nour Al-Houdda.

c) Versão de Nour Al-Houdda

O trecho correspondente àquele em estudo está transcrito da seguinte forma na versão da atriz libanesa:

12 di Ta - rib - tu_w 'â da - ni -

Fig. G 8-a (áudio 47. – Fig. G 6-c)

Como se vê, trata-se do trecho de maior complexidade melódica abordado até o momento, e um verdadeiro “tour-de-force” para a comprovação ou não da hipótese de redução melismática. Localizemos as regiões passíveis de serem compreendidas enquanto melismas:

Fig. G 8-b (áudio 50.)

Identificados os melismas, efetuemos agora as reduções especificadas:

Fig. G 8-c

Embora o material acima já se preste perfeitamente a nossas considerações, mantenhamos nossa diretriz de zelar pela musicalidade do material através de mais duas simplificações: a fusão dos dois Sib com *appoggiatura* do compasso 14, de forma a melhor expressar a realidade acústica da referida passagem, e passar para colcheias as notas do terceiro tempo desse compasso, já que a exatidão da colcheia pontuada não traduz o espírito *ad libitum* da passagem. Chegamos pois à seguinte redução:

Fig. G 8-d

Comparemos a presente simplificação com aquelas obtidas a partir das versões de Fairuz:

Fig. G 8-e

e Wahab:



Fig. G 8-f

Embora já tenha se tornado bastante evidente a similaridade entre as estruturas melódicas (desprezadas as divergências rítmicas e métricas pelas razões já expostas anteriormente), cabe ainda um último confronto dentro das condições em que comparamos as versões reduzidas de Wahab e Fairuz entre si, quais sejam: retirando-se as pausas e equiparando-se os valores das notas. Chegamos assim ao seguinte quadro comparativo:

Versão de Wahab

Versão de Fairuz

Versão de Nour

Fig. G 8-g

9.3.3. Considerações Parciais

Formatados: Marcadores e numeração

Através das questões conceituais e metodológicas propostas – e, eventualmente, respondidas – nessa primeira sessão, acreditamos que, entre os avanços em nossa pesquisa aqui registrados, merece menção um passo especialmente importante para a consolidação de nossa metodologia: a demonstração da consistência da redução melismática. Embora caiba reiterar sua eficácia metodológica no que tange à análise comparativa das diferentes versões, a redução melismática já evidencia na análise isolada de cada versão sua utilidade e pertinência para o estudo semiótico de textos e estilos musicais que façam uso de tal forma de ornamentação, gerando materiais de alta complexidade melódica. Musicologia e Semiótica se beneficiam dessa nova ferramenta analítica de diversas formas. Veja-se por exemplo como, à medida que um esqueleto melódico comum foi identificado com a ajuda do conceito de oposição entre actantes tensivos, a estrutura encontrada justificou plenamente o efeito de sentido de

similaridade que as três versões suscitam, malgrado as aparentemente irreconciliáveis divergências que as transcrições melódicas acusam e evidenciam, intimidando sobremaneira os esforços diligentes dos analistas. Frise-se que o próprio processo de redução é essencialmente semiótico, à medida que se constitui sobre os intervalos que actorializam as oposições tensivas do plano profundo. Confiar o processo de redução apenas aos recursos da musicologia tradicional parece-nos uma empreitada pouco viável, à medida que fiar-se somente na audição pode facilmente induzir a pequenos enganos que, somando-se ao longo da análise, podem resultar em conclusões desastrosa e desastrosamente equivocadas. Vale por fim lembrar que, aos poucos, abre-se uma trilha pela qual a extraordinária riqueza da música não-ocidental em geral e árabe em particular torna-se mais acessível à investigação científica. Isso em um momento histórico em que, infelizmente, alguns poucos – porém ainda influentes – grupos religiosos radicais do mundo árabe insistem em cultivar uma visão muito pouco elogiosa da música, considerando-a uma atividade “inútil” com um “diabólico” poder de atração sobre os fiéis que, à sua mercê, cairiam em um estado de “profunda passividade”, terminando “irremediavelmente escravizados às paixões”⁶⁶. Também por razões dessa ordem, a prodigiosa produção musical do mundo árabe tem recebido menos atenção do que merece por parte dos pesquisadores em nível local – justamente aqueles mais habilitados a captar e discutir as sutilezas e nuances de sentido próprios àquele idioma musical. Esperamos que, através do instrumental que pouco a pouco se nos descortina, seja possível aproximar esse repertório de alta complexidade e grande refinamento do estudioso ocidental que, em geral pouco preparado para o tipo de dificuldades técnicas com que uma abordagem da música árabe fatalmente o fará defrontar, poderá contar com novas ferramentas capazes de viabilizar uma tarefa ainda intimidadora pelos desafios que desde o primeiro momento oferece aos que desejam compreendê-la em maior profundidade.

9.3.4. Redução Melismática - Aplicação

Formatados: Marcadores e numeração

Examinemos agora o trecho da versão de Wahab que finaliza a Sessão A, equivalente à 1.a Estrofe, da canção:

Fig. G 1-a (áudio 51.)

Identifiquemos agora sua estrutura intervalar:

⁶⁶ Trechos de texto de autoria do Sheik Mustafa Sabri, uma das maiores autoridades islâmicas do século XX. Publicado na Revista de Estudos Islâmicos *Beyan-ul-Haq*, n.o: 63, ano: 2, vol: 3.

Fig. G 1-b (áudio 53. – Fig. G 1-a)

Os diversos intervalos de 2.a e contornos intervalares de 3.a presentes no segmento porém não assinalados no quadro acima não foram destacados por constituírem, como veremos a seguir, oscilações intervalares a serem consideradas como ornamentações subordinadas a intervalos de fato estruturais. Assim, o fragmento acima pode ser reescrito de maneira simplificada – porém não necessariamente reducionista, conforme visto anteriormente – da seguinte forma:

Fig. G 1-c (áudio 53. – Fig. G 1-a)

Ao considerarmos mordente e trilo sobre a nota Lá do C.16 como um mesmo melisma, chegamos finalmente a:

Fig. G 1-d (áudio 53. – Fig. G 1-a)

A partir desta grafia, podemos visualizar mais claramente a estrutura intervalar do segmento:

Fig. G 1-e (áudio 53. – Fig. G 1-a)

No presente trecho, observamos a ação intensiva do intervalo de 2.a sobre o de 4.a, portador dos valores de extensão. A primeira 4.a ascendente apresenta uma diluição gradual da duratividade, que se dilata do valor inicial de 1/16 até atingir 1/2, caracterizando a extensividade do segmento. Os dois intervalos de 2.a, descendente e ascendente, provocam uma intensão que se evidencia através de uma mudança de estado: a inversão direcional da 4.a, de ascendente para descendente, e sua contração temporal para figuras de 1/8. Essa mesma intensão contamina da mesma forma – por inversão melódica e contração temporal – a seqüência seguinte de intervalos de 2.a, agregando-se ainda o fato das mesmas terem se contraído de maiores para menores. Nova inversão e contração conduz a próxima 4.a à ascendência e a figuras de 1/12; assim, a 4.a está agora menos extensa do que em suas aparições anteriores. Uma nova incidência do elemento intenso (2.a M) torna a 4.a novamente descendente, e com um desenho melismático (*grupetto*) cuja duratividade trai um retorno à extensividade.

Assim, sob uma perspectiva intervalar e durativa, o que observamos é um movimento de pulsação ou, mais semioticamente falando, de silabação em que a tensividade ondula gerando gradações diferentes de intensão ou de extensão. Por exemplo, o intervalo de 4.a do C.13 é mais extenso que o do C.15, embora ambos sejam extensos em relação a suas vizinhanças imediatas. Os intervalos de 2.a no trecho acima, por sua vez, chamam a atenção no que por uma curiosa propriedade: a de estarem dispostos como uma visão macroscópica de mordente. No C.14, a descendência seguida de ascendência caracteriza um grande mordente descendente; em C.15, verifica-se por sua vez um mordente ascendente e por fim, entre 15 e 16, temos novamente um mordente descendente. Tal observação pode ser de extrema relevância caso concluamos que o mordente em si mesmo apresenta de fato papel estrutural no trecho em estudo. De qualquer forma, podemos, para o segmento em questão, reformular a oposição de actantes tensivos para o binômio 4.a J x Mordente. Aplicando-se tal substituição, chegamos ao seguinte esquema:

Fig. G 1-f (áudio 53. – Fig. G 1-a)

4.a J asc. Mordente desc. 4.a J desc.

13 yux - bi - hu_il - a H - la - ma

14

Mordente asc. 4.a J asc. Mordente desc. 4.a J desc.

15 min d"i - ka - rã - ki

16

Fig. G 1-f (áudio 53. – Fig. G 1-a)

Observe-se que a direcionalidade do Mordente rege aquela do intervalo de 4.^a. Assim, a um Mordente descendente, segue-se uma 4.^a também descendente e a um Mordente ascendente, segue-se uma 4.^a também ascendente. Fica dessa forma bastante evidente o caráter catalisador do elemento intenso, regendo as transformações de estado que se lhe seguem, bem como sua função emissiva enquanto fornecedor de valores – portanto, destinador – com relação à outra estrutura intervalar.

Há todavia um outro ponto de interesse a se destacar no que tange ao mordente propriamente dito, ou seja, enquanto ornamento. Note-se que, a partir do C.14, a nota Láb aparece sempre ornamentada, ou seja, como parte de uma oscilação intervalar. O primeiro Lá do C.15, aparente exceção, deixa-se trair por um exame mais detalhado:

Fig. G 1-g (áudio 53. – Fig. G 1-a)

mordente asc. mordente asc.

13 yux - bi - hu_il - a H - la - ma

14

ornamento mordente asc. grupetto desc.

15 min d"i - ka - rã - ki

16

Fig. G 1-g (áudio 53. – Fig. G 1-a)

Nota-se pois que o intervalo Sib-Láb se apresenta marcada no texto pela presença de oscilação intervalar sobre o Lá. Tal característica reforça sobremaneira o caráter intensivo do intervalo de 2.^a, que assume pois duas dimensões, uma macroscópica e outra microscópica, na instância melódica do discurso.

Explicitemos pois o ritmo tensivo do segmento:

Elemento extenso **Elemento intenso**

extensão —————> intensão —————> extensão

4.a J asc. **Mordente desc.** 4.a J desc.

Elemento não-extenso **Elemento não-intenso**

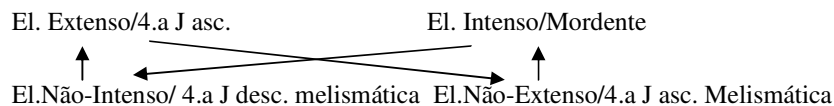
— intensão — extensão — intensão — extensão

Mordente asc. 4.a J asc. **Mordente desc.** 4.a J desc.

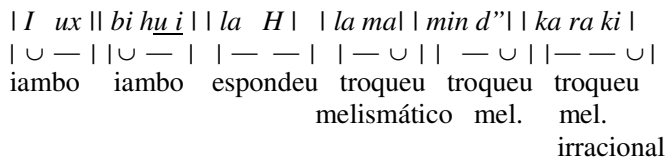
Fig. G 1-h (áudio 53. – Fig. G 1-a)

A partir disso, podemos esboçar o seguinte quadrado semiótico referente aos actantes tensivos do trecho em questão:

Quadrado Semiótico: Actantes Tensivos



O percurso tensivo observado corresponde à apresentação de um elemento extenso que, sofrendo a ação catalisadora de um elemento intenso, torna-se não-extenso e, após nova intensão, assume um estatuto não-intenso. Para analisarmos em maior profundidade o percurso apresentado, tomemos agora o discurso sob sua perspectiva métrica. Uma análise durativa nos conduz ao seguinte diagrama:



Note-se que a transformação de iambo em espondeu se dá justamente quando da incidência do primeiro Mordente, confirmando pois uma transformação de estado em diferentes instâncias do discurso musical. Os iampos, formados por uma breve seguida de uma longa, indiciam um processo de desaceleração que mais uma vez está em concordância com a incidência do elemento extenso na estrutura melódica. O espondeu corresponde pois ao fim da desaceleração, à parada – relacionada aqui à intensão –, à qual se segue a aceleração implícita no troqueu (longa seguida de breve), modulada intensivamente pelo caráter melismático da passagem. Em termos métricos, o troqueu é evidentemente a inversão do iambo; estendendo a inversão ao nível tensivo, tem-se que o troqueu corresponde por conseguinte ao elemento não-extenso, em nova concordância com relação à instância melódica do discurso. Já a característica essencial do espondeu no contexto apresentado, qual seja, a desaceleração, a parada, marcada pela

equivalência entre os dois metros do pé, tem sua mais perfeita negação justamente naquele pé que apresenta maior desequilíbrio entre os dois metros: o troqueu melismático irracional que encerra a frase. Assim, é justamente no pé mencionado que pode ser reconhecido o estatuto de não-intensão, negação da parada/intensão do espondeu. Procuremos pois uma visualização do quadro tensivo nas instâncias métrica e melódica através do diagrama abaixo:

The diagram illustrates the rhythmic and melodic structure of a musical passage. It is divided into two main sections: measures 13-14 and measures 15-16.

Measures 13-14:

- Elemento extenso:** Measures 13 and 14 are grouped under this category. Measure 13 contains two iambos (iambo). Measure 14 contains an espondeu (espondeu) and a troqueu (troqueu).
- Elemento intenso:** Measure 14 is also associated with this category, specifically the troqueu.
- Annotations:** "4.a J asc." (4th ascending interval) is marked in blue above measure 13. "Mordente desc." (descending mordent) is marked in red above measure 14. "4.a J desc." (4th descending interval) is marked in blue above measure 14.

Measures 15-16:

- Elemento não-extenso:** Measures 15 and 16 are grouped under this category. Measure 15 contains a troqueu (troqueu). Measure 16 contains a troqueu irracional (troqueu irracional).
- Elemento não-intenso:** Measures 15 and 16 are also associated with this category.
- Annotations:** "Mordente asc." (ascending mordent) is marked in red above measure 15. "4.a J asc." (4th ascending interval) is marked in blue above measure 15. "Mordente desc." (descending mordent) is marked in red above measure 16. "4.a J desc." (4th descending interval) is marked in blue above measure 16.

Fig. G 1-i (áudio 53. – Fig. G 1-a)

Analisado o percurso tensivo do trecho em questão, passemos agora a uma nova etapa de nossa pesquisa: o estudo da interação entre as componentes verbal e musical da canção.

9.3.5. Fundamentos Aspectuais para uma Semântica Narrativa

Formatados: Marcadores e numeração

Consideremos o texto agora em suas aspectualizações discursivas, de modo a lograr uma visão mais nítida não apenas do nível profundo, ao ser convocado à superfície, ou mesmo do nível discursivo em si, mas, sobretudo, do nível narrativo no que tange à geração dos chamados “estados de alma” que integram a dimensão semântica da narratividade. Observando as aspectualizações modulatórias melódicas do trecho em estudo, verificamos que a predominância dos intervalos de 4.a, cuja direcionalidade se inverte à incidência dos Mordentes de 2.a, resulta em uma silabação da forma abertura – fechamento – abertura – fechamento, aspectualizada por um caráter gradativamente mais melismático. Procuremos visualizar o contexto pelo diagrama abaixo:

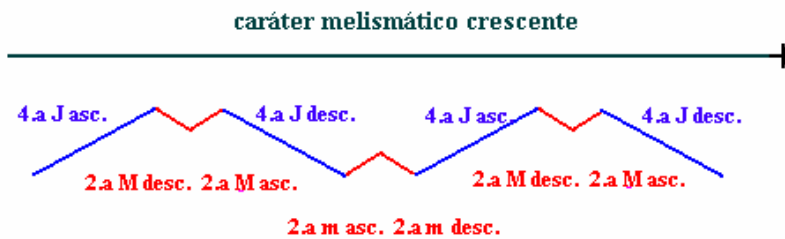


Fig. G 1-j (áudio 53. – Fig. G 1-a)

Salta aos olhos já à primeira vista a simetria da estrutura intervalar. De fato, o caráter melismático da passagem oculta de certa forma tal clareza estrutural, onde o processo de silabação se torna por demais evidente. Podemos pois ler a passagem acima como o encadeamento de duas sílabas semelhantes. Em termos narrativos, o que nos interessará será precisamente a diferença entre as duas, diferença essa correspondente a alguma transformação de estado e, por conseguinte, a algum trânsito de valor. Ainda segundo nosso diagrama, verifica-se que a principal transformação assinalada diz respeito justamente ao crescimento gradual do aspecto melismático da estrutura melódica dessa passagem. Procuremos visualizar melhor tal processo através de um novo diagrama que incorpore a transição de unidades intervalares discretas (saltos) para contínuas (oscilações):

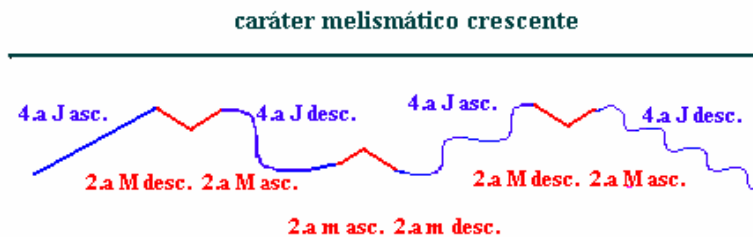


Fig. G 1-K (áudio 53. – Fig. G 1-a)

Fica assim mais evidente que as duas sílabas diferem pela ação de um processo de aspectualização que torna a segunda essencialmente mais intensa que a primeira devido à intensificação expressiva que a oscilação melismática empresta a essa passagem. Todavia, outro aspecto importante a ser relevado diz respeito à celeridade, identificando-se as dinâmicas de aceleração e/ou desaceleração desse trecho. Assim, a primeira 4.a é aquela que apresenta maior duração, com 3,5 tempos, e coincide com o elemento extenso; a segunda contrai-se após a intensão provocada pelo intervalo de 2.a, durando 2,0 tempos; a terceira, que coincide com o elemento não-extenso, surge de fato nesse contexto enquanto negação da primeira duração, com apenas 1,67 tempos. Evidencia-se pois um processo de aceleração da primeira à terceira incidência do intervalo de 4.a, aceleração essa que está em perfeita concordância com a intensificação que podemos identificar nesse trecho através da análise de outras instâncias do discurso musical. Já a última 4.a apresenta duração de 2,5 tempos, indiciando um processo de desaceleração que coincide por sua vez com o despontar do elemento não-intenso.

Procuremos visualizar agora a interação dos diferentes aspectos analisados através de um esquema que, embora simplificador, mantenha as principais características de cada instância aspectual aqui considerada:

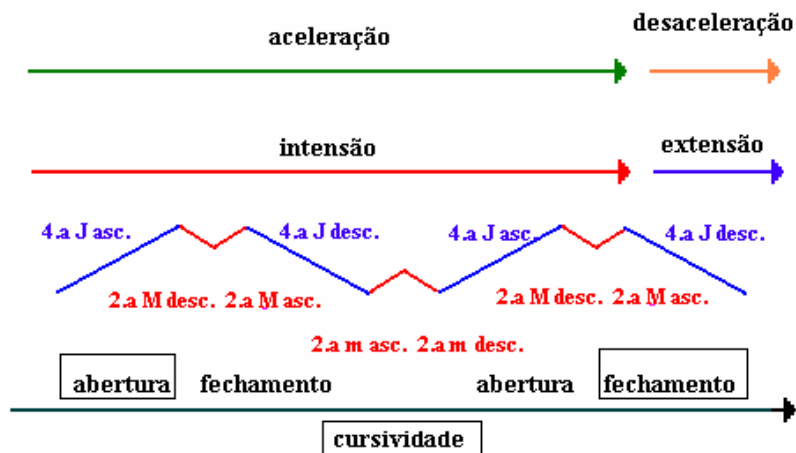
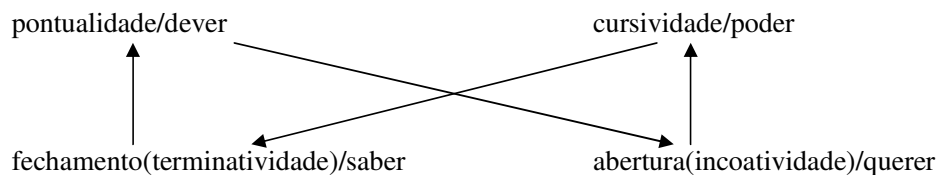


Fig. G 1-1 (áudio 53. – Fig. G 1-a)

O primeiro ponto a chamar a atenção é a já esperada vinculação entre tensividade e celeridade: à intensão, corresponde uma aceleração e à extensão, uma desaceleração. Tal vinculação é muito comum no discurso musical, seja em sua ordem direta, como é o caso aqui, seja em sua ordem inversa: a desaceleração como intensão (por apontar em direção à uma parada, à suspensão do devir) e a aceleração como distensão/extensão (como relaxamento da tensão represada pela parada). Tensividade/celeridade modalizam outro aspecto discursivo: as modulações tensivas, em cuja direcionalidade o modelo greimasiano identifica a gênese dos modos de existência e, em última análise, das próprias modalidades cuja combinação em maior ou menor complexidade gera os chamados “estados de alma”, resultando nos efeitos de sentido patêmicos característicos da dimensão semântica da narrativa. No presente caso, um simples jogo de abertura e fechamento é inteiramente ressignificado pelo contexto tensivo. Apesar de tanto o intervalo de 4.a quanto o de 2.a sofrerem transformações de estado, é sobretudo a 4.a J que desponta como principal actante a sofrer os efeitos dessas transformações, assumindo a função de sujeito da narrativa. Isso porque a 4.a, surgindo quatro vezes no segmento em estudo, em todas as suas aparições manifesta alguma alteração quanto à suas outras incidências. A 2.a, surgindo apenas três vezes, repete na terceira incidência a forma assumida na primeira, o que reforça seu caráter de intensão e de agente catalisador, e não sujeito, das transformações de estado.

Identificados os contornos aspectuais gerais e pontuadas as transformações dos estados de coisas (sintaxe narrativa), caberia agora procedermos a uma leitura dos estados de alma (semântica narrativa) a partir do delineamento dos modos de existência e das modalizações do sujeito da narrativa. Para tal, dispomos do modelo greimasiano, que adota a seguinte associação:



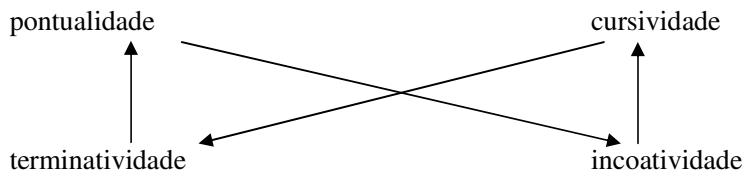
Julgamos necessário apresentar aqui uma breve discussão a respeito desse aspecto da reflexão de Greimas sobre a geração de estados patêmicos, de forma a justificar e fundamentar nossa adoção desse polêmico ponto de seu modelo e, ao mesmo tempo, esclarecer nossa abordagem a respeito de temas como a *potencialização*, cuja apresentação na *Semiótica das paixões* termina por deixar relativamente em aberto. A razão de tal digressão se deve não a um interesse simplesmente pela especulação teórica, o que seria mais do que legítimo, mas surge de fato de um problema analítico que se nos apresenta já há algum tempo e cuja discussão se mostra agora inadiável, devido às características estilísticas da música árabe. A questão que se nos coloca pode ser apresentada de maneira tão simples quanto dramática em um único problema central: os aspectos pontualidade/incoatividade/cursividade/terminatividade nos parecem insuficientes para abordar certas aspectualizações modulatórias extremamente comuns no discurso musical: as formas cíclicas, sejam elas circulares ou espirais. Observe-se que, por exemplo, em contornos modulatórios circulares, nenhuma das quatro categorias apresentadas parece defensável a não ser a cursividade; todavia, relacionar as formas circulares com o *poder* parece-nos uma visão não só simplista quanto bastante equivocada, incapaz de dar conta dos efeitos de sentido por elas suscitados. No caso da música árabe, os aspectos ondulatórios são extremamente comuns. No trecho aqui analisado, ao propormos o esquema da figura 1-l, não podemos perder de vista aquele explicitado na figura 1-k, ou seja: o caráter melismático crescente do segmento. Desprezar esse caráter ondulatório é abrir mão de fatia substancial do processo de geração de sentido utilizado nesse texto musical. Todavia, aspectualizações cíclicas – onde se inclui a ondulação – não estão previstas no modelo greimasiano. Assim, não vemos outra saída senão mergulhar na reflexão teórica em busca de fundamentos para uma abordagem das aspectualizações cíclicas, de forma a nos munirmos com o instrumental adequado não a um caso particular, mas a nosso objeto *lato sensu* de estudo: o discurso e a linguagem musical, física e acusticamente fundados sobre fenômenos cíclicos e ondulatórios.

10.1. Modulações Tensivas e Modalidades

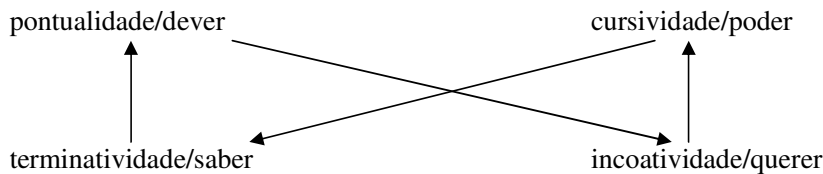


Algirdas Julien Greimas, patrono da corrente da semiótica hoje conhecida como greimasiana, idealizador dos conceitos de percurso gerativo e quadrado semiótico

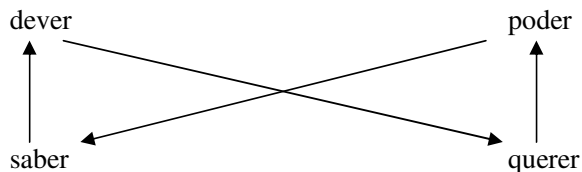
As modulações tensivas, especialmente discerníveis no discurso musical através de suas aspectualizações melódicas e rítmicas, podem ser organizadas através do esquema do quadrado semiótico:



A estrutura do quadrado semiótico, para ser adequada às categorias em questão, exige que se possa compreender a incoatividade como uma não-pontualidade, assim como a terminatividade como uma não-cursividade. Como a incoatividade, por definição e por essência, estende o gesto para além dos limites do ponto, e a terminatividade, da mesma maneira, aponta para a própria suspensão do devir e, por conseguinte, da cursividade, vê-se que ambas as condições se encontram plenamente satisfeitas no caso acima. Todavia, a proposta de Greimas associa a pontualidade à modalidade *dever*, a incoatividade a *querer*, a cursividade a *poder* e a terminatividade a *saber*, formando-se o quadro:



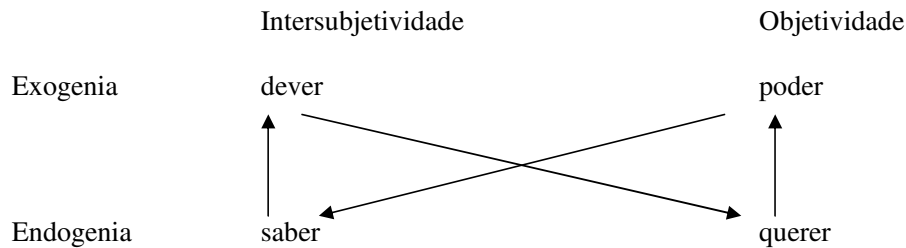
ou simplesmente:



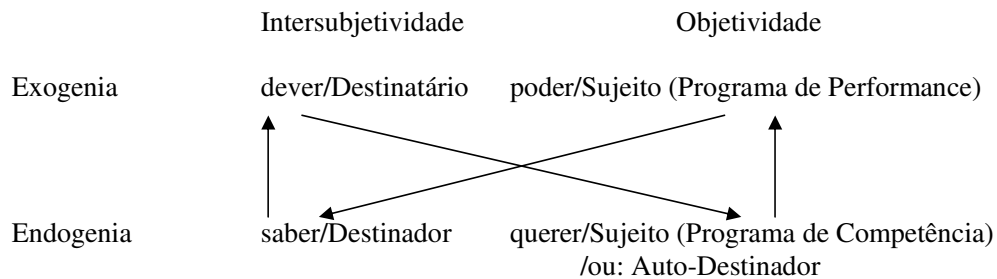
Para tal proposição ser válida, é necessário por exemplo que *querer* de alguma forma corresponda a um *não-dever*, e *saber*, a um *não-poder*. E ainda, como é relativamente fácil de se constatar, que esteja de fato presente algum traço de pontualidade em *dever* (a autoridade dando ordens com o dedo em riste), bem como um traço incoativo em *querer* (a criança que aponta para o objeto de desejo), a cursividade no *poder* (a marcha dos soldados que avançam em um desfile militar), a terminatividade no *saber* (a própria etimologia do *saber* como *sabor*, o objeto envolvido e deglutido). Em todo caso, estabelecer as oposições necessárias à validade do modelo acima requer um exame mais aprofundado da semântica de cada modalidade. Propor o *querer* como um *não-dever* ganha sentido apenas se compreendermos ambas as categorias como virtualizações, ou seja, como modo de existência em que o sujeito se vê inclinado e na iminência de agir de forma a, através do cumprimento de um percurso narrativo, atingir a conjunção com um dado valor do sistema. Nesse caso, como nos lembra o próprio Greimas, a oposição entre *querer* e *dever* se dá no abstrato terreno das motivações, contraditórias quanto a suas origens respectivamente endógena e exógena. Consideremos agora a oposição entre *poder* e *saber*. De que maneira faria sentido conceber um *saber* enquanto *não-poder*? Uma das alternativas é conceber ambas as categorias enquanto atualizações, ou seja, enquanto modo de existência em que o sujeito se torna competente para a ação. Nesse caso, o sujeito atualizado – portanto, competente – que *não-pode* seria todavia um sujeito que *sabe* realizar a ação. Verifica-se, como no caso anterior, uma oposição entre categoria exógena – *poder* – e endógena – *saber*. Tal explicação, embora coerente, levanta algumas importantes questões. O sujeito que *sabe* mas *não-pode* realizar a ação não é simplesmente um sujeito de estado. Ele é um sujeito que só chegará à realização caso assuma o papel de destinador de um destinatário – talvez, ele mesmo – capaz de *poder* fazer e que, munido de seu *saber*, possibilite um redirecionamento de seu modo de existência. Tal implicação lógica particulariza sobremaneira o modo de existência desse sujeito de um *saber*. Embora o *dever* também implique de certa forma a existência de um destinador moralizador (predomínio da *intersubjetividade*, como em *saber*), principalmente por tratar-se aqui de um *não-querer*, o sujeito virtualizado que *deve* mas *não-quer* não precisa ocupar o papel de destinador para chegar à realização, embora caiba-lhe bem a função de destinatário. Da mesma maneira, embora se possa admitir que o sujeito atualizado por um *poder* tenha tido sua competência outorgada por um destinador – sendo portanto um destinatário –, não é necessário que o sujeito do *poder* ocupe a posição de destinador para atingir a realização. Além disso, ao contrário da essência intersubjetiva do *dever* e do *saber*, o foco da relação modal em *poder* se dirige ao objeto – e, aliás, muitas vezes é representada por um: a varinha mágica, a arma, uma roupa especial etc. Já o sujeito que *quer* e *não-deve* não deixa de assumir o papel de destinador, mas de um destinador necessariamente de si mesmo – e cuja relação modal está também focada no objeto, o objeto de desejo, e não na intersubjetividade. Apenas o sujeito do *saber*, nesse contexto, assume o papel de destinador admitindo a alteridade em relação ao destinatário, embora não se restrinja a ela. Note-se que, mesmo que o *saber* tenha sido outorgado por um destinador, o sujeito do *saber* e *não-poder* mesmo assim terá de ocupar o papel de destinador para chegar à realização. Essa condição de destinador onde cabe um

distanciamento em relação ao sujeito do fazer confere ao sujeito do *saber*, como seria de se esperar, uma posição privilegiada para a reflexão, ou, mais tecnicamente, para a reavaliação das relações juntivas e do sistema de valores vigente no sistema, ou ainda, para a reestruturação das relações modais entre sujeito e objeto; trata-se pois de uma posição especialmente propícia àquela sanção cognitiva que reconhecerá a relação juntiva entre sujeito e valor e a relação fiduciária entre os sujeitos, na etapa imediatamente anterior à ação ou à realização.

Esquematizemos pois alguns dos aspectos levantados até agora em nossa discussão:



Observe-se que podemos categorizar paralelamente o estatuto básico do sujeito no contexto proposto acima:



Note-se que, na diagonal da atualização (poder/saber), o sujeito que não pode realizar a performance deverá delegá-la a outrem na condição de destinador. Na deixis da objetividade, vemos a transição de um sujeito de competência, ou seja, que participa de uma doação (no caso, dele para ele mesmo) de valores modais, para um sujeito de performance, ou seja, na iminência ou habilitado a uma apropriação de valores descritivos. Na diagonal da atualização, o sujeito de performance transforma o ser, e o destinador, o fazer. Na da virtualização (dever/querer), o destinatário é transformado por um fazer (manipulação), e o sujeito de competência, por um ser (valor modal adquirido), ou, elaborando de outra forma: o sujeito na iminência do fazer ou age por delegação (destinatário), ou por auto-motivação (sujeito de competência).

Uma primeira conclusão que podemos assumir a partir disso é que, ao inferir ou extrapolar modalidades a partir da direcionalidade das modulações tensivas, deve-se ter o cuidado de compreendê-las não simplesmente a partir de suas lexicalizações em *dever*, *querer*, *poder*, *saber*, mas sobretudo enquanto categorias circunscritas aos modos de existência que lhes dão sentido. Uma segunda conclusão, não menos importante, aponta para a possibilidade de geração de efeitos de sentido de intersubjetividade a partir das aspectualizações modulatórias, e não somente da introdução de atores temáticos (*temas*, na nomenclatura tradicional da teoria musical) que passariam a desempenhar a função de signos de diferentes entidades, musicais ou extra-musicais

(como o *leitmotiv* wagneriano). Ilustremos esse último caso com um exemplo que nos é endossado pelo próprio autor, o compositor russo Tchaikovsky, ao comentar em carta para a Baronesa Von Meck sua concepção sobre sua 4.ª Sinfonia, que acabara de escrever:

L'introduction est le noyau de toute la symphonie, incontestablement son idée maîtresse⁶⁷:

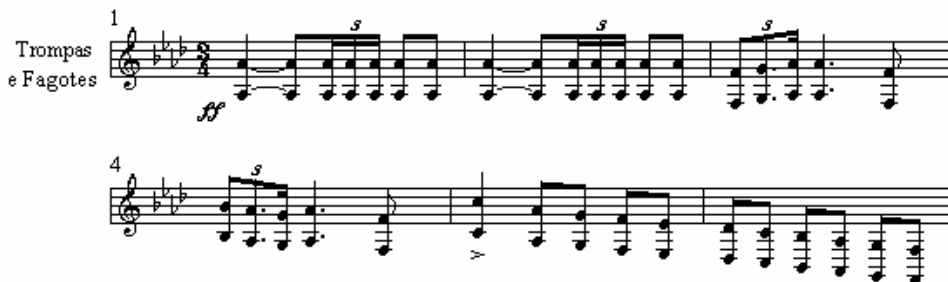


Fig. M 2-1 (áudio 52.A)

C'est le destin, cette force fatale qui empêche l'élan et le bonheur d'atteindre leur but, qui veille jalousement à ce que le repos et le bien-être ne soient pas complet et sans nuages, qui, telle une épée de Damoclès, est suspendue au-dessus de la tête des hommes et empoisonne leur âme. Elle est invincible, cette force, luttant contre elle, on ne peut jamais avoir le dessus⁶⁸.

Os ataques repetidos em *fortissimo* sobre uma única nota nos dois primeiros compassos trazem em si um evidente aspecto de pontualidade. A modalidade deôntica a ela associada, como vimos, sugere uma relação intersubjetiva entre um destinador que *faz-dever* e um destinatário que *deve-fazer*. No que tange ao percurso dos actantes tensivos, temos:

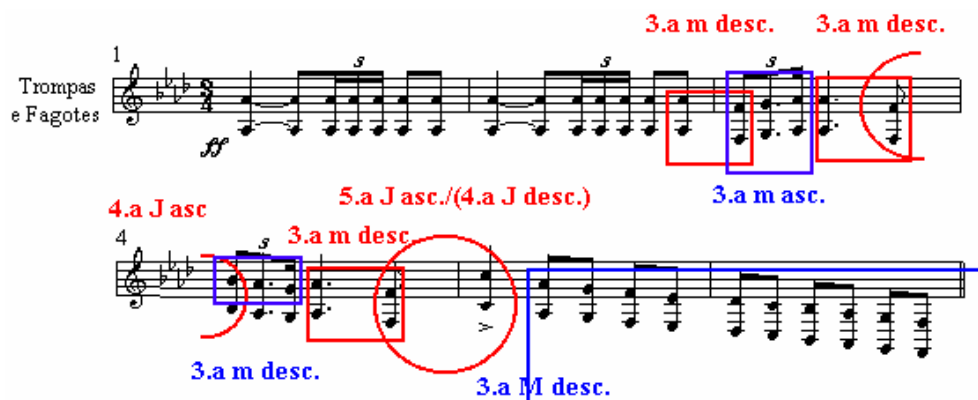


Fig. M 2-2 (áudio 54. – M 2-1)

⁶⁷As figuras, quando no corpo das citações, reproduzem ilustrações do próprio autor que constam do texto original da carta (n. do a.)

⁶⁸Tchaikovsky, 1985: 128

Observamos pois ser o intervalo de 3.a o principal portador dos valores de extensão e o de 4.a, dos valores intensivos. Todavia, o intervalo de 3.a apresenta uma clara pulsação tensiva que o leva a oscilar constantemente entre intensão (salto intervalar) e extensão (intervalo escalar), em um movimento de desaceleração e retomada análogo ao do motivo rítmico dos compassos 1 e 2. A incidência da primeira 4.a catalisa a inversão direcional da 3.a escalar, que passa a ser descendente e um grau mais aguda; já a segunda incidência da 4.a a apresenta de forma invertida (5.a J) e acarreta uma transformação radical do material melódico que, após a 3.a M descendente (novamente, 1 grau mais aguda), segue uma progressão escalar descendente aparentemente sem qualquer foco de convergência. Assim, o motivo de 3.a escalar, em cada uma de suas 3 aparições, está um grau mais alto, até a abrupta descendência final. A hesitação tensiva da 3.a e sua progressão interrompida por uma descendência divergente, aliada à pontualidade da passagem – associada, como vimos, à intersubjetividade –, tornam viável uma leitura em que os intervalos justos – uníssono, 4.a e 5.a – atuam como destinadores que, portadores de valores intensos, catalisam transformações de estado em um destinatário – o intervalo de 3.a –, transformações essas contrárias à sua direcionalidade inicial – a ascendência. Ora, sendo a aspectualização modulatória de abertura direcional detectada na ascendência do intervalo de 3.a, segundo o modelo greimasiano, conversível à modalidade do *querer*, observa-se que a alegoria proposta por Tchaikovsky para verbalizar a introdução de sua sinfonia é perfeitamente coerente com a configuração aspectual dessa passagem, sendo que os intervalos justos assumiriam o papel de “destino” – sintomaticamente associado à função narrativa do destinador – que impede a “felicidade” – assumida pelo intervalo de 3.a – de consumir seu desejo, ou seja, progredir em sua direcionalidade original, através de interferências pontuais que conduzem a 3.a a uma progressão divergente – o que aponta para uma *potencialização* do sujeito/destinatário, gerando um estado de *inquiétude* e uma permeabilização de sua identidade/existência semiótica (instabilidade das estruturas actanciais).

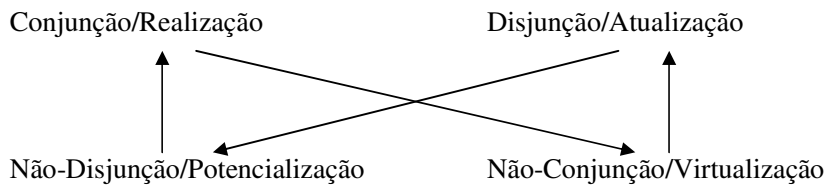
Exemplificada uma leitura – ainda que superficial – da dimensão semântica narrativa da introdução de Tchaikovsky a partir da aplicação das modulações tensivas dentro dos limites propostos, ou seja, inserindo-se a conversão às modalidades às condições dos modos de existência e relevando-se os parâmetros de intersubjetividades nela implícitos, passemos agora a um estudo mais aprofundado dos modos de existência de forma a se determinar as aspectualizações modulatórias associáveis aos modos de existência *realizado* e *potencializado*, já que aquelas associadas à *virtualização* e à *atualização* já nos foram fornecidas por Greimas e Fontanille na *Semiótica das paixões*.

10.2. Modalizações e Modos de Existência

Formatados: Marcadores e numeração

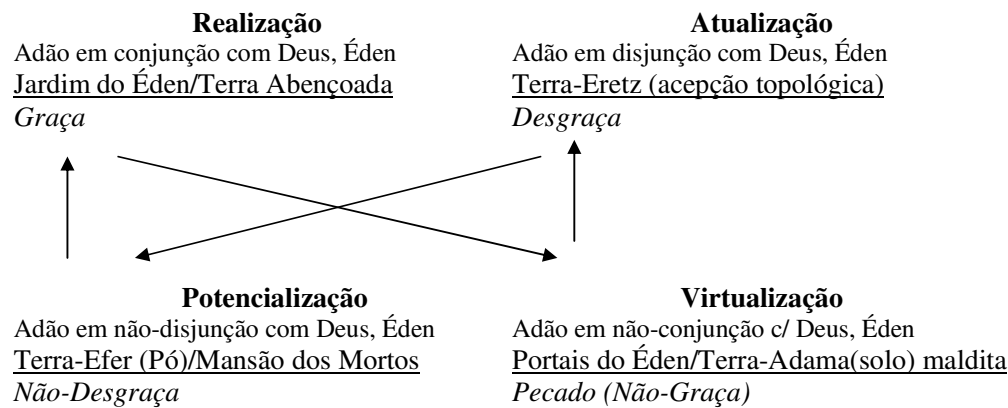
Os modos de existência são definidos por Greimas e Fontanille na *Semiótica das paixões*⁶⁹ a partir da aplicação do quadrado semiótico às relações juntivas:

⁶⁹ Greimas & Fontanille; 1993:52-55. Apesar de trabalhos mais recentes revisarem esse quadrado semiótico, optando pela organização: Conjunção/Realização – Não-Conjunção/Potencialização – Disjunção/Virtualização – Não-Disjunção/Atualização, optamos neste relatório pela adoção do modelo clássico de Greimas e Fontanille, por se tratar de modelo já consagrado e pelo fato da adaptação do raciocínio a ser exposto à nova disposição do quadrado semiótico resultar rigorosamente nas mesmas conclusões a serem aqui apresentadas.



Se as lexicalizações *realização* para o modo de existência conjuntivo e *virtualização* para o não-conjuntivo parecem não só admissíveis como adequadas, a relação entre *disjunção* e *atualização* já parece bem menos evidente, ao passo que a *potencialização* é declaradamente um enigma para os próprios autores. Se a plenitude da conjunção evoca a *realização* e a não-conjunção, ao estabelecer a cisão entre a prévia unidade sujeito-objeto, instaura a *falta*, que se modaliza em *querer* ou *dever*, por que caminhos a disjunção entre sujeito e objeto poderia estabelecer um projeto de competência para o sujeito *poder* ou *saber* uma nova condição em relação aos valores do sistema? Apenas na medida em que, dado um sistema em que S_1 e O_1 estão em estado de não-conjunção, a disjunção entre S_1 e O_1 apontaria em contrapartida, dentro de uma concepção estruturalista de sistema, para a possibilidade de conjunção entre S_1 e O_2 ou S_1 e O_3 , sendo que, estando virtualizado um projeto de conjunção entre S_1 e O_1 , a aquisição dos valores embutidos em O_2 ou O_3 poderia, caso estejamos nos defrontando com valores modais, redimensionar as relações entre sujeito e objeto no sistema de maneira a criar ou recriar condições que viabilizem a conjunção entre S_1 e O_1 . Assim, a *atualização* se faz pressentir a partir da disjunção ao abrir espaço para um redimensionamento das relações de atração e repulsão entre sujeitos e valores em uma conjuntura anteriormente – em termos lógicos – avessa à conjunção entre S_1 e O_1 , reordenando a economia do sistema de forma a se criarem novas possibilidades de organização conjunta entre seus elementos. Verificamos pois que relacionar *atualização* a disjunção requer a contextualização do par sujeito-objeto em um sistema finito de valores em que sua conjunção se inviabilizou. Assim, a transição do estado de não-conjunção para o de disjunção, assumindo a separação definitiva entre sujeito e objeto, paradoxalmente abre as possibilidades de reorganização e reequacionamento modal do sistema que podem vir a levar a condições novamente propícias à conjunção, gerando-se pois um modo de existência que se modaliza em um programa de aquisição de competência através de um *poder* (programa do sujeito) ou de um *saber* (programa do destinador).

Para examinarmos a questão mais complexa - aquela referente à *potencialização* -, procuraremos antes dar materialidade à nossa discussão sobre modos de existência através da exemplificação a partir do percurso conjunto relacionando Adão a Deus no episódio bíblico da expulsão do jardim do Éden (Gênesis, 2,7-5,5), vista também sob a perspectiva da conversão discursiva topológica de cada estado analisado.



Em um primeiro momento, vemos Adão em conjunção com Deus e com o jardim do Éden, a terra abençoada, em um estado de plenitude que, definindo um modo de existência *realizado*, pode se lexicalizar também como estado de *graça*. O estado de *não-graça*, cuja lexicalização enquanto *pecado* é também bastante adequada, marca a não-conjunção com Deus e com o Éden, estabelecendo a *falta* do paraíso perdido que passa a *virtualizar* e conferir existência semiótica a Adão e à humanidade, já que Adão, em hebraico, significa também *humano*. O nome *Adão* provém de uma raiz – *adama* – que significa *terra* enquanto *solo*, ou seja, a terra a ser cultivada, e sua etimologia se deve ao fato de Adão ter sido tirado da terra (*adama*). Estabelecendo-se a não-conjunção de Adão com os valores positivos do sistema, sua falta atinge por extensão também a terra de onde ele veio (*adama*) por meio da sanção “maldita é a terra por tua causa” (Gen.3,17). Já a *terra* na acepção topológica corresponde ao *eretz*, opondo-se fundamentalmente a *céu* – *shamim* (“No princípio, Deus criou o céu e a terra...”). A disjunção de Adão com Deus e com o Éden após sua expulsão do paraíso é marcada pois por sua vida na terra (*eretz*), situação em que Adão se vê obrigado ao cumprimento de programas de competência (“comerás o pão com o suor de teu rosto”), sendo sua *atualização* marcada na economia do sistema pela substituição da conjunção *realizada* com o Éden pela conjunção *atualizada* com a terra-*eretz*. Note-se a instauração de um programa de reparação da falta de Adão, programa esse em que a aquisição de competência corresponde sobretudo a um *saber* disfórico da dor e do sofrimento por parte do primeiro homem, cujo erro foi justamente a busca de um *saber* do bem e do mal tido como eufórico, caracterizando-se assim uma peripécia tímica com relação a esse valor modal que termina por desencadear a peripécia narrativa da *queda* de Adão. O modo de existência da *desgraça* correspondente à disjunção opõe-se ao estado de não-disjunção em que Adão está não-disjunto com Deus e com o Éden (e em não-conjunção com a terra-*eretz*), estado esse correspondente à morte de Adão. Morto, Adão retorna ao *efer*, novamente a *terra*, mas agora na acepção de *pó*. Adão, criado do pó da terra (*efer min ha adama*), fecha seu ciclo existencial retornando a um simulacro de sua própria pré-significação, indistinto da matéria bruta, como se regredisse pois para uma pré-condição em relação a qualquer dos estágios apresentados em nosso quadrado semiótico. Caracteriza-se assim esse estágio no contexto apresentado como um estado de instabilidade tímica e, por conseguinte, também actancial, gerando por conseguinte um simulacro de retrocesso do percurso gerativo às condições de pré-significação, definindo-se paradoxalmente por sua indefinição o respectivo modo de existência do sujeito a que Greimas chamou de *potencializado*. A instabilidade tímica conduz assim a uma aparente suspensão do devir, a um estado de indefinição que remete às condições de pré-significação e, como elas, vive em seu caos aparente a iminência da discretização

que a pode conduzir subitamente à *realização* – a qual, segundo a mitologia cristã, de fato se dá quando Jesus crucificado desce à Mansão dos Mortos⁷⁰ e redime Adão, conduzindo-o ao Paraíso (Dante Alighieri, *La divina commedia*, 1,4,55) e pondo fim à sua espera (no caso, a indefinição característica da *potencialização*) do perdão de Deus (retorno à conjunção e à *realização*).

Como se equacionaria, em termos de modulações tensivas, o modo de existência referente ao sujeito potencializado? A *abertura* está de fato implícita na virtualização de Adão, até por principiar a própria condição humana, bem como a *pontualização*, presente nos diversos imperativos que passam a cercear a existência do primeiro homem. A *cursividade* se faz sentir tanto pela duratividade do padecimento de Adão quanto pelo cumprimento constante de um programa de competência para lhe prover de sua alimentação diária; o conhecimento da dor e do sofrimento por parte de Adão e de Eva também marcam a *terminatividade* característica do *saber*, que se consuma no sabor da erva do campo, do pão suado, no conhecimento da sentença de retorno ao pó. Ao passo que o Éden é claramente um local de convergência para o qual apontam, como origem ou como fim, as modulações tensivas mencionadas, a *terra-efér* (retorno ao pó/morte) se afirma como ponto de divergência das mesmas modulações: é o local indesejado para o qual a *abertura* não aponta, nem o inútil sacrifício sem prêmio ou castigo da labuta diária pelo alimento que delinea a *cursividade*; é o conhecimento que não pode se tornar objeto por implicar a inexistência do sujeito que o poderia conhecer, em uma terminação inconclusiva; é a *pontualidade* que se dilui juntamente com o sujeito que lhe daria foco e sentido. Assim, enquanto a *realização* ocupa o estatuto de uma espécie de termo complexo para o qual as modulações do devir **convergem**, fechando-se em um ciclo ou sílaba do processo de silabação, a *potencialização* se associa por sua vez a um estado de **divergência** das mesmas modulações, assemelhando-se pois a um termo neutro do quadrado semiótico das direcionalidades tensivas a que se associa – e que remete, como já vimos, a um quadro de instabilidade fórica e actancial.

A convergência ou divergência do ciclo modulatório abre espaço para uma ampliação da discussão iniciada por Greimas e Fontanille no que diz respeito à direcionalidade das modulações tensivas ao se esboçar uma sua extensão a outras formas aspectuais ainda não satisfatoriamente abordadas, e cuja recorrência nos domínios da linguagem musical, conforme frisado anteriormente neste relatório, nos obrigaram à presente reflexão: as *formas cíclicas*. Opondo-se à linearidade das modulações propostas na *Semiótica das paixões* associadas à virtualização (*pontualidade, abertura*) e atualização (*cursividade, terminatividade*), propomos deste ponto em diante o reconhecimento das formas cíclicas ou curvilíneas que classificaremos como:

- a) *circulares* quando resultantes da convergência das modulações lineares, gerando como efeito de sentido um modo de existência *realizado*;

⁷⁰ A condição existencial de Adão após a morte não é tratada no mito original, que resolve a narrativa satisfatoriamente com seus próprios valores. A versão da tradição cristã, que introduz a Mansão dos Mortos (*pyr amint*, em egípcio, expressão que gerou a palavra grega pirâmide), trai um tipo de preocupação metafísica bastante caro à filosofia grega, valendo-se desse arquétipo emprestado da mitologia egípcia. A introdução de um questionamento metafísico sobre a condição de Adão após a morte, que não é explicitado no mito original, induz de certa forma a uma reformulação da economia do sistema, já que sua inclusão esvazia o sentido cíclico da versão original, fazendo seu final parecer pouco conclusivo e tornando premente a figura do destinador (*Jesus*) que restaurará o efeito de ciclicidade da primeira versão ao estabelecer um retorno não à pré-condição, mas à condição inicial (*realização/conjunção*) da narrativa.

- b) *espirais* quando resultantes da divergência das modulações lineares, caracterizando por sua vez o modo de existência *potencializado*.

De forma a ilustrar a concretude e pertinência das proposições acima para o desenvolvimento de uma semiótica musical, analisaremos no próximo item um exemplo tão simples quanto essencial para o estudo do sentido na música: a correlação entre tipos de cadências e modos de existência.

10.3. Modos de Existência⁷¹ e Cadências Harmônicas: A Tonalidade enquanto valor

Formatados: Marcadores e numeração

Seja uma dada tonalidade T. A confirmação de uma tal tonalidade se dá classicamente pela cadência perfeita T-S-D-T. Tal confirmação, ao estabelecer uma relação de *conjunção* harmônica com a tonalidade T, gera um efeito de sentido de consumação e repouso evidentemente relacionado ao modo de existência *realizado*. Seja agora a cadência imperfeita T-S-D. A suspensão da cadência na dominante da tonalidade gera uma expectativa de confirmação que não se consuma, gerando a *falta* característica da *virtualização* e que, pertencendo por definição T, S e D à tonalidade T, evidencia pois um estado de *não-conjunção*. Tomemos agora uma cadência de engano, ou seja, que surpreenda ao conduzir repentinamente não para T, mas para uma tonalidade T₁. Ao se consumir a conjunção com a nova tonalidade, consuma-se também por conseguinte a *disjunção* harmônica com a tonalidade T, gerando por definição o modo de existência *atualizado*. Note-se que a *atualização* da cadência de engano gera uma série de efeitos de sentido relacionados à *ampliação* do campo tonal, abrindo-se pois uma nova gama de *possibilidades* harmônicas semanticamente modalizáveis tanto em um *poder* quanto em um *saber* de um novo campo harmônico. Por fim, seja o caso de uma cadência errante, ou seja, aquela cuja finalização aponte para um acorde errante. Os acordes errantes se caracterizam pelo fato de, sendo simétricos, não convergirem para nenhuma tonalidade em especial. Um acorde de 7.^a diminuta, por exemplo, pode ser resolvido em pelo menos oito tonalidades diferentes, ao passo que um acorde aumentado abriga pelo menos seis resoluções⁷². Temos aí portanto os dois traços aspectuais essenciais à nossa perspectiva sobre a *potencialização*: a simetria característica das formas cíclicas e a divergência que particulariza a potencialização entre elas. Como efeito de sentido, a *potencialização* presente na cadência errante se associa, como seria de se esperar, à indefinição, à suspensão do devir, a uma certa *inquietação* na acepção a ela conferida por Greimas, ou seja, uma agitação associada à instabilidade actancial e tímica. Note-se que a cadência errante apresenta caráter suspensivo, ou seja: sua presença no repertório geralmente antecede uma nova confirmação da tonalidade que, aglutinando e convergindo as modulações tensivas rumo ao novo centro tonal, estabelece uma nova conjunção – fenômeno também previsível diante de nossas proposições anteriores.

Chegamos portanto ao seguinte quadrado semiótico, relacionando as cadências mencionadas aos modos de existência semiótica:

⁷¹ Vale frisar que continuaremos em todo este trabalho a adotar o modelo clássico de modos de existência tal qual apresentado por Greimas e Fontanille na *Semiótica das paixões*. A recente revisão desse modelo por parte de importantes semioticistas, como o próprio Fontanille e Luiz Tait, feitas as devidas adaptações, não invalida em essência quaisquer das conclusões aqui apresentadas.

⁷² Schoenberg, 1969:44.

Realização

Conjunção com a Tônica

Cadência Perfeita(T-S-D-T)

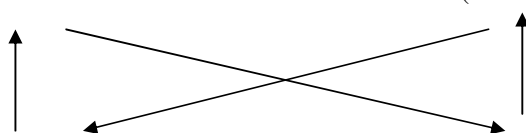
(áudio 53.A)

Atualização

Disjunção com a Tônica

Cadência de Engano(T-S-D-T₁)

(áudio 54.)

**Potencialização**

Não-Disjunção com a Tônica

Cadência Errante(T-S-D-?)

(áudio 55.)

Virtualização

Não-Conjunção com a Tônica

Cadência Imperfeita(T-S-D)

(áudio 56.)

Ficam assim exemplificadas de que maneira as aspectualizações modulatórias, quando tomadas em seu termo complexo de *convergência* ou neutro de *divergência*, associam-se à geração de efeitos de sentido respectivamente de *realização* e *potencialização*, relacionando-se nesses casos à conversão menos em modalidades que diretamente em modos de existência.

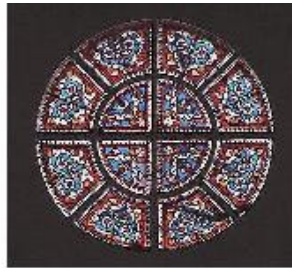
10.4. Circularidade e Espiralidade na Estrutura Mântrica

← - - - **Formatados:** Marcadores e numeração

A relação entre as formas circulares e a realização se evidencia por exemplo através do uso religioso das *mandalas*. A simetria das mandalas, em que Jung enxergava um símbolo da individualidade levada à plenitude, é utilizada por diversas culturas como símbolo da conjunção entre o homem e o divino. Abaixo, algumas ilustrações:



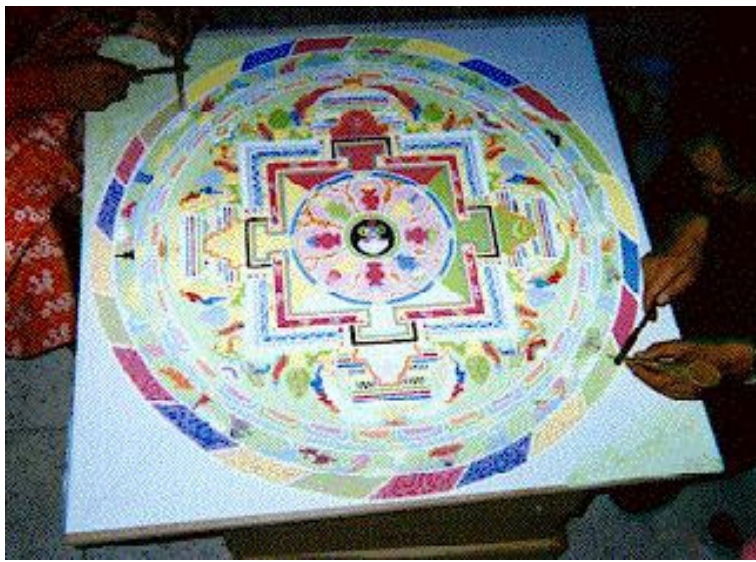
Il.2-1 – A estrutura das mandalas pode ser facilmente identificada nos vitrais das catedrais medievais. Acima, o Domo da Catedral de Siena. Note-se que a circularidade predominante nas mandalas deve-se a um jogo complexo em que podem se fazer presentes elementos simétricos e assimétricos, e não necessariamente apenas simetrias (os santos opostos no vitral acima são decerto semelhantes, porém não idênticos).



Il. 2-2 Rosácea das Catedrais de Notre-Dame e da Capela de São Luís, na Igreja de São Francisco em Assis. Nos casos acima, é marcante a predominância de elementos simétricos na composição das mandalas.



Il. 2-3 Roda do Karma, mandala budista. Note-se que o rigoroso jogo de simetrias é quebrado pela gama de cores ao centro da roda.



Il.2-4 Monges tibetanas preparando uma mandala de areia. A atitude de contemplar e de produzir mandalas é utilizada por várias religiões como forma de se atingir estados alterados de consciência que seriam especialmente propícios a uma conjunção com o divino, induzindo um estado de plenitude e realização.



Il. 2-5 Mandala Tântrica. A rigorosa simetria formal é aqui valorizada pela assimetria cromática que empresta grande beleza estética e complexidade a essa clássica mandala indiana.



Il. 2-6 Mandalas de índios norte-americanos de cultura Navajo. Novamente, a simetria formal se apresenta contrabalançada pela assimetria das cores, criando-se um jogo entre a neutralidade da forma e a tensividade do conteúdo cromático.

Todavia, nosso interesse nas mandalas e em sua difusão em diversas culturas deve-se unicamente à medida que suas *formas circulares*, em um complexo jogo de simetrias, sugerem no plano da expressão a convergência das aspectualizações modulatórias do plano do conteúdo, gerando por conseguinte um efeito de sentido de *realização* e *conjunção*. Tratando-se pois de um processo de construção através de aspectualizações tensivas, não é portanto de se estranhar que um percurso análogo não só seja viável como também tenha de fato se celebrizado enquanto forma no discurso musical de uma igualmente numerosa e variada gama de culturas. Tratam-se dos célebres *mantras*, que nada mais são que a contrapartida musical da mandala. A circularidade se faz presente nos mantras das mais diversas formas; entre elas, a mais elementar se deve à repetição em *motu perpetuo* da frase musical que o constitui. Uma vez estabelecida a repetição cíclica, gera-se um simulacro de suspensão do devir e do próprio sentido devido à alta previsibilidade e à relativa simplicidade característica de sua estrutura narrativa básica. A simetria se faz assim evidente no processo mântrico em geral em decorrência dessa mesma repetição *ad infinitum* de uma dada unidade fraseológica, e a circularidade se faz sentir a partir da invariável convergência do ciclo àquela mesma unidade. Todavia, a repetição fraseológica não é o único recurso disponível nas estruturas mântricas para estabelecer sua ciclicidade. Na tradição budista

tibetana, por exemplo, além da reiteração da linha melódica, é comum a utilização de um registro vocal extremamente grave que, por sua tessitura limitada, empresta uma certa monotonia a um estilo musical que paradoxalmente prima pela riqueza microtonal e timbrística resultante de uma técnica particular de utilização de harmônicos (áudio 57. – monges budistas do mosteiro Maitri Vihar recitando mantras tibetanos. A notação ocidental não é adequada à grafia de uma música tão calcada em intervalos de quarto e oitavo de tom, tornada ainda mais complexa por seu engenhoso uso dos harmônicos naturais. Vale notar que a discrepância entre as tradições musicais tibetana e ocidental pode ser avaliada também por uma simples questão de tessitura: enquanto um excelente baixo profundo emitirá quando muito um Ré₁ de qualidade, é comum para a técnica dos monges de Lhasa – como se pode ouvir na gravação assinalada – a emissão de notas tão graves como o Bb₀, inadmissíveis no repertório ocidental).

Observemos agora em maior profundidade alguns dos recursos pelos quais a ciclicidade se estabelece musicalmente, enquanto circularidade ou espiralidade, analisando exemplos de algumas das estruturas mânticas mais típicas, porém das mais diversas proveniências.

10.4.1. *Mantras rítmicos: o dumbek sufi paquistanês*

Formatados: Marcadores e numeração

Incidindo em outra instância do discurso musical que não a melódica, o princípio da circularidade produz também mantras de natureza essencialmente rítmica. Vale dizer *essencialmente* porque, em verdade, embora a escrita musical raramente o registre de maneira satisfatória, aquilo que reconhecemos como música rítmica ou percussiva apresenta invariavelmente uma componente melódica que, em maior ou menor grau, tende a ser ricamente explorada enquanto recurso expressivo. A maioria dos tambores dos mais diversos tipos, por exemplo, tende a responder com um som mais grave ou agudo dependendo da intensidade com que é percutido, disponibilizando-se assim um recurso musical que percussionistas mais virtuosísticos jamais se furtam de utilizar. Tão familiares às religiões de origem africana e aos nossos *batuques*, os mantras rítmicos podem ser encontrados também, por exemplo, entre os sufi do Paquistão, conforme o exemplo abaixo (áudio 58. – execução no *dumbek* de típico ritmo sufi paquistanês):

The image shows a musical score for a Dumbek rhythm in 4/4 time, divided into four registers: Agudos (High), Subdivisão (Subdivision), Guizos (Medium), and Grave (Low). The Agudos register is represented by a single note with a fermata. The Subdivisão register shows a complex rhythmic pattern of eighth notes. The Guizos register shows a rhythmic pattern of quarter notes. The Grave register shows a rhythmic pattern of quarter notes.

Fig. M 2-A (áudio 59.)

Apesar de tratar-se de um único instrumento, a riqueza timbrística do *dumbek* demanda, para que sua grafia seja menos inexata, o uso de pentagramas diferentes para os diversos registros explorados pelo instrumentista. Observemos justamente nessa oposição entre diferentes “vozes” os elementos de simetria na organização interna do material rítmico exposto:

Fig. M 2-B (áudio 61. – M 2-A)

A análise métrica revela um pé formado por duas longas e uma breve, a que chamaremos de estrutura *a*. Observe-se que a figura no registro agudo corresponde a uma aceleração (por intensão) do retrógrado de *a*, correspondendo portanto a *-a*. Já o pé *a'* nada mais é que um *a* em que as duas longas se fundem (diluindo-se por distensão) em um novo pé cataléptico. Note-se que, apesar da relativa simetria das estruturas métricas, que compõem uma silabação através do par *a/a'*, a frase, sob um ponto de vista tensivo, não se resolve, terminando melodicamente em uma trajetória de intensão rumo ao ponto vocálico da silabação tensiva. Tal fenômeno indicia uma especial aptidão de tal estrutura para equilibrar-se por justaposição, ou seja, para que a convergência das modulações tensivas se dê quando da repetição em *motu perpetuo* da frase referida, formando-se uma cadeia | intensão – distensão || intensão – distensão | etc. A unidade fraseológica aqui analisada apresenta pois, em última análise, uma certa simetria (convergência e circularidade) morfológica aliada a uma assimetria (divergência e espiralidade) tensiva que todavia tende a se equilibrar quando da justaposição por repetição dessas células rítmicas, gerando assim um encadeamento harmonioso a partir de unidades desequilibradas. A espiralidade tensiva tende portanto a se “achatar” em circularidade pelo encaixe decorrente do *looping* da estrutura, gerando-se uma polirritmia harmoniosa entre as pulsações tensivas e morfológicas.

10.4.2. *Mantras rítmicos e melódicos: a dança do Saci e um canto para Euá*

Formatados: Marcadores e numeração

O princípio circular, conforme visto, pode se irradiar para as diversas instâncias do discurso, gerando-se um princípio polifônico onde diferentes níveis discursivos dialogam e se harmonizam, fundindo-se em um mesmo processo de constante repetição. É sobretudo utilizando um padrão discursivo complexo onde se fundem canto e melodia que se manifestam os batuques das tradições afro-brasileiras, sendo ainda comum o ingresso de um coro responsorial, o qual replica com um refrão as intervenções do solista que, no presente caso, mantém-se preso à estrutura a ser repetida (áudio 60. A–

dança do saci colhida em terreiro de macumba - e áudio 61. – canto para Euá, entoado pelo pai-de-santo Carlinhos de Oxum).

Tomemos inicialmente a linha melódica presente no áudio 61A. A estrutura do refrão entoado pelo coro, que é essencialmente a mesma sobre a qual a solista tece variações mínimas, é basicamente a seguinte:



Fig. M 2-a (áudio 62.)

Note-se a simetria da estrutura melódica que, à primeira vista, parece apresentar seis desenhos em espelho:

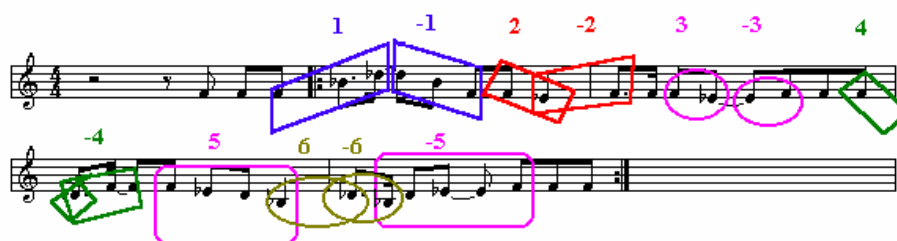


Fig. M 2-b (áudio 64. – M 2-a)

No entanto, os padrões 2 e 3 são igualmente 2.as maiores entre o F e o Eb, tratando-se pois da mesma estrutura. Os padrões 4 e 6 não são idênticos, mas são semelhantes, tratando-se ambos de intervalos de 3.a (maior, em 4, e menor, em 6). Podemos assim reduzir o esquema a quatro grandes padrões:

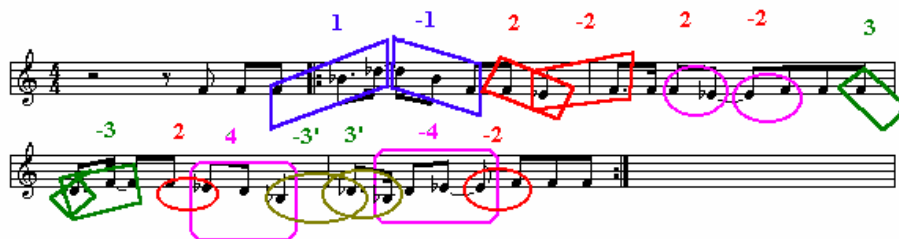


Fig. M 2-c (áudio 64. – M 2-a)

Na verdade, os quatro padrões restantes seriam ainda redutíveis a apenas dois, da seguinte forma: o padrão 1 é formado por uma 4.a J asc. (a) e uma 3.a asc. (b). O padrão 2 é formado por uma 2.a M desc., equivalente portanto ao intervalo (a-b). O padrão 3, por conseguinte, equivale a (-b) e o padrão 4, a (-a). Temos assim:

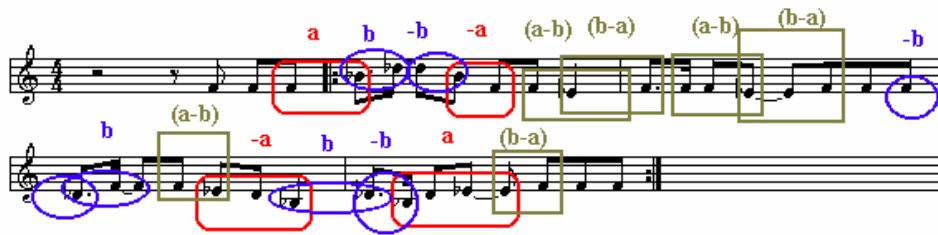


Fig. M 2-d (áudio 64. – M 2-a)

Observe-se pois que essas duas unidades intervalares bastam para que se tenha uma visão geral do papel da simetria na estruturação dessa frase musical. Embora a reiteração de uma frase como um todo por si só já seja a princípio suficiente para se gerar uma forma circular, a própria unidade fraseológica já se mostra aqui construída pela justaposição de padrões simétricos cujo encadeamento gera um processo de silabação, apontando para uma convergência por simetria direcional e compatibilidade dimensional dos aspectos modulatórios e tensivos. Note-se entretanto que a frase isolada em si resulta assimétrica formal e tensivamente, terminando a caminho, quanto à estrutura de silabação, de seu ponto vocálico, em plena intensão melódica e harmônica, finalizando melódica e tensivamente em patamares diferentes daqueles apresentados inicialmente. Todavia, assim como no caso anterior, as assimetrias tornam-se encaixes quando da justaposição repetitiva da unidade fraseológica, chegando-se assim à circularidade através da reiteração de uma unidade que parece ter sido concebida justamente para funcionar em *motu perpetuo* ou, utilizando a expressão mais moderna, em *looping*.

Consideremos agora o canto de Euá, cuja estrutura rítmica e melódica se mostra muito mais simples:



Fig. M 2-e (áudio 63.A)

É patente a simetria da estrutura intervalar, cujo encadeamento se encaixa em um processo silábico também bastante evidente :

2.a M desc. 2.a M asc.
a -a b -b -b -a a b

3.a M desc. 3.a M asc.

3.a m asc. 3.a m desc.

2.a M asc. 2.a M desc.

Fig. M 2-f (áudio 65. – M 2-e)

Todavia, à simetria formal em que o encadeamento de aberturas e fechamentos inicia e termina na mesma nota, não corresponde uma simetria tensiva. O último compasso sugere harmonicamente uma subdominante ou uma dominante com 6.a, indicando, como já observado, uma intensão no final da célula, intensão essa que se resolve para a tônica quando da justaposição das frases em *motu perpetuo*. Caracteriza-se assim um outro caso em que a circularidade formal, aliada à espiralidade tensiva, resulta em uma unidade que tem sua vocação para a repetição mântica estabelecida pelo fato de seu equilíbrio só se estabelecer quando de seu encadeamento – um processo análogo ao do pião ou da roda de bicicleta, que só se equilibram de pé se estiverem girando, e a cuja geração passaremos daqui em diante a chamar de *princípio do pião*. Trata-se de um único princípio de geração da circularidade através de unidades assimétricas que, das mandalas nas artes visuais aos mantras na música, encontra expressão coreográfica por exemplo nas danças circulares dos dervixes sufis – cuja música estudaremos a seguir.

10.4.3. Circularidade x Espiralidade nos Mantras Sufis: O Resgate do Devir

Formatados: Marcadores e numeração

Entre os diversos tipos de estruturas mânticas mais comumente encontrados, merece nossa atenção, já esboçando um retorno à música árabe, um caso de maior complexidade formal extremamente comum na tradição sufi (seita islâmica que valoriza certos tipos de música e dança como caminhos privilegiados para se estabelecer uma comunhão com o divino). Nele, a estrutura rítmica e melódica em *ostinato*, acompanhada do coro responsorial, é enriquecida pela atuação de um solista que contrapõe à circularidade das demais instâncias do discurso uma invenção com grau mais baixo de previsibilidade – por vezes, com o caráter mesmo de uma improvisação. Cria-se em certos casos uma superposição em que “caos” (espiralidade) e “ordem” (circularidade) se harmonizam em uma textura de alta complexidade onde, ao contrário dos casos anteriores, a suspensão do devir é ela própria também suspensa. Seja por exemplo o caso do mantra *La Illaha il-Allah* – “Não há Deus senão Allah” (áudio 64.A – recitação em Damasco). Ao contrário do que se observou nas outras estruturas mânticas analisadas, em que o devir se diluía na circularidade, perdendo pois seu sentido, o devir aqui se estabelece, entre outras razões, pelo fato de não haver um, mas nas verdade oito mantras justapostos ao longo dessa composição, sendo que o principal deles é:



Fig. M 2-g (áudio 65.)

Estruturalmente, é notável a clareza da peripécia narrativa que leva à inversão de valores dos actantes tensivos nas diferentes instâncias do discurso musical. Tomemos primeiramente o trecho acima sob uma perspectiva métrica:

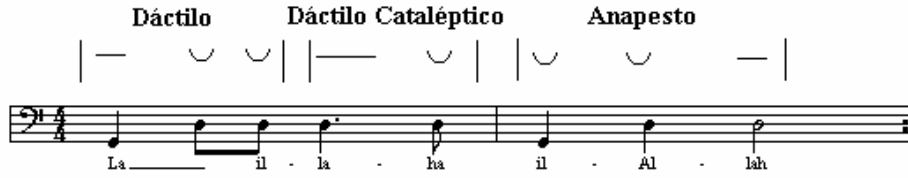


Fig. M 2-h (áudio 67. – M 2-g)

É patente a inversão do padrão métrico de dáctilo para anapesto. Todavia, o que nos interessa é sobretudo o *como* isso se dá; no caso, trata-se de um processo de distensão. Metricamente, o dáctilo, em si, marca uma aceleração de longa para breves. O dáctilo que se lhe segue, porém, é cataléptico, fundindo por diluição a longa à primeira breve. No pé final, a duração de semínima, antes correspondente à longa, assume por distensão e diluição o valor de breve, e o processo de extensão se perpetua ao se definir a configuração métrica como anapesto, metro que apresenta uma desaceleração intrínseca ao transitar de breves para longa. Quanto à celeridade, o quadro aspectual assume pois a seguinte configuração:

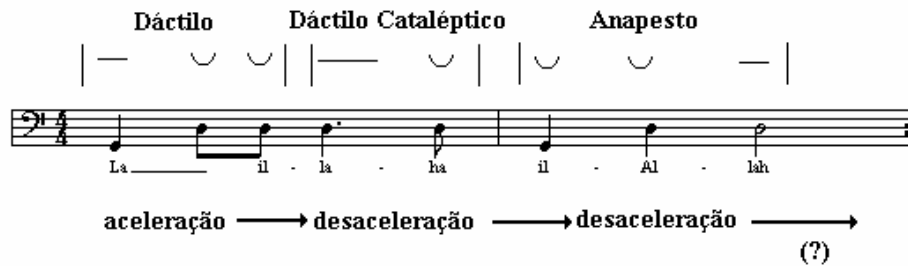


Fig. M 2-i (áudio 67. – M 2-g)

Consideremos agora a questão tensiva. Extremamente simples melodicamente, o trecho apresenta um único actante tensivo, o intervalo de 5.a J. Confrontando celeridade e tensividade, evidencia-se que a primeira 5.a J, situada em um contexto de aceleração, assume os valores de intensão do sistema. Entretanto, o mesmo processo de distensão que ocasionou a peripécia na instância métrica do discurso acarretará agora o mesmo fenômeno na instância melódica: a 5.a J seguinte aparece com sua direcionalidade invertida (é descendente, ao invés de ascendente), marca a desaceleração de colcheia para semínima. O valor tensivo da última 5.a J (ascendente) dependerá inteiramente de haver ou não a repetição do trecho. Não a havendo, ela prenuncia a nova desaceleração de semínima para mínima, mantendo seu valor extenso e apontando para a diluição

tensiva terminativa que gerará o efeito de finalização. Inserida em um contexto cíclico, predomina o valor não-extenso ocasionado pela equivalência temporal das duas semínimas que perfazem o salto, gerando-se uma expectativa com relação à intensão com que se iniciará o novo ciclo. Procuremos pois visualizar o quadro tensivo através do diagrama abaixo:

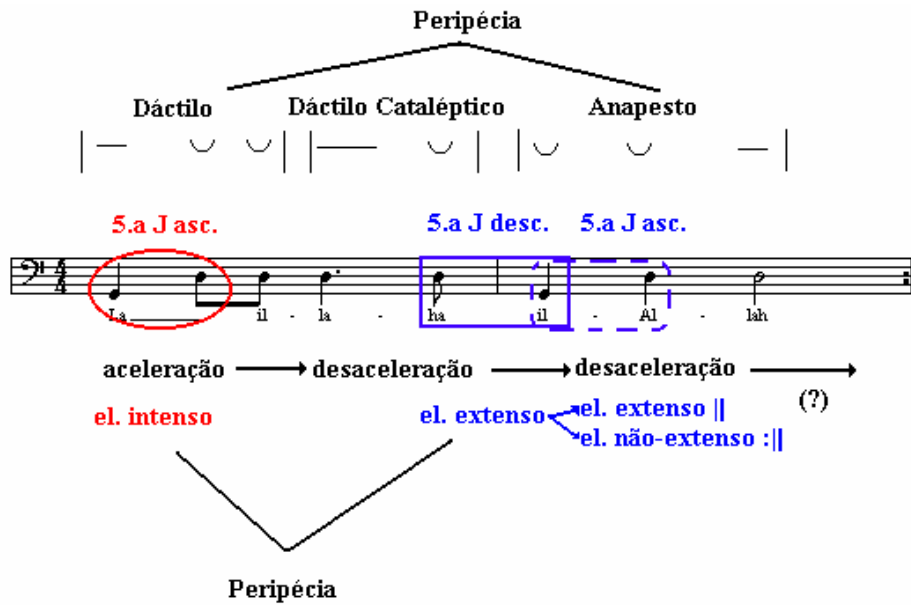


Fig. M 2-j (áudio 67. – M 2-g)

Observe-se por fim que, assim como nos casos anteriores, a transição de elemento extenso para não-extenso por parte da 5.a J marca um processo de intensão que se virtualiza junto com a iminência da repetição que instaura a ciclicidade do mantra. Em suma: novamente, simetria formal e assimetria tensiva encontrando o equilíbrio através do estabelecimento por encadeamento de uma forma cíclica, seguindo-se o *princípio do pião*.

O padrão seguinte desse mesmo mantra é:



Fig. M 2-k (áudio 66.A)

Há vários pontos importantes a se notar nessa passagem. O primeiro deles evidencia a equivalência melódica entre a e a':

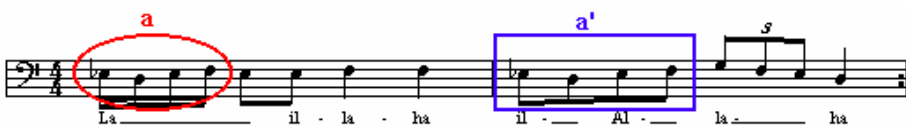


Fig. M 2-l (áudio 68. – M 2-k)

a corresponde a um melisma (*grupetto*), constituindo-se enquanto oscilação intervalar em torno da nota Eb. Todavia, essa oscilação se discretiza por extensão, consolidando-se nas colcheias de a'. Assinalado esse fenômeno, passemos à redução da melodia a seus intervalos essenciais. Nota-se em linhas gerais uma peripécia tensiva entre os dois acontecimentos melódicos (a e b) de cada compasso:

The figure shows a musical staff with four measures of music. The notes are La, il, la, ha in the first measure; il, Al, la, ha in the second. Intervals are labeled: **a** (circled in red), **b** (boxed in blue), **a'** (boxed in blue), and **b'** (circled in red). Below the staff, three boxes show the interval breakdown: **a = a'** consists of a 2nd ascending interval (2.a m asc.) and a 3rd ascending interval (3.a m asc.); **b** consists of a 2nd ascending interval (2.a M asc.); **b'** consists of a 2nd ascending interval (2.a M asc.) and a 3rd descending interval (3.a m desc.).

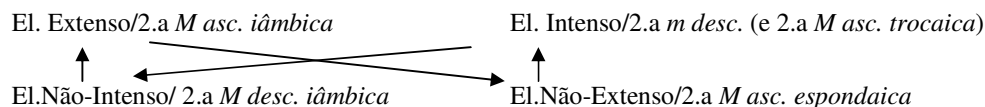
Fig. M 2-m (áudio 68. – M 2-k)

Como se pode ver, as composições tanto de a como de b se devem essencialmente a dois intervalos: a 2.a e a 3.a. O intervalo que mais sofre mudança de qualidade – correspondendo pois, em termos de dramaturgia, à função de protagonista – é aquele de 2.a: aparece como intenso em a, não-intenso entre a e b, extenso em b, não-extenso em a' e novamente intenso em b'. Observem-se as inter-relações entre as transformações morfológicas e semânticas do intervalo referido através do quadrado semiótico:

The figure shows the same musical staff as Fig. M 2-m. Interval qualities are labeled: **el. não-intenso** (red) above the first measure, **el. não extenso** (blue) above the second measure, and **el. intenso** (red) below the first, second, and third measures.

Fig. M 2-n (áudio 68. – M 2-k)

Quadrado Semiótico: Actantes Tensivos



Vale reiterar uma pequena observação quanto ao mérito da presente metodologia. Embora a teoria musical possua instrumentos para identificar as mudanças de estado sofridas pelos elementos do discurso, tal identificação limita-se à esfera classificatória. Analisa-se o *que* aconteceu, mas não há recursos para se avaliar o *como* nem o *por que* de tais transformações. É precisamente aí que a semiótica musical é

capaz de contribuir para a musicologia, fornecendo-lhe os subsídios para uma avaliação da dimensão semântica do discurso de cujo âmago desabrocham as respostas às questões que a teoria tradicional se mostra incapaz de resolver. Assim, a transição de valores tensivos retratada acima, além de evidenciar o *como* dos processos de transformação morfológica, traz à tona também o *por quê* de tais fenômenos. Dentro do sistema mencionado, por exemplo, é patente que um iambo (breve, longa, associado ao elemento extenso) aponta para uma desaceleração que, anulando-se no espondeu (longa, longa, associado ao elemento não-extenso), torna-se aceleração no troqueu (longa, breve, presente no elemento intenso). Assim, a coerência entre as transformações semânticas e morfológicas aponta para uma correlação de natureza causal entre seus respectivos planos de atuação, propondo em cada texto uma gramática que interrelaciona os planos da expressão e do conteúdo e que assim legitima uma concepção de música enquanto sistema semi-simbólico. Dentro da gramática do caso em análise, por exemplo, é natural que a 2.a m, a princípio intensiva, surja como 2.a M ao portar os valores de extensão do sistema, e assim por diante em todas as instâncias do discurso musical. Frise-se ainda que a especificidade dessa gramática para cada texto, não se podendo por exemplo generalizar que a 5.a J **seja** extensa ou que o iambo **seja** distensivo em qualquer circunstância, aponta para a evidente adequação da semiótica – ou semântica estrutural – greimasiana para um objeto lingüístico em que o signo não fixa seu valor ou significação dentro de um dado texto, nem dentro de um repertório e muito menos dentro da linguagem como um todo.

Feitas essas importantes observações em momento que julgamos especialmente propício a sua apresentação, retomamos agora à guisa de conclusão a análise do padrão 2. Constatou-se, como nos casos anteriores, uma relativa simetria formal (tendência à circularidade) acompanhada de uma assimetria tensiva (tendência à espiralidade) de forma que a justaposição do padrão permite uma resolução tensiva mais satisfatória que a da frase isolada, apontando para uma vocação para a estrutura analisada para a forma cíclica, estabelecendo-se seu equilíbrio através do *princípio do pião*.

Chegaremos enfim ao foco de nosso interesse no presente mantra, ou seja, a questão da oposição *ostinato x solista*, ao examinarmos o 3.o padrão a surgir na música analisada:

Al - la - ha Al - lah

Dáctilo **Anapesto**

| — ◡ ◡ | | ◡ ◡ — |

3.a m asc. **2.a M asc.** **3.a m desc.**

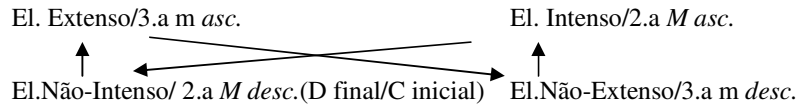
Al - la - ha Al - lah

el. extenso **el. intenso** **el. não-extenso**

→ **intensão** → **(extensão)**

Fig. M 2-o (áudio 67.A)

Como nos padrões anteriores, o caso acima apresenta uma evidente peripécia tanto na instância métrica (de dátilo – longa, breves – para anapesto – breves, longa) quanto no que tange à configuração de seus actantes tensivos: a 3.a m ascendente, extensa, ao sofrer a incidência do elemento intenso, a 2.a M ascendente, se intensifica, tornando-se portadora de valores de intensão e, invertendo-se por retrogradação, torna-se assim descendente, em processo portanto análogo, tanto morfológico quanto semanticamente, ao ocorrido na estrutura métrica. Conseqüentemente, quando o padrão entra em *looping*, chegamos ao seguinte quadro de actantes tensivos:



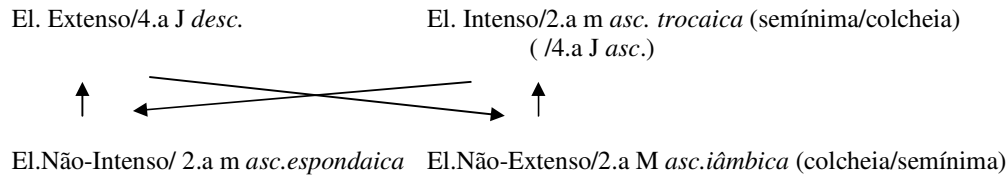
Harmonicamente, o segmento termina em uma intensão rumo à dominante, confirmando o padrão de simetria formal/assimetria tensiva que temos observado nas unidades mântricas. Cabe agora, finalmente, analisar a sessão que, construída sobre o padrão ora analisado, apresenta todavia a interferência de um solista quebrando a estrutura de repetição. Eis a transcrição dessa sessão, com algumas simplificações mínimas que já provamos anteriormente não prejudicarem nosso estudo do percurso gerativo:

Fig 2-p (áudio 68.)

Tomemos a estrutura intervalar dos quatro compassos iniciais:

Fig 2-p1 (áudio 69.)

Morfologicamente, discernem-se duas estruturas intervalares principais: o intervalo de 2.a asc., associado basicamente aos valores intensivos do sistema, e ao qual chamamos de A; e o intervalo escalar descendente de 4.a J, associado aos valores extensivos, ao qual chamamos de B. É patente, no C.4, a inversão de B em -B, a qual, conforme o esperado, repercute no plano do conteúdo em uma inversão de valores, na qual -B passa a se associar aos valores de intensão do sistema. Já à transição de A' enquanto 2.a m trocaica (longa-breve, implicando aceleração) para 2.a m espondeica (longa-longa, implicando aceleração nula), ambas ascendentes, corresponde somente uma transição extensiva parcial, de intenso para não-intenso. Bem mais interessante é notar a diferença entre A e A', já que a 2.a M asc. de A, portadora dos valores não-extensos no início do trecho, é menos intensa que a 2.a m de A', o que caracteriza a progressão descendente A-A'-B/A-A-B como gradualmente distensiva. No quadrado semiótico, teremos:



Note-se que, em relação ao *ostinato*, o *solo* termina por reafirmar o dever, restabelecendo uma direcionalidade que contraria a circularidade da figura do coro, direcionalidade essa que, composta por frases A-A-B em progressão descendente e distensiva – portanto, tendendo à entropia –, estabelece um caráter cíclico sem apontar para alguma convergência até o C.4, onde se define seu foco - e com ele, os limites dessa primeira sessão. Analisemos agora a segunda:

5 el ã-extenso el. intenso B el ã-extenso el. intenso B el. intenso B'

Solista

el. extenso el. extenso

6

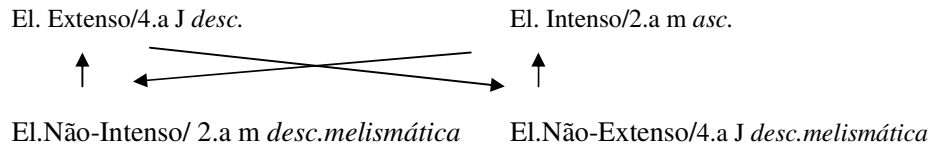
7 el. intenso el. ã-intenso el. ã-intenso B'' el. ã-extenso

Coro

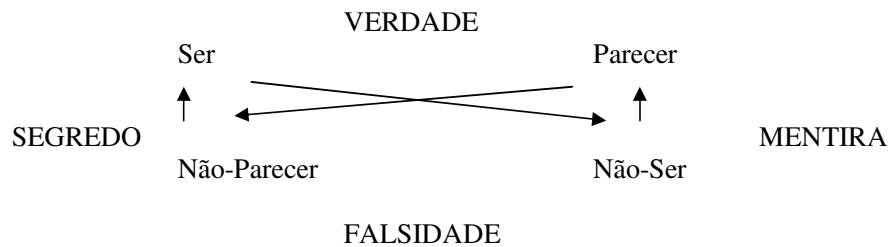
Al - la - ha Al - lah Al - la - ha Al - lah

Fig. M 2-p2 (áudio 70.)

Se as estruturas principais são essencialmente as mesmas da frase anterior, as transformações a partir do C.7 tratam de demarcar a distinção entre a presente frase e sua antecessora. Surge pois um elemento B' cuja inversão de estado tensivo com relação a B repercute morfologicamente não só através da inversão da direção intervalar de descendente para ascendente como também, sendo B escalar e extenso, pela mudança de qualidade do intervalo de escalar para salto direto, expressão de seu estado de intensão. A qualidade não-extensa de B'' vem à tona pela recuperação da descendência e da gradação escalar, diferenciando-se porém da extensão pela característica melismática que lhe intensifica claramente com relação a B. No que tange às derivações de A, A'', nega sua intensão pela inversão direcional de ascendente para descendente e pela repetição melismática, que cessa entre C.7 e C.8, indiciando o processo de relativa intensão que conduz a B''. assim, a configuração dos actantes tensivos nesse trecho resulta em:



Interessante observar que as categorias da região neutra aparecem como melismáticas e apenas por essa característica diferem de seus contraditórios. A finalização desse padrão em elementos tensivamente negativos aponta para uma divergência modulatória que indicia uma certa potencialização, apesar da terminatividade por descendência. A potencialização sugere assim uma finalização não-categorica, não-resolutiva, para a qual cabe uma breve reflexão sobre a modalização do ser. No modelo canônico, temos:



Parece-nos de utilidade em nossas análises propor uma reorganização das modalizações do ser em um grau semântico ainda mais complexo que responda à questão da *expectativa*, tão premente na linguagem musical. Retomando o exemplo das cadências, a cadência perfeita tem parte de seu efeito de *realização* relacionado ao cumprimento da *expectativa* de confirmação da tonalidade (*verdade*). Já a cadência imperfeita, ao gerar a *expectativa* da confirmação da tonalidade, instaura a *falta* do acorde de tônica, gerando a suspensão e a dúvida a respeito da conclusão tonal (*segredo*). A cadência de engano, da mesma forma, *quebra* a *expectativa* da confirmação de uma tonalidade através da súbita afirmação de outro centro tonal (*mentiroso* quanto à tonalidade esperada), estabelecendo a *disjunção* com a tonalidade inicial, correspondendo essa nova *possibilidade* ao modo de existência *atualizado*. Finalmente, a cadência errante aponta para um acorde que *não-é* e *não-parece* um novo centro tonal, demarcando o lugar harmônico para a *falsidade*. Partindo pois para uma organização dessas categorias quanto ao par *ser, parecer*, chegamos ao seguinte quadrado semiótico:

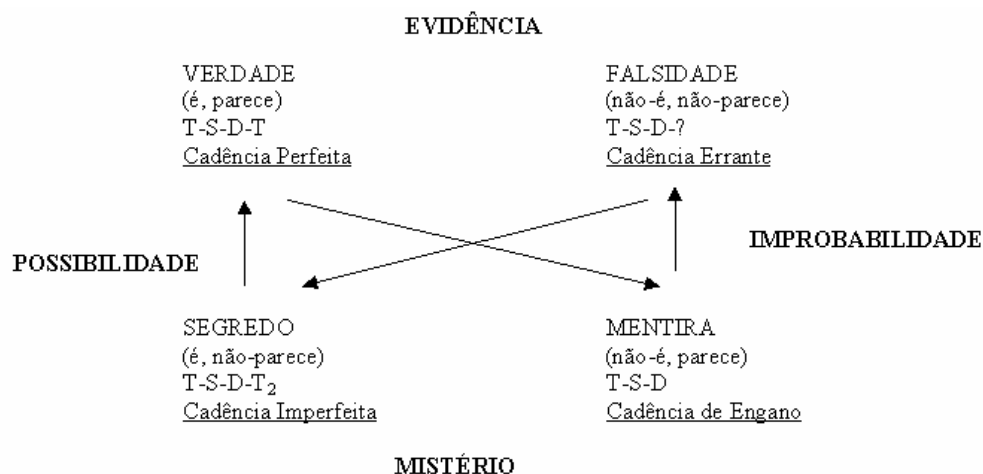


Fig. M 2-p3

Assim, em termos de veredicação, a **evidência** surge como termo complexo entre a *verdade* e a *falsidade*, enquanto que o **mistério** assume a função de termo neutro, subsumindo as categorias do *segredo* e da *mentira*. A deíxis da direita associa a *mentira* e a *falsidade* ao eixo da **improbabilidade**, ao passo que à esquerda a deíxis da **possibilidade** associa o *segredo* à *verdade*.

Feita essa breve digressão, apliquemo-la imediatamente retomando a análise em andamento.

Tanto pela progressão dos compassos 5 e 6 quanto pelo paralelismo com relação ao trecho contido nos quatro primeiros compassos, gera-se uma expectativa quanto a tanto paradigma quanto sintagma dos compassos 7 e 8. Todavia, tal expectativa é quebrada pela utilização de recursos sintagmáticos inusitadas de maneira tão engenhosa que chega a sugerir uma aparente mudança de paradigma. O não-cumprimento de tal expectativa gera um efeito classicamente qualificado como *mentira* (parecer, não-ser), *frustrando* o ouvinte. Todavia, ao mesmo tempo que se estabelece a modalidade da *mentira*, aflora concomitantemente um material que *não-parece*, mas *é* oriundo das estruturas anteriores, com funcionalidade terminativa análoga àquela que seria esperada caso se cumprisse a previsibilidade do percurso. Modaliza-se pois igualmente um

segredo (não-parecer, ser) que vem à tona quando da exposição do material musical dos compassos 7 e 8. A divergência dos aspectos modulatórios que se torna patente até pela própria quebra de expectativa, conforme visto anteriormente, sugere um modo de existência *potencializado* para a passagem em questão, sendo que, nesse caso, o efeito de sentido engenhosamente obtido é justamente o termo neutro entre a *mentira* e o *segredo*, termo esse que lexicalizamos como **mistério** e que busca expressar toda a indefinição, inquietude e instabilidade actancial (actantes tensivos convertidos em oscilações intervalares melismáticas) característicos do simulacro existencial e patêmico gerado pelos procedimentos sintagmáticos apontados. Note-se que a previsibilidade *de per se* instaura o complexo modal da **evidência**, semanticamente inseparável de um *fazer-crer* ou simplesmente de um *crer*, o que termina por nos sugerir ser a modalidade epistêmica cursiva o elo de ligação entre as modalizações do *ser* e do *fazer*, hipótese essa para cuja discussão partiremos futuramente.

Observam-se assim uma série de particularidades na estrutura mântica ora analisada. A primeira delas, conforme já comentado, é que a justaposição de diferentes padrões resulta em um certo resgate do devir, quebrando-se parcialmente a circularidade rumo à espiralidade para em seguida estabilizar-se novamente o caráter circular através da repetição. Outro elemento que aponta para um resgate do devir, e que não tivemos ainda a oportunidade de comentar, é a questão da ténue mas constante aceleração da pulsação rítmica, que oscila de 80 a 115 (variação de quase 50%) ao longo dos 7'15" da canção. A aceleração e precipitação do tempo constitui uma clara afirmação da temporalidade e do devir cuja presença pode parecer por demais paradoxal em uma estrutura mântica, cuja circularidade, como vimos, remete à conjunção com o divino. Mais ainda se agrava a situação quando da atuação mais livre do solista, cujas improvisações, além de quebrarem a circularidade e previsibilidade tão duramente conquistadas, afirmam a individualidade do solista criando uma dissociação dentro do grupo bastante estranha ao ideal de conjunção assumido musical e filosoficamente pelas demais estruturas mânticas. Qual seria a função desses elementos de divergência e espiralidade no mantra sufi? Uma resposta possível assume a funcionalidade de tais recursos, gerando-se pois intencionalmente uma dialética entre conjunção e não-conjunção. Estabelecida a conjunção e gerado o estado de realização, o restabelecimento súbito do devir através da alteração do padrão mântico, do ingresso de um novo elemento ou da afirmação da temporalidade pela precipitação do andamento gera um estado de não-conjunção, em que a perda se virtualiza em falta e se atualiza, pela própria repetição, em direção ao resgate da realização. O desejo assim advindo como efeito de sentido pela pulsação não-conjunção/conjunção/não-conjunção etc. é cuidadosamente cultivado ao longo de um gradual processo de silabação em que a espiral e sua divergência, pelo princípio do pião, se estabilizam e arredondam através da repetição cíclica. O efeito predominante decorrente dessa forma complexa de mantra religioso em que a afirmação do devir e da individualidade pelo solista e sua dupla negação pelas demais instâncias resulta na alternância entre os sentidos de *falta* e *plenitude*, estabelecendo a realização apenas para a seguir se criar uma não-conjunção, pode ser entendido como uma forma musical que enaltece menos a dissolução do indivíduo na atemporalidade da conjunção do que uma afirmação de sua individualidade pelo próprio desejo pelo divino. De fato, a subjetividade do intérprete encontra plena expressão em alguns mantras sufis clássicos como a recitação dos 99 nomes de Allah (áudio 71.), em que coro e solista exercitam um simulacro da sempre difícil tarefa de harmonizar individualidade e coletividade, plenitude e sentido.



Tom Jobim – autor do tema musical – e Vinícius de Moraes – o “poeta da paixão” –, autores de “Garota de Ipanema”, a canção mais gravada (em número de versões) da história da indústria fonográfica.

Demonstremos agora um exemplo de aplicação imediata de nossos resultados em pesquisas de ponta da semiótica musical. Por motivos de clareza de exposição, tomaremos como objeto desta análise uma peça do repertório ocidental cuja relevância na produção musical do século XX, à parte seus méritos estéticos, pode ser avaliada pelo fato de ter sido a canção que acumulou a maior diversidade de versões gravadas na história fonográfica: *Garota de Ipanema*, música de Tom Jobim com letra de Vinícius de Moraes. Interessar-nos á no presente tópico, através do exemplo referido, vale reiterar, estabelecer uma ponte entre os resultados de nossas pesquisas aqui expostos e os mais recentes desenvolvimentos da semiótica musical.

O semioticista Luiz Tatit, ao longo de seu brilhante trabalho de análise da canção publicado em vários artigos e livros dentro e fora do meio acadêmico, há muito vem apontando uma tendência estilística da canção brasileira a utilizar recursos opostos para expressar aquilo que o autor chama de *tematização* e *passionalização*:

...ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo *passionalização*. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização*... A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações lingüísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, *eu*), de valores-objeto (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais...A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua...Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo.⁷³

Pautando-se o autor nessa apresentação sobretudo a elementos relacionados à fala e à entoação, cabe analisar de que maneira a linguagem musical *de per si* responde aos processos de tematização e passionalização descritos acima. Para examinar essa questão, tomemos um exemplo clássico já desvendado por Tatit a canção *Garota de Ipanema* (áudio 72., gravação de Vinícius e Toquinho) e vejamos de que maneira nossa perspectiva enfoca os processos mencionados nesta bela música de Tom Jobim com letra de Vinícius de Moraes:

⁷³ Tatit, 1996:22-23

Fig. M 5-a (áudio 73.)

Como se pode observar, optamos por utilizar uma transcrição da gravação, e não a partitura clássica publicada pelos autores. Isso se deve ao fato já explanado anteriormente de que, na música popular, a partitura serve – quando existe – apenas como referência, e não como modelo, como sucede na música erudita, o que em última análise significa que cada intérprete tende a produzir um revestimento de sentido único que, caso nos atenhamos ao papel, ficará à margem de uma análise que se propõe justamente a estudar os processos e mecanismos de geração de sentido – o que, com o perdão da figura estilística, não faz sentido.

Façamos uma análise sucinta do segmento acima, dando especial atenção a seu caráter cíclico:

Fig. M 5-b (áudio 75. – M 5-a)

Os elementos a, a', a'' são compostos pelos mesmos intervalos melódicos, estabelecendo-se imediatamente por sua reiteração a ciclicidade da passagem. Embora as frases não sejam idênticas ritmicamente, a convergência torna claro o predomínio de uma circularidade em que se oculta latente a espiralidade responsável pelas diferenças entre os elementos sucessivos. Observemos agora a lógica de tal diferenciação. Ela se deve a dois fatores correlatos: a) a quase-hemíola relacionada ao deslocamento do início da frase em cada uma de suas incidências; b) a variação de duração da primeira nota. O E inicial, durando 1/16 em a, passa a 2/16 em a', 3/16 em a'' e retorna a 2/16 na nova incidência tética de a'. Trata-se pois de um processo de desaceleração que, da instância durativa, propaga-se à melódica com a descendência das frases /a'' e //a'. Temos pois, por conseguinte, uma estrutura basicamente circular cuja tendência à divergência e à

conseqüente espiralidade se acentua suave e paulatinamente. Da circularidade provém, como vimos, um efeito de sentido de conjunção que, pela crescente divergência, tende a se esvaziar ao longo da frase. Ora, ao confrontarmos as componentes musical e verbal, atestamos a perfeita concordância entre elas no que diz respeito a essa colocação. /Olha que coisa mais/, marcando o contato visual, aparece nessa versão de Vinícius (outros intérpretes realizam a passagem diferentemente) em uma conjunção que se enfraquece com o distanciamento da qualificação expresso em /linda, mais cheia de/ até chegar à relativa dissociação que reconhece a alteridade entre sujeito e objeto em /graça, é ela me-/ . Inicia-se então o processo de divergência marcado pela progressão descendente e que, na componente verbal, marca justamente o distanciamento físico crescente entre sujeito e objeto. Observe-se que o processo de afastamento da conjunção concomitante à qualificação verbal do objeto se repete na segunda estrofe.

Vemos pois que os aspectos cíclicos *circularidade* e *espiralidade* sinalizam claramente as gradações nos modos juntivos e existenciais gerados pelas diferentes instâncias discursivas da canção. As transições juntivas por nós detectadas através das gradações nas aspectualizações cíclicas foram diagnosticadas por Tatit através de outros elementos do discurso:

A relação emissiva com os valores – a beleza, o movimento, a feminilidade – converte-se em conjunção visual entre sujeito e objeto e, nesta primeira parte da letra, em realização do desejo do primeiro. De um lado, a forte identidade entre sujeito e objeto (sub-objeto), sem qualquer obstrução que pudesse pôr em crise a relação. De outro, o enaltecimento do objeto impregnando-o de tensão estética (ou per-objeto) e preservando sua integridade. No limite, assistimos ainda à ativação do objeto diretamente proporcional à passivação do sujeito.

Dessa mesma fonte emissiva brotam os motivos pulsantes da melodia que traduzem o tempo que passa. Nada os detém já que obedecem à lei da continuidade materializada no pulso. A expansão do pulso pela linha melódica equivale à disseminação de uma célula que não deixa parar, que está sempre recomeçando o ciclo. É o primeiro sintoma de conservação rítmica associada à conservação dos valores do objeto vista acima. A brevidade das durações e a ênfase nos acentos favorecem o surgimento dos pequenos temas, quase sempre recorrentes, tornando previsível – e, ao mesmo tempo, prazerosa – a cadeia melódica⁷⁴.

A tematicidade assim detectada por Tatit através dos elementos verbais e entoativos aparece na partitura sob a forma da circularidade e suas nuances, possibilitando uma leitura musical do fenômeno tão bem observado pelo autor.

Examinemos agora a segunda sessão da canção:

⁷⁴ Tatit, 1997:154.

9 $E^b \text{maj}^7$ $A^b \text{maj}^7$
 Ah, por que es - tou tão so - zi - nho

13 $E^b \text{m}^7$ $C^b 7$
 Ai, por que tu - do é tão tris - te

17 $E \text{m}^7$ C^7
 Ah, a be - le - za que e - xis - te, a be -

21 $F^{\#} \text{m}^7$ B^7 $E \text{m}^7$ A^7
 le - za que não é só mi - nha Que tam - bém pas - sa so - zi - nha

Fig. M 5-c (áudio 74.A)

Observemos desta vez tanto a organização fraseológica quanto intervalar:

9 $E^b \text{maj}^7$ $A^b \text{maj}^7$ [B]
 Ah, por que es - tou tão so - zi - nho

13 $E^b \text{m}^7$ $C^b 7$ [B']
 Ai, por que tu - do é tão tris - te

17 $E \text{m}^7$ C^7 [B''] [C]
 Ah, a be - le - za que e - xis - te, a be

21 $F^{\#} \text{m}^7$ B^7 $E \text{m}^7$ A^7 [C']
 le - za que não é só mi - nha Que tam - bém pas - sa so - zi - nha

Fig. M 5-d (áudio 76. M 5-c)

B, B' e B'' são praticamente idênticas quanto à estrutura intervalar e rítmica. Todavia, ao iniciarem em graus da escala cada vez mais altos, elas formam uma progressão ascendente que, até pela complexidade harmônica, mostra-se claramente divergente. A ciclicidade aqui, em suma, tende claramente à espiralidade. Note-se que a toda a estrutura intervalar dessa passagem se constitui sobre dois intervalos: a 2.a, portadora dos valores de intensão, e a 3.a, portadora dos valores de extensão. Todavia, um exame mais detalhado do papel dos actantes tensivos no processo de geração de

sentido foge aos objetivos do presente tópico. Essencial no momento é notar que as estruturas C e C' se constituem sobre inversões da descendência das 3.as da série B em ascendência na série C, trazendo à tona um processo assimétrico de silabação cuja divergência reforça novamente a espiralidade da passagem. Aspectualmente, vale ainda observar a descendência das frases da série B (terminatividade) inseridas porém em um encadeamento ascendente (abertura), em contraste com a ascendência (abertura) das frases da série C encadeadas em progressão descendente (terminatividade). Analisemos agora os efeitos de sentido comumente associados a tais aspectualizações.

A espiralidade, como já vimos, instaura a *potencialização* e a inquietude do sujeito ao trazer uma indefinição fórica e actancial, ao passo que a terminatividade propõe a modalidade do *saber* e a vocação do sujeito enquanto destinador. Na componente verbal, encontramos:

Ah, por que estou tão sozinho?

Com B', inicia-se o processo de virtualização (abertura) que instaurará nas asserções devidas à terminatividade (saber) um efeito de *querer*, de busca da reparação da *falta* representada pela disjunção com o objeto-valor:

Ai, por que tudo é tão triste?

A essa situação do sujeito que já se sabe só e triste, segue-se uma nova constatação, mais intensa:

Ah, a beleza que existe

Após isso, segue-se a conclusão (sanção cognitiva) final próxima ao clímax tensivo de uma progressão ainda potencializada, porém agora centrada na virtualização (querer) - mas cujo encadeamento descendente empresta também a terminatividade relacionada ao *saber*:

*A beleza que não é só minha
Que também passa sozinha*

Vê-se pois que a inquietude relacionada à divergência modulatória da passagem (espiralidade) potencializa as paixões do *querer*-(abertura)-mas-*saber*(terminatividade)-*não-poder*(quebra da cursividade pela divergência) que subsumem o quadro aspectual e delineiam a configuração patêmico de toda essa sessão. Em suas observações sobre as questões entoativas da passagem, Tatit observou que:

A desaceleração... ressalta a *continuação da parada*, o estado ou o intervalo que separa o sujeito do objeto...o que importa é retardar a passagem do tempo para viver o processo...temos, no componente lingüístico, os estados passionais que acusam a perda, o sentimento de falta e a presença, manifesta ou embrionária, da modalidade do /querer/ liquidar a falta... o tempo arrasta-se pois vive a fase de espera, traduzida pela distância física e vínculo psíquico... Temos, imediatamente, a retenção do tempo nas durações dos tons, retenção que atinge de maneira particular as interjeições iniciais dos versos e se estende, com menor intensidade, por toda a segunda parte, produzindo um efeito de grande pausa sobre o movimento dinâmico que vinha se configurando.⁷⁵

⁷⁵ Tatit, 1997:155-156.

Passo significativo é verificar que o equacionamento modal presente na componente verbal, conforme visto em nosso estudo aspectual, de forma alguma se limita àquela instância do discurso, sendo detectável também através de parâmetros essencialmente musicais a partir das aspectualizações e modulações tensivas que, não mais limitadas àquelas quatro propostas por Greimas e Fontanille, permitem-nos desde já uma nova e ampliada visão sobre os recursos de geração de efeitos de sentido patêmicos que o senso comum tão sabiamente reputa como um dos grandes recursos expressivos da linguagem musical.

4. DO SAARA AO CEARÁ: PROJEÇÕES DA MÚSICA ÁRABE NA MÚSICA TRADICIONAL BRASILEIRA

Formatados: Marcadores e numeração



Cavallhada documentada em Pilar, Alagoas. A guerra entre cristãos e mouros permaneceu por séculos no imaginário brasileiro como uma possível metáfora do conflito entre a civilização dominante (européia) e as dominadas (africana, indígena, moura, judaica, cigana etc.) De qualquer forma, é patente a figura do mouro, e sua influência na formação da cultura brasileira é uma questão de “quanto”, não de “se”.

4.1. Sobre a pesquisa de campo

Formatados: Marcadores e numeração

Durante o período compreendido entre os dias 25/12/01 e 07/02/02, foi efetuada uma intensa pesquisa de campo no Nordeste brasileiro visando a coleta e análise de material musical que possibilitasse avaliar a presença moura na linguagem musical característica daquela região. De modo a se otimizar a utilização de tempo e de recursos, o planejamento da viagem contou com a colaboração de eminentes artistas, como Antônio Nóbrega e Antônio Madureira, ambos ligados ao Movimento Armorial idealizado por Ariano Suassuna, intelectuais como o folclorista e dramaturgo Altimar Pimentel ou como o Presidente da Associação Brasileira de Folclore, Prof. Roberto Benjamim, e de instituições especializadas, como a Fundação Joaquim Nabuco, na pessoa do pesquisador Renato Phaellante, diretor e criador da Fonoteca daquela Fundação, e da Comissão Alagoana de Folclore, na pessoa de seu Presidente, o Prof. Ranilson França de Souza. Contando-se com o privilégio do apoio desses e dos demais colaboradores que viabilizaram a pesquisa a ser aqui relatada, pôde-se acumular um total de cerca de 60 horas de gravação em alta definição (uma média de cerca de 1h20 de coleta por dia de viagem) e 2h45min de filmagem em baixa definição ao longo de um percurso cuja parte exclusivamente terrestre totalizou cerca de 3.500 km (uma média de cerca de 80km percorridos diariamente). A escolha do período da expedição permitiu a documentação dos principais folguedos presentes no ciclo natalino nordestino (Cavalo Marinho, Maracatu de Baque Solto, Maracatu de Baque Virado, Cabocolinhos, Pastoril Religioso, Pastoril Profano), além de uma de suas mais importantes procissões, a do Bom Jesus dos Navegantes e, como não poderia deixar de ser, a inclusão das festividades em que a figura do mouro aparece diretamente representada: a Chegança e a Cavallhada. Some-se ainda a isso um trabalho de coleta de manifestações não-sazonais como a Cantoria, o Cordel, o Mamulengo, os Cocos, as Cirandas e o Romanceiro, e teremos então um apanhado geral do *corpus* sobre o qual nos debruçaremos para propormos, a partir do instrumental teórico relatado nas etapas anteriores de nossa pesquisa, uma aplicação geral de nosso modelo de análise do discurso musical e uma avaliação da contribuição que nossa metodologia possa vir a prestar tanto para a semiótica, visando proporcionar uma compreensão mais aprofundada das peculiaridades

do processo de geração de sentido na linguagem musical, quanto para a musicologia *de per si*, que passa a contar com um novo instrumental, oferecido pela semiótica musical, capaz de oferecer subsídios tanto para uma compreensão mais aprofundada do pensamento musical quanto identificar elementos estruturais cuja presença oferece argumentos para se sustentar ou refutar hipóteses de natureza historiográfica – caso este que discutiremos no presente trabalho.

4.2. A construção do sentido no Repente: Relações entre as estruturas lingüísticas verbais e musicais no Gênero “Martelo”

Formatados: Marcadores e numeração



Eduardo Marinho, mestre de Guerreiro e exímio glosador, um de nossos informantes (n.o IX) a respeito da estrutura do Martelo.

4.2.1. O Repente

Formatados: Marcadores e numeração

Entre as diferentes modalidades poéticas da cultura oral tradicional encontrada no Brasil, o Repente ocupa lugar de grande destaque tanto por sua complexidade estrutural quanto por sua riqueza de conteúdo e mesmo, como veremos oportunamente, por sua importância historiográfica enquanto manifestação remanescente de uma tradição poética mais que milenar que nele mantém surpreendentemente vivos seus principais procedimentos de enunciação e de organização formal e semântica.

O Repente constitui, em última análise, um gênero de poesia popular que se caracteriza por sua técnica – ou, com maior justeza, seu conjunto de técnicas – de improvisação e de enunciação do texto poético. Sobre o ato da enunciação, a primeira observação relevante a se fazer é que este se dá não a partir da fala de um orador ou da leitura de um texto verbal escrito, mas através do canto – ou, utilizando-se o termo tradicional: através da Cantoria. Marca indelével de tal procedimento surge na própria alcunha popular conferida ao repentista, não como “poeta”, mas como “cantador”. Especificando-se ainda mais, vale acrescentar que a enunciação da Cantoria ocorre, tradicionalmente, pela voz não de um ou de três, mas invariavelmente através de uma dupla de cantadores, que não raro formam parcerias que, afora a rotatividade requerida por desafios ocasionais, resistem a anos ou mesmo décadas. Infalível é ainda o apoio instrumental com que todo cantador acompanha a si mesmo. Para tal função, predominaram ao longo do século XX a viola sertaneja e, mais tardiamente, o violão; a festejada figura do sanfoneiro, tão comum na música nordestina, é exceção entre os cantadores. Por outro lado, até o século XIX, os indícios apontam para o domínio absoluto da rabeça, geralmente de fabricação própria - hoje em franca e lamentável extinção. Por fim, há ainda, em todas as épocas e lugares, o acompanhamento pelo pandeiro – que chega a ser regra na Embolada, gênero cuja lógica inclusão na família do Repente encontra severa resistência por parte dos cantadores de maior renome, que a consideram uma arte menor. No que diz respeito ao domínio técnico do instrumento, raras são as exibições que demonstram algum traço de virtuosismo por parte dos

intérpretes – exceção feita, paradoxalmente, à “arte menor” dos Emboladores, mestres incontestes ao pandeiro. Em todo o caso, o cantador basicamente não tem como músico o mesmo estatuto que mantém como poeta. O extremo acuro de construção formal e conceitual que se evidencia na instância verbal não aparece em absoluto no tratamento e desenvolvimento do material musical. Não se trata, obviamente, de qualquer limitação de seus artifícios, que normalmente apresentam uma capacidade intelectual e mnemônica fora do comum. Trata-se, outrossim, de imposição do próprio gênero respeitosamente acolhida e acatada por seus geniais praticantes, que deixam sua criatividade musical, quando a apresentam, aflorar em gêneros mais essencialmente musicais, como o Côco, a Moda e a Canção propriamente dita. Já quanto às técnicas de improvisação verbal, o Repente apresenta uma riqueza vertiginosa de esquemas de metros e rimas cuja obediência rigorosa é condição *sine qua non* para o reconhecimento da competência do cantador e de sua arte. A impossibilidade de cumprir para com as regras da Cantoria em um dado desafio implica a flagrante derrota, fragorosa e humilhante, do cantador, derrota essa que pode significar o fim de uma carreira. Todavia, tal acontecimento está longe de ser comum: o grau de virtuosismo verbal dos cantadores é normalmente bastante alto já no início de suas carreiras, e a derrota em uma Peleja ou Desafio, decretada pelo júri ou pelo senso comum dos espectadores, costuma vir associada a critérios muito mais sutis – e, por vezes, francamente subjetivos. A classe dos Cantadores, hoje altamente profissionalizada, estipula a duração de uma Cantoria em quatro horas. Entretanto, tal evento pode se estender por um tempo muito superior a esse, pondo à prova a resistência da fiel platéia de populares que segue atenta cada verso, vigiando sua adequação formal à estrutura poética preestabelecida e aclamando a maior ou menor riqueza de seu conteúdo. Porque os esquemas de metros e rimas de tais gêneros poéticos populares, atualmente ainda ignorados pela cultura formal, têm sua estrutura reconhecida por um público que, distante das escolas, encontra em sua tradição cultural os ensinamentos necessários à apreciação dessa arte oral em todo o seu refinamento e complexidade. Procuremos aqui prestar nossa humilde contribuição ao pagamento de parte dessa dívida da cultura formal para com a cultura popular analisando alguns processos de geração de sentido típicos do **Martelo**, uma das modalidades consideradas mais nobres dentro da arte do Repente.

4.2.2. O Martelo

← - - - - **Formatados:** Marcadores e numeração

Não existe um consenso, nem entre cantadores, muito menos entre os pesquisadores, sobre uma definição precisa do que seria o Martelo. Todavia, pode-se dizer que o senso comum entende por Martelo o Repente constituído por dez versos – os chamados “dez pés” – decassílabos, seguindo um esquema de rimas da forma ABBA ACCD DC. Será esta a definição que adotaremos no presente trabalho. Cantadores experientes poderiam questionar tal procedimento, alegando que esse mesmo esquema de metros e rimas aparece em outras modalidades de repente, como o Carreirão ou os Dez Pés a Quadrão. Todavia, estando nosso interesse voltado em última análise ao processo de geração de sentido, e estando as diferenças entre as modalidades supracitadas limitadas à superfície da organização discursiva (a utilização de um refrão ao invés de outro, por exemplo), assumimos tal coincidência não como um problema, mas sim como uma virtude a partir da qual nossa análise estrutural do sentido no Martelo se poderá estender às outras modalidades, que assumiremos como suas variantes. Antes porém de procedermos à análise propriamente dita, cabem mais algumas colocações a respeito dos conceitos mais comuns associados ao termo “Martelo” enquanto modalidade do Repente.

Para Câmara Cascudo, Martelo é o decassílabo com seis a dez pés⁷⁶. Entretanto, têm-se firmado cada vez mais não só a associação do termo Martelo com a estrutura supracitada, como vêm-se ainda consolidando denominações específicas para os demais decassílabos, como é por exemplo o caso da Sextilha Agalopada (sextilha de decassílabos rimados nos versos pares). De fato, o termo “agalopado” vem com crescente frequência se associando aos decassílabos, reservando-se o termo Martelo a casos mais específicos. Afirma ainda o grande folclorista potiguar derivar a denominação “Martelo” dos versos martelianos, cuja invenção é atribuída ao poeta e dramaturgo italiano Pier Jacopo Martello (1665-1727), embora o autor do *Dicionário folclórico brasileiro* frise claramente que os “dodecassílabos” (sic) martelianos jamais teriam se adaptado à literatura tradicional brasileira e que o nome seria um resquício de erudição trazido pelos “letrados portugueses do século XVIII”⁷⁷. Gostaríamos de assinalar o quanto é problemática tal colocação. Em primeiro lugar, se os versos martelianos propriamente ditos não são decassílabos, como o próprio Câmara Cascudo assinala, eles também não são de forma alguma dodecassílabos como afirma o autor de *Vaqueiros e cantadores*. Por outro lado, Câmara Cascudo não erra ao citar os versos martelianos como um tipo de alexandrinos. De fato, Martello tinha a intenção declarada de transpor para a língua italiana a beleza dos versos alexandrinos franceses. Buscando compensar as diferenças entre as duas línguas através de uma alteração no número de sílabas de cada linha, Martello estabeleceu uma métrica de quatorze sílabas para cada verso em pares monorrimos, fechando cada estrofe idealmente com quatorze linhas. O autor de *Lo starnuto di ercole* utilizou tal métrica sobretudo em seu teatro, acreditando ter encontrado um ritmo que favorecesse a dinâmica do drama. Uma observação dos versos de Martello contudo aponta não para uma invenção poética *de facto*, mas sobretudo a um estratagema de diagramação, especialmente eficaz para transmitir a um leitor o tom majestoso da fala de Hércules, em contraposição a seus interlocutores pigmeus. Isso porque, em última análise, os versos martelianos nada mais são que dois heptassílabos encadeados em uma mesma linha – fato não raro frisado pelos próprios atores através da realização de uma cesura. Pensando pois os versos martelianos como setenários, o que encontramos é tão simplesmente uma estrofe de redondilhas maiores com rima nos versos pares – a forma poética rimada mais comum de todo o cancionero europeu. Observemos por exemplo a cena final de *Lo starnuto di ercole*:

Sì ben, che uno starnuto solo e legger de' miei	A
può rovesciar voi regi, voi popoli pigmei;	A
ma arrossisce in vedervi, la mercé sua, tremanti	B
tal che, pugnando, ha in uso prostrar mostri e giganti.	B
Anteo sa di qual nerbo sien queste braccia: a lui	C
godei tòr quella vita ch'or donar godo a vui.	C
Però lieti sorgete, e bassi al suol quegli archi,	D
obedite a coloro che il ciel vi diè monarchi.	D
Principi, e voi, le belle ch'io chiesi or ceder voglio	E
alle vostre paure; rinuncio al regno e al soglio;	E
ma di soli due patti vo' gir sicuro altrove:	F
l'un sia che i vostri incensi fumino avanti a Giove,	F
quella Scimia cacciando, cui vili adoratori	G
indarno or profumate di non ben sparsi odori;	G

⁷⁶ Cascudo, 1988:479.

⁷⁷ Idem.

Note-se por exemplo que os primeiros quatro versos poderiam sem qualquer prejuízo ser diagramados em redondilhas:

Sì ben, che uno starnuto A
solo e legger de' miei B
può rovesciar voi regi, C
voi popoli pigmei; B
ma arrossisce in vedervi, D
la mercé sua, tremanti E
tal che, pugnando, ha in uso F
prostrar mostri e giganti. E

Nesse caso, o que teria o Martelo de fato herdado de seu homônimo italiano? O tom majestoso é de fato comum a ambos, tratando-se de um recurso de natureza discursiva. Quanto à estrutura dos versos, entretanto, a redondilha não faz jus à complexidade do decassílabo, muito menos o primário esquema de rimas marteliano se compara ao complexo encadeamento do Martelo. Pior ainda, enquanto o Martelo se mantém atrelado à métrica de dez pés, o marteliano aparece várias vezes, na obra de seu próprio criador, desvencilhado das longas estrofes de quatorze versos, como se pode também ver na obra de outro adepto do metro marteliano, o dramaturgo Carlo Goldoni, na primeira cena de seu *La sposa persiana*:

Non mi annoiare, Alì: son dal dolore oppresso; A
Odio gli altrui consigli, odio perfin me stesso. A
L'oppio, che pur sai, quanto suole alterar gli spirti, B
Nulla giovommi; oh pensa... Vanne; non voglio udirti. B

Tomemos como contra-exemplo as estrofes iniciais da obra “Nordeste Independente”, de autoria dos cantadores Ivanildo Vila Nova e Severino Feitosa, mais tarde popularizada na interpretação de Elba Ramalho:

(Ivanildo)		(Severino)	
Já existe no Sul esse <u>conceito</u>	A	Separá-los; porém, sem haver <u>luta</u> ,	A'
Que o Nordeste é ruim, seco e <u>ingrato</u> ;	B	E deixar o Nordeste com seus vícios,	B'
Se existe a separação de <u>fato</u> ,	B	Mas sem ele pagar com sacrifícios	B'
É preciso torná-la de <u>direito</u> ;	A	Grandes obras reais que não desfruta;	A'
Quando um dia qualquer isso for <u>feito</u> ,	A	Não precisa haver sangue na disputa;	A'
Todos dois vão vibrar <u>abertamente</u> ;	C	Bastaria a separação somente;	C
Se o Sul vai ficar <u>indiferente</u> ,	C	Que se fosse medir o mais valente,	C
Ficará o Nordeste <u>agradecido</u> ;	D	Eu já sei qual dos dois era vencido;	D
Imagine o Brasil ser <u>dividido</u>	D	Imagine o Brasil ser dividido	D
E o Nordeste ficar <u>independente</u> .	C	E o Nordeste ficar independente.	C
		(áudio 75.A)	

[RNCM1] Comentário: Martel
o\Nordeste Independente I

Frisemos que é justamente a direcionalidade implícita no complexo esquema de rimas do Martelo (ABBA ACCD DC), a ser necessariamente seguido pelo cantador, que se funda a própria essência, na aceção de Spinoza, dessa forma poética. Tal

direcionalidade, que em última análise reverte em uma forma particular de estruturação do sentido, falta por completo à dinâmica marteliana, redutível a redondilhas rimadas de duas a duas nos versos pares – estrutura que se assemelha à quadra, de há muito abandonada pela orgulhosa tradição dos repentistas por sua excessiva simplicidade formal (a sextilha, de estrutura ABCBDB, é o grau zero para o cantador profissional). Não se verificam pois semelhanças entre o Martelo e a métrica marteliana que justifiquem de fato qualquer parentesco dessa modalidade de repente com o gênero erudito criado pelo dramaturgo italiano. Caso a homonímia tenha se originado de fato de alguma alusão à métrica marteliana, trata-se talvez, com muita generosidade de interpretação, a uma referência à presença de um número superior à tradicional medida da redondilha maior, imperatriz absoluta da métrica popular. Todavia, apesar da incerteza a respeito da origem da denominação “Martelo”, cremos porém ter dado mais um pequeno passo para a compreensão das origens históricas dessa manifestação artística, conforme exporemos em sessão futura do presente trabalho.

Aproveitemos agora a citação acima para nos aprofundarmos em alguns outros aspectos da estrutura do Martelo. Uma das principais características do Martelo é sem dúvida a coerência da estrutura de rimas não apenas dentro de cada estrofe, mas também entre cada estrofe e sua subsequente. Mestre Tindara, Cantador de Ferreiros, Pernambuco, chama de “regra obrigatória da cantoria” a chamada “deixa”, ou seja: o último verso de uma estrofe em que não haja refrão determina a rima inicial da estrofe seguinte. Vejamos um exemplo da aplicação de tal regra no desafio entre os célebres cantadores João Quindim e Oliveira de Panelas:

(João Quindim)		(Oliveira de Panelas)	
Sou igual Rui Barbosa professor	A	Cantador do seu jeito eu dou em cem,	A'
Dando aula na casa dos ingleses;	B	Sem falar nas histórias brasileiras,	B'
Camarão expulsando os holandeses	B	Nem nas guerras das raças estrangeiras;	B'
Sou Olavo Bilac, o escritor;	A	Este assunto eu conheço muito bem;	A'
O meu verso é tão puro quanto a flor	A	Para mim você é um Zé Ninguém	A'
com suave perfume que ela tem;	C	E com mentiras dizendo que estudou;	C'
É o povo quem diz que eu canto bem	C	Você pode dizer que decorou	C'
Me exibir pra você não é preciso;	D	As ciências da Terra e do espaço;	D'
Tudo quanto eu cantar é de improviso,	D	Só não faz um repente como eu faço,	D'
Sem a ajuda dos versos de ninguém.	C	E nem é um poeta como eu sou.	C'
(C=A')		(áudio 76.)	

No caso de “Nordeste Independente”, o Martelo se enquadra na estrutura do chamado “mote de dez”, fazendo com que a regra citada pelo mestre pernambucano sofra uma aparente suspensão, já que a fixidez das cinco rimas finais de cada estrofe se mostra suficiente para dar coerência tanto à estrutura interna quanto ao encadeamento das estrofes. Podemos entender tal suspensão como uma mera adaptação da forma para que se melhor preserve a essência da regra. Isso porque os dois versos finais terminam por constituir essencialmente uma repetição ou refrão – o chamado “mote” –, garantindo aprioristicamente a coerência do encadeamento entre as estrofes; outrossim, a identidade de A ou B com A' ou B' tenderia a causar monotonia nos desafios de maior extensão, e a aplicação *ipsis litteris* da regra, tomando-se D=A', implicaria necessariamente a descaracterização da estrutura rímica do Martelo ao induzi-lo à trirrimia,.

Mais uma característica fundamental diz respeito a outro parâmetro a ser seguido com relativo rigor, dizendo respeito à estrutura silábica de cada verso: o ritmo constante de acentuação. Dizemos “relativo” rigor pelo fato de que os desvios de prosódia não são em absoluto raros, nem chegam a fazer parte essencial da estilística, como em certos gêneros tradicionais da canção platina; de qualquer forma, a estrutura de acentuação definitivamente se faz sentir na entoação dos cantadores, e se dá através do seguinte esquema:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Observemos as adequações e inadequações de prosódia no primeiro exemplo dado, tomando-se a primeira quadra de cada cantador:

(Ivanildo:)

Já e xis te no Sul es se con cei to A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Que o Nor des te é ru im, se co e in gra to; B
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Se e xis te a se pa ra ção de fa to, B
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

É pre ci so tor ná- la de di rei to; A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

(Severino:)

Se pa rá- los; po rém, sem ha ver lu ta, A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E dei xar o Nor des te com seus ví cios, B
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Mas sem e le pa gar com sa cri fí cios B
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Gran des o bras re ais que não des fru ta; A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Embora seja esta a acentuação mais comum do Martelo, eventualmente encontram-se variantes, como esta de autoria de Otacílio Baptista e de Oliveira de Panelas:

(Otacílio)		(Oliveira)	
Eu não quero a riqueza de Sansão	A	Gosto muito também de viver assim	D
<u>Nem tampouco um sobrado tão bonito</u>	B	<u>Eu não quero a fortuna desse chão</u>	B'
Admiro estrelas do infinito	B	<u>O conforto, o tapete da mansão</u>	B'
E matagais que florescem pelo chão	A	<u>Quero ser bem feliz no botequim</u>	D
<u>E as cordas que tem no coração</u>	A	<u>Uma casa, uma choupana de capim</u>	D
<u>E as ondas que tem no oceano</u>	C	<u>Pra viver esta vida sem engano</u>	C
<u>A firmeza de um pai ou de um mano</u>	C	<u>Caridade, igualmente ao pelicano</u>	C
<u>E os perfumes que tem lá no jardim</u>	D	<u>Que ele voa pelas ondas, pelos mares;</u>	D'
<u>E a mulher que vive só para mim</u>	D	<u>Liberdade ele tem por entre os ares</u>	D'
<u>E vão dez de martelo alagoano</u>	C	Lá vão dez de martelo Alagoano	C

(áudio 77.)

[RNCM2] Comentário: MarteloOtacílio e Oliveira - Trecho de Martelo Alagoano.wav

Note-se que a variante difere minimamente do modelo predominante, apenas faltando a ela o acento na oitava sílaba – justamente aquele mais problemático em termos de prosódia, o que nos sugere uma simplificação, no presente exemplo, da tipologia tradicional – acompanhada, por sua vez, de uma estrutura melódica e instrumental de uma regularidade incomum para o estilo anarquicamente declamatório que caracteriza o Repente. Vale ainda observar o cumprimento da “regra obrigatória da cantoria”, ou seja: o engenhoso uso da “deixa”, a qual ocorre não no último verso propriamente dito, mas no último verso que antecede o refrão. Note-se que o refrão no presente caso, diferentemente do que foi visto em “Nordeste Independente”, toma apenas um verso – o verso final. A repetição da rima deste no verso inicial da estrofe seguinte terminaria não só simplesmente por causar uma perigosa monotonia como, principalmente, descaracterizaria por completo o Martelo, que passaria a adotar a estrutura tririme CB’B’C CCCD’ DC, já que A’=C – uma temeridade para uma estrutura que tem de manter aceso o interesse da audiência por períodos que não raro chegam a quatro horas.

Resta-nos ainda analisar a função da música na estruturação do Martelo para, munidos de um mínimo de ferramentas apropriadas a esse particular gênero lítero-musical, mergulharmos em uma investigação da função de cada elemento estrutural aqui destacado dentro do processo de geração de sentido dessa verdadeira peça-chave da poética tradicional brasileira, considerada por Câmara Cascudo como o “Alexandrino dos Rapsodos Sertanejos”. Todavia, cremos ser de interesse apresentar algumas breves colocações de caráter a princípio conjectural sobre as origens históricas do Martelo, origens essas cujas versões mais aceitas, conforme discutido anteriormente, pecam por uma certa precariedade e inconsistência. Sem alimentar maiores ambições historiográficas, os fatos a serem apresentados nos interessarão sobretudo por nos parecerem indicar pistas valiosas a respeito da construção do sentido no Repente. Senão, vejamos.

4.2.3. As Origens do Repente

Formatados: Marcadores e numeração

a) Principais Hipóteses

As semelhanças estruturais e a relativa difusão da poesia improvisada rimada e a metros regulares em toda América Latina (como o *Repente* nordestino, os *payadores* platinos e o *corrido* centro-americano), suficientemente documentada ao longo de

praticamente cinco séculos, deixa pouca margem a dúvidas a respeito de sua procedência ibérica. Não há indícios consistentes de uma tradição poética rimada de origem indígena que pudesse ter se fundido, e muito menos originado, o fenômeno poético latino-americano. Quanto à poética africana, há poucas dúvidas a respeito de sua contribuição lítero-musical, notadamente no Brasil, à poética popular. É porém ainda precário o dimensionamento de tal contribuição, e a presença da prática da improvisação poética em regiões de baixa povoação afro-americana, como Peru, México e Paraguai, induz à idéia de que a contribuição africana seria essencialmente estilística, não podendo de maneira alguma ter originado de fato o Repente e suas variantes. Mário de Andrade questionava tal ponto de vista, apontando para a existência de práticas poéticas semelhantes às nossas em várias regiões do continente africano. Câmara Cascudo, entretanto, polemizou com o autor de *Macunaíma* a esse respeito, refutando-lhe os argumentos ao apontar para o fato de que a documentação africana sobre tal prática poética era relativamente recente, inexistindo em absoluto nos relatos dos primeiros viajantes, o que induziu o autor do *Dicionário do folclore brasileiro* a concluir que o fenômeno africano, como o latino-americano, seria igualmente de origem européia. Tal discussão, que nos foi reapresentada em depoimento pelo folclorista Altimar Pimentel, associada, como frisamos, à presença de variantes do repente em regiões onde o negro não participou de maneira particularmente significativa na formação do *ethos* nacional, leva-nos a assumir a hipótese mais tradicional, segundo a qual a referida tradição poética teria de fato chegado às Américas através do legado europeu – ou, mais particularmente, ibérico.

Tal assertiva, longe de esgotar a questão, limita-se a abri-la em um segundo leque de possibilidades. A tradição ibérica de poesia rimada e improvisada apresenta hoje três teorias majoritárias, a que chamaremos de européia, moura e autóctone. A origem européia, defendida, entre outros, por Rodrigues Lapa e Câmara Cascudo, assume que a lírica ibérica teria se originado na poesia provençal do século XI a partir de referências basicamente derivadas da tradição clássica greco-latina e das modificações sofridas pela mesma durante o medievo. Assim, Cascudo supõe que nosso Desafio seria um eco distante dos clássicos cantos amebus, disputas poéticas entre pastores cuja fonte remonta aos *Idílios* de Teócrito e às *Éclogas* de Virgílio⁷⁸. O ingresso das rimas na poesia ocidental, inteiramente estranhas à tradição clássica, baseada em metros e ritmos característicos, teria se dado espontaneamente durante o medievo, quando uma poesia latina de caráter popular passou a adotar, no século XI, trísticos monorrimos em que Rodrigues Lapa anteviu a origem da tradição poética provençal, refutando a hipótese de que a forma trovadoresca derivasse do *zejel*⁷⁹, gênero andaluz de poesia em língua árabe que discutiremos mais detalhadamente a seguir. Assim, a tradição lírica que se espalhou pela península ibérica e pelo restante da Europa e que mais tarde chegaria às Américas teria se originado basicamente do trovadorismo provençal, através de transmutações da própria tradição clássica ocidental. Essa tese, extremamente difundida entre folcloristas e estudiosos da cultura popular brasileira, sofre de algumas fragilidades que os recentes avanços das ciências humanas e da pesquisa historiográfica tornam patentes. As relações entre a poesia popular sul-americana e a poética andaluz em língua árabe produzida entre os séculos VIII e XIII, cujo estudo aprofundado ainda não completou seu segundo centenário, evidenciam uma convergência estilística que termina por apontar o *zejel* como uma gênese historicamente muito mais provável para a arte de nossos cantadores que os longínquos – cronológica, geográfica e estilisticamente – cantares bucólicos dos pastores árcades,

⁷⁸ Cascudo, 1988:287

⁷⁹ Pidal, 1946:17

sicilianos ou mantovanos. Diante porém do peso da hipótese amebéia no pensamento brasileiro e do verdor das evidências a ela contrárias, cabe tecermos aqui uma breve discussão, como fizemos com relação aos versos martelianos, de forma a ilustrar os principais fundamentos e fragilidades do ponto de vista defendido por Câmara Cascudo, aproveitando o ensejo para aplicar o instrumental que a semiótica musical nos oferece para trazer novas luzes a essa questão em particular e para uma melhor compreensão da poética amebéia de maneira geral. Para maior clareza de nossa apresentação, trataremos porém dessa importante questão em momento posterior deste trabalho, quando já terão sido expostos alguns fundamentos analíticos a nosso ver imprescindíveis para o tratamento de um tal tema. Passemos pois para a discussão de uma hipótese alternativa à origem amebéia do repente, hipótese essa a que chamaremos de moura.

b) A Hipótese Moura



Trovador Moura cantando com Trovador Cristão, em célebre iluminura ilustrando as Cantigas de Santa Maria (séc. XIII): a estrutura do Desafio era já conhecida e bastante comum na poesia popular árabe, e pode ter sido a fonte original das Pelejas entre os cantadores nordestinos.

Acusando a corrente européia de insistir às custas da verdade e da coerência em manter uma postura eurocêntrica que reluta em admitir a enorme contribuição da civilização árabe à Europa Medieval, a corrente moura, cujas raízes tomaremos com a obra de Friedrich von Schack, vêm gradativamente acumulando evidências e conquistando espaço para sua tese de que a lírica trovadoresca – e com ela, a poética popular latino-americana de que tratamos neste capítulo – teria se originado da cultura árabe-andaluz. Entre os principais argumentos dessa corrente está o fato de que a poesia árabe conhece e cultiva sistematicamente a rima desde os tempos pré-islâmicos. No próprio Corão, uma das obras-primas da literatura árabe, inúmeras são as passagens escritas em um estilo de prosa rimada. Em todo o caso, uma das formas clássicas por excelência da literatura em língua árabe, a *qasida*, já estava consagrada no século VIII e, além de infalivelmente estruturada sobre um de seus dezesseis metros clássicos – em analogia aos metros tão caros a gregos e romanos –, utilizava também a rima, estruturando-se em longas estrofes de versos monorrimos – processo este que mais tarde se poderá, não por acaso, encontrar no ocidente, como ocorre por exemplo na *Chanson de Roland*, pedra angular sobre a qual se funda a literatura francesa. Todavia, as fortes evidências históricas de que a rima possa de fato ter entrado no Ocidente através do Califado de Córdoba não bastam por si para garantir que o trovadorismo possa ter qualquer outra dívida para com a herança cultural moura. De fato, a concepção poética formal e estilística da *qasida* em pouco ou nada se aproxima daquela cultivada por Guilherme IX (1071-1127) ou, um século mais tarde, pela corte de Alfonso, o Sábio (1221-1284). Seriam necessários outros indícios para dar substância a tal hipótese. Se a

cultura árabe de maneira geral apresenta a partir desse ponto aproximações ainda questionáveis com relação à lírica provençal, o mesmo não se pode dizer para o caso específico da cultura Andaluza. No limiar da Europa, a península ibérica foi efetivamente povoada por bascos, celtas, fenícios/cartagineses, gregos, romanos, godos, visigodos, vândalos (de cujo nome se originou a designação geográfica em língua árabe, *Andaluz*), árabes de diversas procedências (sobretudo egípcios e sírios) e, finalmente, os berberes do Maghreb (cuja tribo dos *Mauri* gerou os termos *mouro*, *moreno*, *Marrocos*, *Marrakesh* e *Mauritânia*). Vértice há milênios de tantas culturas e povos, não haveria como esperar de tal combinação menos do que diversidade, complexidade e, por fim, originalidade. Distanciando-se pouco a pouco do *mainstream* da cultura árabe tanto étnica (pelo influxo mais berbere do que árabe a se combinar à já complexa mistura local) quanto lingüisticamente (pela contaminação do árabe pelo *romance* e pela gradual definição de um dialeto *Andaluz*), a Andaluza do Califado de Córdoba e dos Reinos de Taifas tornou-se um pólo cultural autônomo e de luz própria, capaz de influenciar pelo brilho de sua produção intelectual tanto a poesia persa quanto a filosofia escolástica. A identidade cultural andaluza passa a se afirmar em toda a sua complexidade a partir de gêneros como a *muwaxxaha* (termo cuja tradução se aproxima a *ornado com um cinto de pérolas e jóias*), em que a rima já não se faz acompanhar pelos metros da poesia árabe clássica, concebendo-se a sílaba em termos de intensidade, e não duração – concepção compartilhada pela lírica trovadoresca e que mais tarde tomou conta de toda a poesia européia. Além disso, a *muwaxxaha* traz outra inovação, cuja importância não deve ser subestimada: a utilização alternada de registros de fala na norma culta e na norma vulgar da língua falada na Andaluza. Assim, a *karja* (palavra que significa “saída”, e que designa uma espécie de estribilho monorrímo com um a dois versos em língua vulgar, caracterizando uma rima do tipo B-B), espelhando a complexidade lingüística Andaluza, aparecia ora no dialeto árabe-andaluz, ora em aljamia (romance grafado em alfabeto árabe), ao passo que o restante da estrofe (geralmente, três versos monorrímos do tipo A-A-A) utilizava o árabe em sua norma culta. A *muwaxxaha* sugere assim uma sociedade complexa e fragmentada, em que a língua oficial do conquistador já sofrera adaptações suficientes para conhecer uma legítima variante dialetal local, que convivia ainda com o romance latino herdado da era pré-islâmica. Some-se a isso o uso do hebraico e do ladino por parte da comunidade judaica e se terá diante dos olhos um quadro lingüístico de surpreendente riqueza e cosmopolitismo, principalmente levando-se em conta que os falantes de cada grupo eram não uma comunidade de imigrantes recém implantada, mas um grupo social estabilizado e secularmente integrado ao quadro social andaluz. Assim, é já na *muwaxxaha* do século IX que encontramos uma modalidade poética em solo europeu caracterizada pelo uso estrutural da rima – já sob a forma da polirrimia –, por uma concepção silábica acentual, e não durativa – tese defendida por Schack e, mais tarde, por Ribera, hoje consagrada –, pelo uso de um número referencial fixo de sílabas por verso, e pela tendência a um número fixo de versos por estrofe em cada poema. Tais elementos configuram nitidamente a estrutura formal a partir da qual se viria a firmar tanto a lírica trovadoresca quanto a poesia popular que mais tarde se implantaria em terras americanas, poesia essa que, mais que na *muwaxxaha*, encontrou no *zejel* (“bailado”, segundo Pidal⁸⁰) sua mais completa e significativa síntese paradigmática. Antes porém de entrarmos no *zejel*, observemos um exemplo de *muwaxxaha* em que, fugindo do modelo canônico, já se pode observar polirrimia desde a estrofe principal⁸¹:

⁸⁰ Pidal, 1946:20

⁸¹ OBS: A transcrição deste poema, por ter sido extraída da obra de Pidal, não segue as convenções de transliteração do árabe para o português adotadas na maior parte deste trabalho.

Karja:

Ben yâ xahhârâ A
Alba que extâ kon bal fogore B
Kand bene pide amore B

Estrofe:

Ammâ wad-dunyâ C
Husinat bimarllâhu D
Mâ-lmajdu hayyâ C
Kasanâ muhaayyâhu D
Faltunxid -lulyâ C
*Bisihri sajâyahu*⁸² D

A tradução de Sola-Solé é hipotética no que tange à Karja, pois há a possibilidade de equívocos no preenchimento vocálico da aljamia, de forma que os termos hispânicos aqui apontados podem na verdade corresponder a palavras andaluzas cujo sentido se perdeu no tempo. Assumindo ao lado do autor de *Las jarchas romances y sus moaxajas* os riscos de apostar na leitura hispanófila, oferecemos a tradução do poema proposta pelo estudioso espanhol:

Karja:

Ven, yâ xahhârâ:
Alba que está con bel' fulgor
Cuando viene pide amor

Estrofe:

Pero dado que el mundo
Se ha embellecido al verle,
La gloria no ha podido vivir
Como el brillo de su rostro.
Así pues, canta, oh gloria,
Debido al hechizo de sus prendas.

Todavía, não nos interessa ainda, no exemplo citado, uma análise de seu plano do conteúdo, mas sim, de seu plano da expressão. Note-se que, nessa *muwaxxaha* polirrítmica, a estrofe propriamente dita apresenta um alto grau de direcionalidade, criando-se uma previsibilidade sonora em que os versos ímpares apresentam cinco sílabas – a clássica redondilha menor – e final na rima C, no caso equivalendo a yâ (considerando-se aqui a pronúncia do dialeto andaluz como ditongo, ou seja, em uma única sílaba), ao passo que os versos pares contam com sete sílabas – a clássica dimensão da redondilha maior – e final na rima D, equivalendo aqui a ahu. A necessidade de se cumprir com parâmetros métricos e rítmicos bastante definidos, ilustrada aqui nesta *muwaxxaha* do sevilhano Ibn Mu'allim datada de princípios do século XI, aparece nesse gênero poético nascido entre os séculos IX e X⁸³ pela primeira vez em toda a literatura ocidental. Observe-se que a previsibilidade do número de sílabas já presente nessa forma de poesia é estranha à métrica clássica da poesia greco-

⁸² Sola-Solé, 1990:125-131

⁸³ Sleiman, 2000:69; Schack, 1994:253

romana, em que um hexâmetro dáctilo, conforme será discutido oportunamente, poderia ter de 12 a 17 sílabas sem prejuízo da fidelidade ao padrão métrico. Por mais que as elisões e o critério de se desprezar para efeitos de contagem a última sílaba átona de um verso possam dar espaço a uma certa variedade no número real de sílabas de um verso de Repente, e consideradas as exceções que demonstram ser a regularidade uma tendência mais que uma lei, a previsibilidade quanto ao número de sílabas e quanto à ordem das rimas mesmo assim se afasta sobremaneira da poética clássica greco-romana para aproximar-se vertiginosamente dos parâmetros formais da poética da Andaluzia arabizada. Todavia, se a *muwaxxaha* já nos surpreende por apresentar uma direcionalidade sonora – inclusive lingüística, no caso do emprego dos dialetos romances na *karja* – de padrões tão próximos aos de nossa poesia popular, ainda mais interessante é o caso do *zejel*. Para definir o *zejel*, em forma, essência e caráter, cremos que o mais correto a fazer é citar o estudo de Menéndez Pidal a esse respeito, estudo esse que, embora um dos primeiros a se aprofundarem no tema, mostra-se ainda hoje um dos mais completos e abrangentes a respeito desse gênero poético andaluz:

El zéjel es un trístico monorrímo con estribillo y, además (esto es lo esencial), con un cuarto verso de rima igual al estribillo, rima que se repite en el cuarto verso de todas las estrofas de la misma canción⁸⁴... pero esta forma fue después sometida a diversas complicaciones o supresiones, quedando sólo como esencial distintivo un verso (o versos) de vuelta, con rima igual en todas las estrofas, la *vuelta unisonante* a través de toda la composición⁸⁵... esta forma estrófica es propia de una canción no monódica, sino coral y popular. Julián Ribera, fundador en varias alusiones que Aben Guzmán hace en sus zéjeles, explica bien cómo éstos debían ser cantados por un solista, al que el público se asociaba en forma de coro, repitiendo el estribillo tras cada estrofa, cada vez que se oía al solista entonar el verso de vuelta, cuya rima, igual a la del estribillo, era como una llamada de atención para que el coro interviniese; el canto iba, según las alusiones de Aben Guzmán, acompañado de laúd o flauta, tambor, adufes o castañuelas y, a veces, con baile. La comprobación de ese carácter oral del zéjel la hallo en el canto popular moderno de los países musulmanes, que todavía conservan formas derivadas de los antiguos cantos andaluces, propagados... a todo el mundo islámico⁸⁶... En conclusión, el zéjel es una poesía nacida para ser cantada en medio de un pueblo birracial y bilingüe, que hablaba un árabe romanizado y un romance arabizado, en medio del pueblo andaluz, donde a la sazón se interferían el orbe islámico y el orbe cristiano. Y esa poesía se propagó rápidamente por todo el mundo árabe... y creemos que igualmente se difundió por el mundo románico⁸⁷...

Tomemos também de Pidal um primeiro exemplo de *zejel*, que corresponde ao de número 14 da obra de Ibn Quzmán (ou Aben Guzmán, na grafia adotada por aquele autor)⁸⁸:

<i>Markaz</i> ⁸⁹ (estribillo)	<i>Yâ meliha ‘d-dunyâ, qûl;</i>	A
	<i>‘alâ ‘s ent, yâ ‘bni, malûl?</i>	A
Agsân (mudanza)	Ey anâ ‘indak wagîh,	B
	Yatmaggag minnu wafîh	B
	Tumma f’ahlâ ma tatîh,	B

⁸⁴ Pidal, 1946:18.

⁸⁵ Pidal, 1946:20

⁸⁶ idem, p.21

⁸⁷ idem, p.25

^{88 88} OBS: pelas mesmas razões do exemplo anterior, a transcrição deste poema não segue as convenções de transliteração do árabe para o português adotadas na maior parte deste trabalho.

⁸⁹ palavra árabe associada a “apoio, estribo”, que, em sua conversão literal ao espanhol, gerou o “pequeno estribo” ou “estribilho” – em um processo análogo àquele pelo qual a expressão *ibn-al-fulan* gerou em português “filho-de-algo” (*algo* no sentido de “alguém importante”) e, finalmente, *fidalgo*.

Simt (vuelta) *Targa 'anasak wasûl*⁹⁰ A

Assim, o *zejel* caracteriza-se como um gênero poético popular de relativa simplicidade formal – pelo menos em sua estrutura elementar canônica, ou seja, de trístico monorrímo em B com verso de volta e refrão em A. Ainda essencial para o *zejel* é o emprego do dialeto andaluz em sua forma mais popular, divorciado das sofisticações e da elegância do árabe clássico empregado na *qasida* ou do relativo rebuscamento ainda remanescente nas estrofes – mas não nas *karjat* – das *muwaxxahat*. Também chama a atenção, vale acrescentar, a frequência com que se empregam as redondilhas, principalmente maiores, como no caso acima, e que mais tarde se tornariam o metro por excelência da poesia popular latino-americana. A difusão do *zejel*, ao que tudo indica, foi extraordinária, bem como sua permanência. A presença na península ibérica transcendeu aquela do invasor mouro, e é precisamente a estrutura do *zejel* que distinguimos nas Cantigas de Afonso, o Sábio e no Cancioneiro de Baena, como exemplificam estes célebres versos de Alfonso Álvares de Villasandino (séc. XIV-XV):

Markaz (estribillo) *Vivo ledo com razão,* A
 Amigos, toda sazón. A

Agsân (mudanza) *Vivo ledo y sin pesar,* B
 Pues amor me fizo amar B
 A la que podré llamar B

Simt (vuelta) *Más bella de cuantas son.* A

Markaz (estribillo) *Vivo ledo com razão,* A
 Amigos, toda sazón. A

Agsân (mudanza) *Vivo ledo y viviré,* C
 Pues de amor alcancé C
 Que serviré a la que sé C

Simt (vuelta) *Que me dará galardón.* A

Markaz (estribillo) *Vivo ledo com razão,* A
 Amigos, toda sazón. A

Torna-se assim bastante evidente a ligação histórica e estilística entre o *zejel* e os *villancicos* que originaram a poesia espanhola tanto em sua forma culta quanto popular. Alguns autores, todavia, negam a influência do *zejel* na poesia provençal alegando que, nesta, o que se vê são essencialmente trísticos monorrímos com a *volta*, não havendo correspondência exata com a poesia andaluz. Quanto a isso, há que se considerar que, como bem nos lembra Pidal, o uso do refrão só faz sentido na modalidade cantada dessa forma poética⁹¹. Assim, parece-nos razoável considerar os trísticos monorrímos com verso de volta da poesia provençal como um resquício da forma completa do *zejel*, hipótese que nos permite estabelecer um elo relacionando histórica e estilisticamente a poética dos primeiros trovadores à arte dos últimos *zejelistas* andaluzes de língua árabe. Pode-se observar a estrutura incompleta do *zejel* nos clássicos versos de Guilherme IX, Duque de Aquitânia (1071-1127), considerado como o primeiro dos trovadores históricos:

⁹⁰ Pidal, 1946:19

⁹¹ idem, p.28-30

Agsân (mudanza)	Pois de chantar m'es pres talenz	B
	Farai un vers, don sui dolenz:	B
	Mais non serai obedienz	B
Simt (vuelta)	<i>En Peitau ni en Lemozi.</i>	A
	Qu'era m'en irai en eisil:	C
	En gran paor, en grand peril,	C
	En guerra laisserai mon fil,	C
	<i>E faran li mal siei vezi.</i>	A

Traduzindo com certa liberdade, chegamos a:

Agsân (mudanza)	Porque me assoma ser cantor,	B
	Farei um verso de minha dor;	B
	Mas não serei só um amador	B
Simt (vuelta)	<i>Lá de Peiteau ou Lemozi.</i>	A
	Agora vou-me para o exílio,	C
	Com muito medo, sem auxílio,	C
	Na guerra, deixarei meu filho	C
	<i>A mercê de quem passa aqui</i>	A

Além disso, advertem-nos tanto Pidal como Schack para o fato de que o *zejel* não existe apenas em sua forma canônica. De fato, o primeiro *zejel* traduzido do andaluz e publicado no ocidente pelo autor de *Poesia e arte dos árabes na Espanha e na Sicília* com o cuidado de se manter o esquema de metros e rimas original apresenta, na versão original de Don Juan Valera, um indício assombroso apontando para o parentesco direto entre a poética andaluza e o Martelo dos cantadores nordestinos:

	<i>Markaz (estribillo)</i>	<i>Cercada de guardadores</i>	D
		<i>Y tímida y zahareña,</i>	E
		<i>¿Dó hallarla, si me desdeña,</i>	E
		<i>Huyendo de mis amores?</i>	D
Estrofe 1	Agsân (mudanza)	<i>¿Acaso nunca entraré</i>	A
		<i>Donde reposa mi amiga?</i>	B
		<i>¿Cuándo será que consiga</i>	B
		<i>Que una respuesta me dé?</i>	A
	Simt (vuelta)	<i>En el corazón guardé</i>	A
		<i>El amor que me maltrata;</i>	C
		<i>Mas extraño que la ingrata,</i>	C
		<i>Sin piedad de mis dolores,</i>	D
		<i>En lid traidora me mata,</i>	C
		<i>Huyendo de mis amores.</i>	D

Estrofe 2	Agsân (mudanza)	Deja mi bien, el huir , Y ven do amor te convida , Ven a la margen florida Del claro Guadalquivir;	
		Ven conmigo a compartir De amor el fruto y las flores , Dó en átomos volad ores Esparce el agua el molino ;	
	Simt (vuelta)	Allí beberemos vino , Allí aprenderás amores . ⁹²	C' (C'=D)

Se a estrofe 1 apresenta uma extraordinária semelhança com o esquema de rimas do Martelo, note-se que o que se verifica na estrofe 2 já não é mais semelhança, senão, identidade: o segundo esquema de rimas é, de fato, idêntico ao do Martelo, apenas diferindo do mesmo pelo número de sílabas – que, no Martelo propriamente dito, é de dez sílabas, embora seja extremamente comum na poética popular nordestina o esquema de rimas do Martelo vir acompanhado de redondilhas maiores como no caso acima, em que recebe, entre outros, o nome de *mote de sete*. Investiguemos pois quais as possíveis relações entre o esquema canônico do *zejel* e as estruturas rítmicas apontadas acima, de modo que, coincidindo uma delas com o esquema do Martelo, possamos lançar alguma luz a respeito dos possíveis laços históricos entre essa modalidade poética nordestina e o *zejel*.

O esquema canônico de rimas do *zejel*, conforme visto, corresponde a uma estrutura em que um refrão dístico AA segue e/ou antecede uma estrofe com um trístico monorrímo BBB e um verso de volta A, resultando pois em um esquema AA BBBA. Ora, conforme nos adverte Pidal, o *zejel* canônico encontra freqüentemente variantes complexificadas na poética popular de sua época. Consideremos pois uma de suas possíveis variações elementares: o acréscimo de mais um verso de volta A na estrofe ou *mudanza*. Surgem pela lógica as seguintes possibilidades:

- 1) ABBBA
- 2) BABBA
- 3) BBABA
- 4) BBBAA
- 5) ABBAB
- 6) BABAB
- 7) BBAAB
- 8) BAABB
- 9) AABBB
- 10) ABABB

Note-se que, nas hipóteses 5 a 10, o verso de volta deixa de ocupar a posição final na estrofe. Embora tal possibilidade à primeira vista pareça descaracterizar por completo o *zejel*, à medida que um de seus fundamentos estruturais e funcionais parece perdido, tomemos a liberdade de prosseguir com nosso raciocínio de forma que as razões que o justificam se evidenciem por si mesmas. Observemos outrossim na primeira hipótese as seguintes questões: a) o espaçamento superior a dois versos é

⁹² Schack, 1994:251

pouco freqüente na poética popular; b) a manutenção do espaçamento de três versos pouco ou nada acrescenta à sonoridade do conjunto, à medida que equivale tecnicamente ao acréscimo de mais um verso em A no estribilho, ou seja: o encadeamento ABBBA AA ABBBA AA etc. equivale a um encadeamento BBBA AAA BBBA AAA – o qual, por sua vez, também se confunde com as hipóteses quarta e nona, para as quais, por conseguinte, cabem os mesmos comentários. Por sua vez, a modalidade 6, conforme visto em exemplo anterior, já se fazia presente na *muwaxxaha*, não havendo pois interesse especial em sua análise. Tomemos porém as hipóteses 2, 3, 5, 7, 8 e 10. Observe-se que os pares 2-5, 3-10 e 7-8 são inversos entre si, do que se infere haver, em última análise, apenas três variantes a considerar – desde que se considere também seu elemento simétrico. Chegamos pois à seguinte listagem:

- 1) ~~ABBBA~~
- 2) BABBA (*)
- 3) BBABA (+)
- 4) ~~BBBAA~~
- 5) ABBAB (*)
- 6) ~~BABAB~~
- 7) BBAAB (#)
- 8) BAABB (#)
- 9) ~~AABBB~~
- 10) ABABB (+)

Ou, simplesmente, as três formas a serem consideradas:

- a) ABBAB (*)
- b) BBABA (+)
- c) BAABB (#)

Nelas já encontramos o núcleo estrutural do Martelo. Para tornar tal mais evidente, passemos a considerar o esquema propriamente dito da modalidade nordestina:

ABBA ACCD DC

O que temos aqui nada mais é que a fusão de dois pentâmetros:

- i) ABBA
- ii) CCDDC

O pentâmetro i) equivale estruturalmente ao caso c) exposto anteriormente. Já o pentâmetro ii) corresponde à inversão pura e simples de c), ou seja, a -c). Ou seja: a estrutura rítmica da segunda estrofe, equivalente àquela do Martelo, corresponde em última análise, ao menos em nível de forma, a uma derivação ou desenvolvimento da estrutura essencial do *zejel*. Confirmando tal linha de raciocínio, a estrutura rítmica da primeira estrofe, diversa da segunda, se explica também por derivação daquela do *zejel*. Isso porque o esquema ABBA ACCD CD que nela podemos observar corresponde à sobreposição dos pentâmetros:

- iii) ABBA

Assim como i), iii) corresponde a c), ao passo que iv) por sua vez encontra correspondência com b). Conclui-se daí, portanto, que cada estrofe do *zejel* analisado corresponde à sobreposição de dois pentâmetros, e que cada pentâmetro, por sua vez, corresponde ao clássico trístico monorrímo com um verso adicional rimando com a *vuelta*. Esta, por sua vez, passa a ter sua função divorciada do elemento não-trístico para incidir simplesmente no elemento final do poema. Assim, a *vuelta*, na segunda estrofe, aparece em um verso do trístico – por ser ele aquele que finaliza o poema, ao passo que, na primeira, ela mantém-se associada ao elemento não-trístico. A função de *vuelta* é portanto assumida no caso analisado por posição, e não por divergência sonora com o trístico. Fica demonstrado dessa maneira que a posição de finalização é essencial, e não circunstancial, à função remissiva da *vuelta* dentro do *zejel*. Em função disso, o segundo pentâmetro assume pois uma posição hierárquica superior com relação ao primeiro, à medida que será o segundo que apresentará de fato o elemento essencial – a *vuelta* – restando dessa forma para o primeiro uma função quase ornamental ou de preparação com relação a seu sucessor.

Note-se que através dessa análise estrutural pode-se compreender tanto o *porquê* do poema citado por Schack ser de fato um *zejel* como ainda o *como* da estrutura original poder produzir variações diversas em ambas as estrofes, seguindo-se estritamente a lógica essencial da estrutura sonora e rítmica referida. Cabe porém frisar um elemento fundamental dentro de uma estrutura: a função desempenhada por seus componentes. O *zejel*, conforme explanado anteriormente, se singulariza pelo *simt* ou *vuelta* ou *verso de volta*. Nas duas estrofes analisadas acima, observa-se que a inversão da rima final segue a lógica da finalização em *ores*, imprescindível no caso para a adequação à estrutura do *zejel*. Ora, o peso estrutural de tal função remissiva, no caso de o Martelo ter de fato derivado do *zejel*, dificilmente poderia ter se perdido de todo. E, de fato, não o fez. Consideramos o argumento cuja exposição iniciamos neste momento como um indício dos mais significativos a apontar para uma origem *zejelística* do Martelo.

O último verso do Martelo, quando o mesmo não termina com uma fórmula determinada ou *mote*, deverá seguir, como vimos anteriormente, aquilo que o cantador conhecido como Mestre Tindara nos apresentou como a “regra obrigatória da cantoria”, qual seja: no desafio em Martelo, um cantador deve iniciar sua estrofe com a rima final dos versos de seu antecessor ($C^n=A^{n+1}$). Embora em tal modalidade de desafio a finalização de cada Martelo apresenta rima diferente daquela de seu antecessor, a função remissiva ainda assim persiste implícita em tal regra. Pode alguém argumentar que seria o verso inicial que estaria obrigado à remissão, e não tanto o final. A observação à primeira vista procede, mas parece-nos falaciosa após um exame mais atento. Ela se baseia no fato de que o cantador que finaliza pode não parecer estar amarrado à regra, ao passo que aquele que inicia uma estrofe deve segui-la estritamente. Tal colocação, a nosso ver, não procede, à medida que o cantador que finaliza deverá seguir a estrutura CCDDC, o que implica que o verso final está determinado estruturalmente em seu valor fonético não menos do que o verso inicial da estrofe que o segue. Além disso, seguindo-se uma lógica mais elementar, o parâmetro para o cumprimento da “regra da cantoria” é estabelecida no verso final do primeiro Martelo – na mesma posição, portanto, do verso final do *zejel*. Evidência porém mais sólida do que a de nossa argumentação reside na questão, a nosso ver definitiva, da permanência do *mote*. Chama-se *mote* na cantoria à frase de um ou dois versos que, finalizando cada estrofe, determina assim o número de sílabas, as rimas finais e a *oração* ou *assunto* do

poema, estabelecendo assim não só normas morfológicas no que concerne ao plano da expressão como também um paradigma isotópico a ser seguido pela instância verbal do plano do conteúdo do repente. Um exemplo de mote está inserido em no já apresentado *Nordeste Independente*, em que o mote invariavelmente faz finalizar cada estrofe com os dois versos:

*Imagine o Brasil ser dividido
E o Nordeste ficar independente*

Em verdade, não raro a própria cantoria se estabelece pela proposição do *mote* do desafio. Ele é, nas palavras de Mestre Tindara, o “alvo” para qual o cantador deverá “mirar” em sua criação poética – o que, em outras palavras, significa que o *mote* determina a direcionalidade – e, portanto, o próprio sentido – do repente. Ilustrando nossa colocação, exemplifiquemos com um caso pinçado dos grandes concursos poéticos entre repentistas do Nordeste brasileiro. Em um deles, o “1.o Desafio Nordestino de Cantadores”, cuja final foi gravada em Recife ao vivo na Praça do Marco Zero, foi proposto à dupla piauiense formada por Zé Viola e Adalberto Carvalho o *mote* “Meu castelo de sonhos foi desfeito/no momento de sua despedida”. Vejamos aqui um trecho desse desafio em Martelos:

(Adalberto Carvalho)		(Zé Viola)	
Debrucei-me nas mãos da solidão	A ⁰	No momento que ela viajava	A ³
No momento daquele último abraço	B ⁰	Vendi logo a cama que eu dormia	B ³
Pro curei, não achei o meu espaço	B ⁰	Não quis mais nem o copo que eu bebia	B ³
Nessa terra e nem na amplidão	A ⁰	Rasguei logo a rede que eu me deitava	A ³
Minha lágrima rolava pelo chão	A ⁰	Que sem ela também não suportava	A ³
Sua lida levou a minha lida	C	Vendi logo a porta da guarda	C
Sua vida levou a minha vida	C	Não recebo um prato de comida	C
E o meu peito partiu como o seu peito	D	E toquei fogo nos panos do meu leito	D
<i>Meu castelo de sonhos foi desfeito</i>	D	<i>Meu castelo de sonhos foi desfeito</i>	D
<i>No momento da sua despedida</i>	C	<i>No momento da sua despedida</i>	C
(Zé Viola)		(Adalberto Carvalho)	
Acabou-se o nosso casamento	A ¹	Você foi e eu fiquei sem alegria	A ⁴
Ela disse: querido eu vou embora	B ¹	Me obrigo dizer-lhe essa verdade	B ⁴
Que não manda dizer aonde mora	B ¹	Mas eu peço a você por caridade	B ⁴
Se é na rua ou se tem apartamento	A ¹	Que retorne à nossa moradia	A ⁴
Eu fiquei padecendo no relento	A ¹	Já não tenho nem pão nem água fria	A ⁴
Minha alma ficou muito abatida	C	Amassei o meu copo de bebida	C
A mulher já está desaparecida	C	Minha estrada parece mais comprida	C
E viver pois sem ela eu não aceito	D	O meu beco de paz ficou estrito	D
<i>(E) Meu castelo de sonhos foi desfeito</i>	D	<i>Meu castelo de sonhos foi desfeito</i>	D
<i>No momento da sua despedida</i>	C	<i>No momento da sua despedida</i>	C

(Adalberto Carvalho)	
É vagando na terra que ande <u>jo</u>	A ²
Procurando aquela amizade	B ²
Com o peito repleto de saudade	B ²
Com a mente repleta de dese <u>jo</u>	A ²
O meu pejo não é o mesmo pe <u>jo</u>	A ²
Minha porta se encontra sem sa <u>ída</u>	C
Minha casa não chamo de guar <u>ida</u>	C
Tudo quanto recebo não ace <u>ito</u>	D
Meu castelo de sonhos foi desfe <u>ito</u>	D
No momento da sua desped <u>ida</u>	C

(áudio 78.)

[RNCM3] Comentário: Martel
o\ Castelo - Trecho 1.wav

Ora, é patente que o *mote* apresenta uma função de volta análoga àquela que a *vuelta* assume no *zejel*, finalizando cada estrofe e trazendo previsibilidade – e portanto, direcionalidade e sentido – ao esquema de sonoridades que organiza o plano de expressão. Ao mesmo tempo, não deixa o *mote* de assumir concomitantemente a função de *markaz* ou estribilho, por corresponder a um conjunto de versos a ser repetido *ipsis litteris* várias vezes ao longo da composição poética. Pensar-se o *mote* de dois versos como estribilho, vale acrescentar, não descaracteriza a *vuelta* do poema, que apenas passa a ser percebida não no final do *mote de per si*, mas no último verso da segunda quadra, junto à rima D que, nesse caso, é sempre a mesma, por ser determinada pelo *mote* (o qual segue necessariamente, como se constata acima, o esquema D-C). A expansão do trístico monorrímo segue então não aquela do elemento primeiro expandido e depois espelhado, mas a da expansão do trístico pelo acréscimo de dois dísticos monorrímos, estando o primeiro situado conforme a descrição anterior e o segundo antecedendo o verso final, que assume a função e posição da *vuelta* do *zejel*. Note-se que, seguindo-se essa lógica, não deixa em absoluto o Martelo de derivar do *zejel*. Apenas, ao passo que na exposição anterior o Martelo apareceu como derivado de um *zejel* incompleto, ou seja, sem refrão (estrutura muito comum na produção trovadoresca), a presente explanação relaciona por sua vez o Martelo ao *zejel* completo, incluindo-se o refrão. De uma forma ou de outra, o Martelo com *mote* parece corresponder a uma expansão estrutural do *zejel* tanto no que tange ao plano do conteúdo quanto ao plano da expressão – pelo qual a *vuelta* expandida correspondente ao *mote* termina por definir cinco das dez rimas do Martelo. Se buscamos aqui apresentar inicialmente uma lógica pela qual o plano de expressão do Martelo parece de fato uma complexificação daquele do *zejel*, cabe considerar que a reiteração do *mote* está longe de ser inócua no que tange ao plano do conteúdo. Trata-se de uma definição inequívoca da *oração* a ser seguida, com o conseqüente estabelecimento de um paradigma isotópico, criando-se um critério de valor em relação ao qual os juizes das Cantorias costumam ser implacáveis. Examinemos brevemente alguns procedimentos que caracterizam essa projeção da *vuelta* no plano do conteúdo através de algumas considerações sobre o percurso isotópico estabelecido pelos autores.

- c) Revolta e Inquietude de um Mote: dois aspectos de um gesto de despedida

O mote “Meu castelo de sonhos foi desfeito/no momento de sua despedida”, em primeiro lugar, não define *de per se* a situação actorial de seus personagens, podendo-se aferir não mais que o tema “despedida” associado a “desilusão” e, por intertextualidade com a repertorialidade popular, a valoração praticamente certa de uma tal conjuntura como disfórica. Note-se porém que a dissolução do “castelo de sonhos” ocasionada pela “despedida” terminou por induzir os autores a assumir o tema ou percurso temático da separação amorosa como norteador da *oração* do repente. Não seria inconsistente assumir a “despedida”, por exemplo, como metáfora da morte, partindo para uma outra conjuntura temática e actorial, como a relacionada à perda de um ente querido – pai, mãe, irmão, amizade de infância etc. A princípio, seria admissível trabalhar-se o tema euforicamente, valorizando-se a despedida, a desilusão e, por conseguinte, o desapego como etapas fundamentais para o amadurecimento. Entretanto, um sólido argumento estrutural contra essa última possibilidade é o fato de o mote alçar-se, por posição, à estatura de sanção, ao passo que a leitura eufórica pediria que a “despedida” e sua foria constituíssem uma etapa anterior ao “amadurecimento” sugerido. Assim, torna-se quase necessária a leitura disfórica do tema “despedida”.

Quanto à definição actorial, nota-se certa neutralidade nas duas estrofes iniciais de Adalberto Carvalho, que não especifica se a despedida se relaciona à separação amorosa, à perda de um amigo ou de um ente querido, e se a separação se deu pela suspensão do vínculo propriamente dito ou pela desapareição (morte, exílio, seqüestro etc.) de uma das partes. Adalberto efetua uma debreagem enunciativa, instaurando um “eu” discursivo com função de protagonista, e um outro elemento em 3ª pessoa do qual se fala, mas que, por não atuar, não se define a não ser como objeto da separação afetiva, não ocorrendo sequer a especificação de gênero do personagem. Zé Viola, por sua vez, contrasta com a relativa abstração temática de seu oponente figurativizando imediatamente o tema da separação no fim do “casamento” entre “eu” e “ela”, debreando assim o discurso em dois atores e chegando mesmo a ceder a voz direta à antagonista (“querido, eu vou embora”). Também à relativa indefinição espacial do “espaço”, da “terra” e da “amplidão” do primeiro cantador contrapõe-se a precisão da “rua”, do “apartamento” ou mesmo do “relento”. A instância temporal termina por seguir a mesma lógica pois, apesar da aparente definição de “no momento daquele último abraço”, concentrando-se a ação em um “momento” específico, a dimensão temporal *de per se* ganha em clareza ao se estabelecer um seu devir, instaurando-se a narratividade pelo contraste entre três instantes de ação: 1) aquele em que se dá o diálogo entre protagonista e antagonista; 2) aquele em que o protagonista, “ao lento”, vivencia patemicamente seu estado de “alma abatida”; 3) aquele em que o personagem sanciona a sua impossibilidade de suportar a ausência da mulher. Assim, a linha narrativa ação-patemização-sanção se discursiviza em instantes diferentes, favorecendo pois também na instância temporal o estabelecimento de um simulacro de maior concretude para o discurso de Zé Viola com relação ao de seu parceiro. Se a linha de indefinição de Adalberto Carvalho se mantém ainda praticamente inalterada ao longo de sua segunda estrofe, a estrofe correspondente de Zé Viola termina por contaminar definitivamente o discurso de seu oponente a partir da terceira estrofe, estabelecendo pois a isotopia da separação amorosa como aquela a nortear a *oração* do referido repente. Em sua estrofe decisiva, o segundo cantador dá continuidade – e mesmo maior eficácia – aos procedimentos de figurativização que caracterizam seu discurso. O tempo se instaura agora “no momento que ela viajava”, e sua impossibilidade de viver sem sua

mulher se patemiza em um estado de revolta, que, enquanto tema, inaugura um percurso figurativo de destruição dos símbolos da presença da mulher, concretizada em objetos como cama, copo, rede, porta etc., os quais são vendidos, abandonados ou mesmo queimados. A força poética e a eficácia do simulacro de Zé Viola induzem seu adversário a abandonar definitivamente a tematicidade, assumindo mesmo algumas das imagens desenvolvidas por seu opositor: “já não tenho nem pão nem água fria” encontra correspondência com “não recebo um prato de comida”; “amassei o meu copo de bebida” remete a “não quis mais nem o copo que eu bebia”; ao instaurar o anti-sujeito agora como “você” e partir para um discurso francamente enunciativo (eu, aqui, agora), Adalberto assume também que o anti-sujeito é alguém que o sujeito quer que “retorne à nossa moradia”. A separação amorosa encontra nesse contexto e nesse repertório poucas alternativas, como a temática do abandono do lar por um filho ou filha ou, com muito pouca verossimilhança, por um parente, amigo ou animal de estimação. Interessante é a utilização para ilustrar o tema passional da “inquietação” de imagens espaciais antagônicas, como a “estrada” que se torna “comprida” e o “beco” que passa a ser “estreito”. Em todo caso, cada cantador, à sua maneira, ilustra disforicamente a “separação” enquanto “abandono”, seguindo o primeiro o percurso da “inquietação” e da solidão dos espaços sem rumo, e o segundo, a “revolta” que tão bem se materializa nas figuras de destruição de objetos, antagonizando sujeito e anti-sujeito pela falta insuportável que a disjunção de ambos provoca no protagonista. Note-se que o mote, ainda que lido de maneira diversa por cada cantador, define em última análise o percurso temático a ser seguido, assumindo pois a função complexa que, por sua reiterada remissividade, termina por se fazer emissiva ao reger os percursos isotópicos predominantes no discurso, ainda que não o prenda necessariamente a um único padrão imagético temático ou figurativo em particular.

Proposta assim a analogia estrutural e funcional – e, provavelmente, a continuidade histórica – entre a *vuelta* do *zejel* e o *mote* do repente, procuremos agora discutir em maior profundidade as relações entre Martelo e *zejel* através de um estudo analítico mais pormenorizado do segundo iluminando-se questões tanto estruturais quanto históricas concernentes a essa forma poética, bem como investigando de que forma a estrutura do *zejel* poderia ter evoluído em direção àquela do Martelo.

4.2.4. O *zejel* Ibérico: das Canções Andaluzas às Cantigas de Santa Maria

Formatados: Marcadores e numeração

a) O *zejel* de Ibn Quzmán



*Iluminura acompanhando as Cantigas de Santa Maria, de Alfonso, o Sábio (séc.XIII): há pouca ou nenhuma dúvida de que a figura evidencia as origens de nossos cantadores, rabecueiros e violeiros; todavia, a comprovação de uma relação mais estreita entre as cantigas de Alfonso, o Sábio, e o *zejel* pode fortalecer tremendamente a hipótese da origem moura da cantoria.*

Observemos agora algumas características do *zejel* a partir da própria fonte, ou seja, a partir da análise de um poema de Ibn Quzmán (c.1086-1160), considerado um dos maiores mestres do gênero, tanto no que tange a sua maestria técnica quanto no que concerne à projeção de sua obra durante sua vida e ao longo dos primeiros séculos que se seguiram à sua morte. Relegada ao ostracismo por séculos de preconceito da *Reconquista* com relação ao legado cultural mouro, a obra de Quzmán começou a ser resgatada publicamente apenas em 1896, através de uma edição do fac-símile do único manuscrito original da obra do autor andaluz realizada pelo Barão David de Gunzburg (Sleiman, p.30). Um estudo mais aprofundado da poética de Quzmán entretanto não se iniciaria antes de 1933, através da publicação por Alois Richard Nykl da obra em que este autor discute as relações entre a poesia andaluza e o trovadorismo provençal (Nykl, 1946). Sendo pois relativamente recente o estudo da poética de Quzmán, não é de se estranhar que dúvidas de peso ainda parem sobre questões fundamentais em sua obra. Uma das mais prementes entre elas é aquela que concerne à utilização por aquele autor da métrica tradicional da poética árabe. Conforme já exposto anteriormente, a poética árabe tradicional tem sua forma marcada pela utilização sistemática da rima e de metros característicos. Frise-se que, conforme exposto anteriormente, a presença da rima na poética árabe e sua ausência (enquanto sistema) na tradição greco-romana é, ao nosso ver, um forte indício de que Câmara Cascudo estaria enganado ao enxergar no canto amebou a origem da tradição repentista. Já a utilização sistemática da métrica como parâmetro de estruturação da forma poética, esta sim é essencialmente um denominador comum entre ambas as tradições, ainda que ambas as escolas divirjam no que tange à eleição de seus padrões métricos de maior destaque. De maneira geral, os parâmetros métricos da poética árabe apresentam maior complexidade do que seus pares greco-romanos – algo que não causa estranheza ao musicólogo, acostumado ao choque entre a variedade e complexidade dos padrões rítmicos árabes e indianos a contrastar com a simplicidade rítmica quase tacanha da música clássica européia. Assim, o hexâmetro dáctilo, um dos metros de maior destaque na poética clássica helenística, nada mais é do que a repetição de seis pés dáctilos, compostos por uma longa e duas breves, sendo ao menos o último condensado em um espondeu (duas longas). Assim, no primeiro verso da *Eneida*, encontramos:

Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris (...)

cuja escansão resulta em:

1	2	3	4	5	6
—	∨	∨	—	∨	∨
—	∨	∨		—	
—	∨	∨		—	
—	∨	∨		—	
—	∨	∨		—	
—	∨	∨		—	

|Ar ma villrum que callno Troillae qui || pri mus abll o ris (...)

Outro dos metros de maior difusão no ocidente é a chamada *Elegia*, um dístico em que o primeiro verso corresponde a um hexâmetro dáctílico, ao passo que o segundo pode ser pensado como um outro hexâmetro dáctilo, porém cataléptico no terceiro e sexto pé, formados por uma única longa. Assim, Ovídio inicia sua *Arte de amor* recomendando ao leitor:

Si quis in hoc populo artem non novit amandi
Hoc legat et lecto carmine doctus amet⁹³

⁹³ Em uma tradução formalmente livre, tem-se: “Se alguém neste povo desconhece a arte do amor./Leia isto e, poema lido e aprendido, que trate de amar”.

A escansão dos versos acima resulta em:

1 2 3 4 5 6
 | - √ √ | | - √ √ | | - - | | - - | | - √ √ | | - - |
 |Si quis in| hoc po pul llo ar| Item non| lno vit al lman dil

1 2 3 4 5 6
 | - √ √ | | - - || - | | - √ √ || - √ √ | | - |
 |Hoc le gat| let lecl |tol lcar mi nel |doc tus al lmet|

Vale ressaltar que outros metros relativamente comuns na poética clássica greco-latina, como o alcaico, o sáfico ou o undecassílabo falécio, - todos, segundo a tradição, originados ou na Europa insular, ou no Oriente próximo – já se equiparam em complexidade aos metros da poesia clássica árabe. Em sua obra *A poesia árabe-andaluza: ibn quzmán de córdoba*, Michel Sleiman exemplifica três dos modos rítmicos mais comuns da poesia árabe: o decassílabo *Tawíl* (|v - -| |v - - -| |v - -|), o octossílabo *ramal* (| - v - -| | - v - -|) e o decassílabo *mataqárib* (|v - -||v - -| |v - -| |v - -|). Todavia, chama a atenção de vários especialistas, capitaneados por Julián Ribera, o fato de que a poética de Quzmán parece apresentar uma leitura bastante original de tais parâmetros: segundo as idéias de tais pesquisadores, Quzmán teria utilizado de fato o *arud* (metro) árabe clássico, porém não em seu aspecto durativo, mas sim acentual (Sleiman, 35). Teria havido pois uma verdadeira mutação da poética árabe em solo ibérico, surgindo uma poesia fruto de uma cultura híbrida pela convergência dos diversos povos e tradições fundidas no caldeirão étnico do Califado de Córdoba. Assim, a característica predominantemente acentual, e não quantitativa, da locução andaluza, teria migrado naturalmente da fala para a poesia, originando-se uma nova leitura – ou uma nova utilização - de um parâmetro da estilística poética árabe consagrado por séculos de tradição.

Passemos agora a tecer algumas novas considerações a respeito do *zejel* e sua estrutura partindo de um exemplo genuíno: o *zejel* n.o 80 da obra de Ibn Quzmán. Segue pois abaixo o texto original de Ibn Quzmán no dialeto andaluz, estando cada verso seguido por sua transliteração segundo as convenções adotadas neste trabalho e, logo abaixo, pela excelente tradução poética proposta por Sleiman⁹⁴:

Markaz (estribillo)

القمح الجديد أنا حبيبك
Al-qámH al-jadíd, aná Habíbak!
Trigo novo, sou eu teu amado

لس يهنا لي عيش حتى نصيبك
lis yahná li 'ayx Hattá niSíb ak.
Prazer em viver, só se a teu lado

⁹⁴ Sleiman, 2000:170

Agsân (mudanza)

أنظر فالرحيل إلى صديقك

anZúr f-ar-raHil ila Sadiqak,
Considera a volta ao teu amigo.

وازحل للاردن وحي طريقك

w-azHál li-l-ardún, waji Tariqak
Afasta o ingrato do caminho.

طوبل من أكل بعد دقيقتك

Tubál man akál ba'ád daqíqak,
Feliz quem comeu do teu amido:

Simt (vuelta)

وينزل عليك ويدر طبيك

wa-yanzá! 'aláyk wa-yádrí Tibak!
Está contigo e sabe o teu agrado.

Agsân (mudanza)

داري لا تعد إلا دارك

darí la tu'údda 'illa dárak
Minha casa conta como tua.

في بيتي تكون وأنا جوارك

fi báyti tukún w-aná juwárak,
Aqui, ao meu lado, é minha e tua.

أيام ذاب لي فانتظارك

ayyamán d' ába li f-intiZárak,
Faz dias te aguardo – é sol, é lua...

Simt (vuelta)

إن درت شوي الله حسيبك

in dúrta xuwáy, alláh Hasibak
Vem, se tardas mais, Deus cobra o tardo.

Consideremos agora a possibilidade de semiotização dos principais parâmetros de definição da estrutura formal do plano de expressão do poema acima. Inicialmente, cabe investigar a estrutura métrica do poema, correspondente, conforme visto acima, ao chamado *mataqárib*, ou seja:

1 2 3 4
|v - -||v -||v -||v - -|

Adotemos uma nomenclatura ocidental para a identificação dos pés que compõe o metro apresentado. À parte a comodidade de reconhecer de imediato em 2 e 3 nossos *iambos*, cabe pois nomear o pé composto por uma breve e duas longas; por tratar-se da inversão de nosso dáctilo (uma longa e duas breves), passemos a chamá-lo de *antidáctilo*. Teremos pois na composição do *mataqárib*:

1 2 3 4
 antidáctilo iambo iambo antidáctilo
 |v - -| |v -| |v -| |v - -|

Ora, observa-se de pronto a simetria interna do metro a-illi-a. Cabe então averiguar se existiria algum tipo de relação de homologia entre os planos de expressão e conteúdo no tocante à estrutura métrica em questão. Para tal, cumprirá forçosamente que consideremos não propriamente uma tradução do texto como aquela efetuada por Sleiman, mas sim uma versão termo a termo. Iniciemos então pelo estribilho ou *markaz*:

القمح الجديد أنا حبيبك

|v - -| |v -| |v -| |v - -|
 Al-qámH al-jadíd, aná Habíbak
 O-trigo o-novo eu amado-teu
 Trigo novo, sou eu teu amado

لس يهنا لي عيش حتى نصيبك

|v - -| |v -| |v -| |v - -|
 Lis yahná li 'ayx Hattá niSíbak
 Nenhuma felicidade na vida até parte-tua
 Prazer em viver, só se a teu lado

[RNCM4] Comentário: pg 451*

[RNCM5] Comentário: pg 451*

[RNCM6] Comentário: pg.479*

Antes de mais nada, ainda a partir do plano da expressão, mas de certa forma já definindo aspectos estruturais de organização do plano do conteúdo, observa-se em ambos os versos uma cesura formal precisamente no ponto onde se define a inversão do par antidáctilo-iambo. Investigando porém o nível discursivo, encontramos todavia um novo jogo de inversões, que podemos exemplificar através de oposições semânticas. Tomemos um primeiro caso:

القمح الجديد أنا حبيبك

Al-qámH al-jadíd, aná Habíbak
 O-trigo o-novo eu amado-teu
 Trigo novo, sou eu teu amado
 Tu Eu

Ou seja: a cesura – ou, digamos assim, a “parede do espelho” – contrapõe os dois atores principais do discurso, antagonista e protagonista, ou, já em nível narrativo, anti-sujeito e sujeito, delimitando-se a fronteira entre os actantes precisamente no foco de inversão da estrutura métrica. Verifiquemos agora o segundo verso, de forma a averiguarmos o quão acidental pode ter sido tal ocorrência:

لس يهنا لي عيش حتى نصيبك

|v - -| |v -| |v -| |v - -|
 Lis yahná li 'ayx Hattá niSíbak
 Nenhuma felicidade na vida até parte-tua
 Prazer em viver, só se a teu lado
 S V Felicidade S A Felicidade

[RNCM7] Comentário: pg 451*

[RNCM8] Comentário: pg 451*

[RNCM9] Comentário: pg.479*

Observa-se novamente uma oposição relevante que se alastra por pelo menos dois níveis da significação: a oposição de estados juntivos entre o sujeito e seu objeto “felicidade” (apresentando, como destaca Sleiman, também o sema relacionado a “prazer”), de uma disjunção na oração principal à conjunção na subordinada condicional reduzida; no nível profundo, a oposição entre a não-euforia demarcada no primeiro enunciado – convocado ao discurso como “nenhuma felicidade” – e a sombra eufórica implícita no segundo, sob o tema do “encontro” (“a teu lado”, na versão do tradutor).

De fato, uma oposição semântica parece se construir justamente a partir da cesura entre as duas semifrases, sugerindo uma correspondência direta entre as organizações formais do significante e do significado. Ponhamos a prova tal propriedade investigando seu domínio de validade ao longo do poema. Na primeira estrofe, encontramos:

أنظر فالرحيل إلى صديقك

anZúr f-ar-raHíl íla Sadíqak
 medite sobre-a-ida até amigo-teu
 Considera a volta ao teu amigo.
 Contensão/Incoatividade Retensão/Terminatividade

[RNCM10] Comentário: Considerar, meditar, examinar – p.453*

[RNCM11] Comentário: parti da, ida – p.127*

[RNCM12] Comentário: a; hasta; por; para; hacia – p.17*

[RNCM13] Comentário: amigo p.247*

O antipodismo semântico identificado no trecho acima reside na oposição entre o sema relacionado a dinamismo/movimento contido em ida e aquele de suspensão de tal cursividade contido no limite implícito em até. No gesto de ida, há uma incoatividade que contrasta com a terminatividade da demarcação de seu limite em amigo-teu. Ao mesmo tempo, observa-se ainda uma certa contensão no ato de exame e meditação requerido em medite, contrastando com a retensão que se esboça tanto pelos fatores dinâmicos supracitados quanto pela própria definição do objeto pelo complemento nominal, encerrando o processo semântico iniciado no objeto indireto ao qual se refere.

وازحل للاردن وجي طريقك

w-azHál li-l-ardún wají Taríqak
 e-escorregue para-o-Jordão frente-minha caminho-teu
 afasta o ingrato do caminho.
 Distanciamento/ali Contigüidade/aí

[RNCM14] Comentário: taza Halaqa = resbalar; deslizar; patinar; esquiar p.187*

[RNCM15] Comentário: waja ha= cara; rosto; frente p.482*

[RNCM16] Comentário: cami no; paso; carretera p.272*

O gesto de afastamento de escorregue para-o-Jordão contrasta agora, sobretudo, com a proximidade implícita em frente-minha. No nível discursivo, vale ainda ressaltar a oposição entre o ali assinalado pelo deslocamento/distanciamento (extensão) e a contigüidade/proximidade do aí (novamente retensivo em relação a ali); não menos significativo é o contraste entre a impessoalidade da debreagem enunciativa com relação à enunciativa, em um outro importante jogo de oposições demarcado pela cesura.

طوبل من أكل بعد دقيقتك

√ - -| √ -| √ -| √ - -|
Tubál man akál ba'ád daqíqak,
Feliz quem comeu da farinha-tua
Feliz quem comeu do teu amido:
Virtualização Realização

Novamente, temos um movimento em direção à individuação do primeiro ao segundo hemistíquio, da indefinição tipicamente enunciativa do quem a um grau maior de determinação no caráter enunciativo de tua. Pode-se ainda identificar novamente o sema contensivo implícito em comeu em contraste com o gesto retensivo presente na definição de farinha-tua. Nessa altura, no terceiro verso da quadra, começa a se configurar com maior nitidez uma oposição paradigmática entre um primeiro hemistíquio onde predominariam (sempre em termos relativos) a enuncividade e a contensão, em contraste com um segundo onde prevalesceriam o caráter enunciativo e a retensão, fornecendo pois pistas semânticas relativas aos níveis discursivo e profundo. Vale ainda notar que a contensão é extensiva com relação à retensão, o que justificaria subsumir a oposição tensiva na antípoda extensão-intensão; todavia, o dipolo contensão-retensão parece-nos mais preciso para descrever os traços semânticos até aqui relatados. Observe-se também a recorrência da oposição entre traços semânticos dos dois hemistíquios, reforçando a hipótese de homologia e analogia entre as estruturas dos planos de expressão e conteúdo. Tomemos agora a última estrofe da quadra:

وينزل عليك ويدر طيبك

√ - -| √ -| √ -| √ - -|
Wa-yanzál 'aláyk wa-yádrí Tíbak!
E-se-aloja contigo e-sabe prazer-teu
Está contigo e sabe o teu agrado.
Contensão Retensão

[RNCM17] Comentário: descender; bajar; caer; remitir (la fiebre); alojarse – ou: anzala = descender; (a)bajar; humillar; rebajar p.445*

Note-se aqui o traço de dinâmica que o termo árabe *yanzal* guarda (além de “alojar-se”, o dicionário reitera um sentido de “descendência”⁹⁵) em contraste com a clássica terminatividade que a semiótica greimasiana reconhece na modalidade do *saber*. Vale ressaltar ainda o traço contensivo em *alojar-se*, e a retensividade de *sabe*, sugerida pelo traço terminativo de tal termo.

Se a análise aqui exposta parece de fato fortalecer a analogia estrutural entre os planos de expressão e conteúdo do poema em estudo, analogia essa que relaciona a reflexão da estrutura métrica no centro de cada verso com o jogo de oposições semânticas inventariado acima, outras relações de não menor interesse se evidenciaram ao longo da presente exposição. Tais relações partem da seguinte constatação: se as oposições enuncividade/enunciatividade e contensão/retensão chamam nossa atenção por sua recorrência, mais destaque ainda merece o fato de tais categorias aparecerem consolidadas em uma dada posição do verso, sugerindo como que a existência de um paradigma tensivo a ordenar a estrutura semântica dos dois hemistíquios. Para tornar tal fenômeno mais evidente, cometamos uma tradução que, sem os compromissos estéticos e a fidelidade estilística daquela de Sleiman, permita, ao pretender-se um pouco mais

⁹⁵ Kaplanian, p.445.

literal, que visualizemos o jogo de oposições semânticas entre palavras-chave de cada hemistíquio.

Contensão → Retensão
Enunciabilidade → Enunciatividade

Pense em retornar	pro teu amigo
Mande pro Jordão	o obstáculo em teu caminho
Feliz quem comeu	da tua farinha
E se aconchega contigo	e conhece o teu prazer

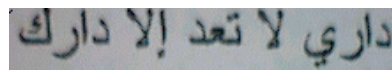
Note-se ainda a validade da organização paradigmática proposta acima também para o estribilho do poema:

Contensão → Retensão
Enunciabilidade → Enunciatividade

Trigo novo,	sou eu teu amado
Nenhum prazer na vida,	até estar a teu lado

A enunciabilidade da locução “trigo novo” passa para a enunciatividade do “eu”, o mesmo valendo para a transição da impessoalidade da locução adverbial “na vida” para a subjetividade de “a teu lado”.

No que tange à segunda estrofe, a relativa regularidade sêmica que nos possibilita a proposição dos eixos paradigmáticos acima mencionados não parece se manter – ao menos, com a mesma nitidez de sua antecessora, se bem que não deixe de ter alguma validade em termos gerais. Contudo, o cerne de nossa questão, qual seja, a oposição semântica entre os dois hemistíquios, esta permanece em toda sua surpreendente – porque não óbvia – simetria. Façamos um breve estudo da questão. No primeiro verso da segunda estrofe, encontramos:



v - - v - v	- v - -
<i>darí la tu'údda</i>	<i>'illa dárak:</i>
casa-minha não é-contada	senão casa-tua
Minha casa conta	como tua.
Destinador/Sujeito, <i>Eu</i>	Destinatário/Anti-Sujeito, <i>Tu</i>

O antipodismo se mostra com clareza no nível discursivo, pela oposição actancial evidenciada pelo contraste entre *minha e tua*. Todavia, note-se a quebra do percurso que conduzia um primeiro hemistíquio enuncivo a um segundo enunciativo – situação essa aqui invertida. Entretanto, paira além de maiores questionamentos a oposição entre os hemistíquios através de seus semas possessivos. Notem-se porém algumas particularidades da sentença em estudo. *Minha casa conta como tua*, ou *Minha casa não é senão tua casa* corresponde, em termos lógicos, a um equacionamento dos dois hemistíquios, ou seja: *Minha casa não é não-tua casa*. Eliminando-se a dupla negação, chega-se a *Minha casa é tua casa*. Ao eliminarmos também a dupla afirmação,

chega-se a *Minha=tua*, o que implica a equivalência entre *Eu* e *Tu*. Dessa forma, poder-se-ia propor a leitura do quadro actancial acima não como de inversão, mas como neutralização da oposição actancial. Tal proposição será reexaminada após considerarmos a mesma questão ao longo do próximo verso:

في بيتي تكون وانا جوارك

|v - -| |v - -| |v - -| |v - -|
fi báyti tukún *w-aná juwáarak*;
 na casa-minha estás e eu vizinhança-tua
 Aqui, ao meu lado, é minha e tua.
Tu, aqui *Eu, aí*

[RNCM18] Comentário: veci ndario; protección p.87*

A oposição explícita se refere novamente ao nível actancial, opondo-se o possessivo *minha* (em *baytī*) do primeiro hemistíquio ao *tua* (em *juwáarak*), confirmando-se pois a mesma inversão paradigmática constatada no verso anterior, bem como a manutenção, o que é essencial, do paralelismo entre simetria formal no plano de expressão e simetria semântica no plano do conteúdo. Contudo, o sujeito oculto de *estás* no primeiro hemistíquio, *Tu*, opõe-se também ao sujeito *Eu*, presente no segundo hemistíquio, havendo aí, em nível de pronome pessoal, uma simetria convergente com o paradigma anteriormente estabelecido. Ora, a concomitância de *Tu* (2.a pessoa) com *aqui* (1.a pessoa) na primeira oração e de *Eu* (1.a pessoa) com *aí* (2.a pessoa) determina um quadro complexo em que a simetria semântica se mantém em nível pronominal tanto no caso possessivo quanto pessoal, havendo porém uma inversão de um caso com relação ao outro a qual fortalece a hipótese estabelecida na análise do verso anterior, qual seja: a tendência à neutralização, em última análise, da oposição actancial.

Tomemos agora os versos finais:

أيام ذاب لي فانتظارك

|v - -| |v - -| |v - -| |v - -|
ayyamán d"ába *li f-intiZáarak*;
 dias se-arrastaram em sobre-esperar-te
 Faz dias te aguardo – é sol, é lua...
 Contensão/Continuidade Retensão/Parada

[RNCM19] Comentário: daba = arrastarse; gatear p.143*

[RNCM20] Comentário: esperar; p.286

A oposição semântica retorna aqui ao modelo preponderante: à enuncividade de “os dias que se arrastam”, contrapõe-se o caráter enunciativa daquilo que em árabe se designa como “tua espera” ou, de forma pouco mais idiomática, “o esperar-te”. Temos pois novamente o trajeto da enuncividade à enunciatividade entre os dois hemistíquios. No que tange à tensividade, “os dias que se arrastam” apresentam um fluxo (o movimento dos dias) aspectualizado (“se arrastam”) como contensivo, contrastando com a retensão (parada) propriamente dita implícita no “esperar-te”. Finalmente, no verso final, temos:

إن درت شوي الله حسيبك

|v - -| |v - -| |v - -| |v - -|
in dúrta xuwáy, *alláh Hasíbak*
 se voltas tostado-me, Deus calcula-te
 ou:

[RNCM21] Comentário: artad a= retirar-se; retroceder p.129*; di'iratun= círculo; circuito; oficina; rada= devolver; rechazar; replicar p.128*;

[RNCM22] Comentário: waua ha= asar; tostar p.241*

[RNCM23] Comentário: Hasa aba = cálculo; aritmética; cuenta; consideración

se voltas um-pouquinho, Deus calcula-te
Vem. Se tardas mais, Deus cobra o tardo.
Calor/corporalidade Frieza/racionalidade

Interessante que mesmo que aceitemos o ponto de vista de Sleiman, para o qual *xuway* se referiria a “pouco”⁹⁶, gerando o sentido geral de “se demoras um pouco”, temos ainda assim a oposição entre uma cursividade a se interromper (contensividade) e a parada propriamente dita (o julgamento divino). A versão que aceita *xuway* como “tostando-me” aproxima-se da expressão popular “se você continuar me cozinhando”, conduzindo a efeitos de sentido em última análise razoavelmente similares. Já no plano pessoal, a tendência é novamente a neutralidade, causada pela simultaneidade do pronome pessoal enuncivo (Deus) e do possessivo enunciativo (equivalente a nosso oblíquo *te*) no segundo hemistíquio, contra um *tu* oculto e um complemento que equivalerá ou a um sintagma verbal ou a uma locução adverbial, ambos de caráter enuncivo. Analogamente ao que fizemos com relação à primeira estrofe, sintetizemos pois os resultados agora obtidos de forma a facilitarmos a visualização de qualquer organização paradigmática.

Contensão	→	Retensão
Enuncividade (?)		Enunciatividade
Minha casa não é		senão tua casa
Na minha casa estás,		e eu na tua vizinhança
Os dias se arrastaram		a esperar-te
Se tardas mais um pouco,		Deus te cobra.

No que tange pois à segunda estrofe, o quadro final é o de manutenção do padrão de simetrias semânticas encontrado anteriormente, apenas caindo por terra a definição de paradigmas definidos para cada hemistíquio tal como na regra observada cuja validade se limita ao refrão e à primeira estrofe. A neutralidade lógica das sentenças, tal como observado na segunda estrofe, não deixa porém de apresentar suas regularidades, distintas porém do panorama anterior. No que tange ao pronome possessivo/oblíquo da 2.ª pessoa (o *te/teu* enunciativo), sua predominância é evidente sobre os segundos hemistíquios de toda a segunda estrofe. Por sobre o primeiro, o “meu” do primeiro e segundo versos contraposto à impessoalidade do terceiro e ao “tu” oculto do quarto verso não chegam a marcar nenhum claro predomínio; por sua vez, a transição da contensão à retensão, esta sim se manteve uniforme, e não apenas ao longo da segunda estrofe mas, como se pode verificar, em todo o poema. Assim, apenas o paradigma extensão/intensão, em última análise, poderia aspirar à pretensão de organizar simetricamente o plano do conteúdo de todo o poema de maneira análoga àquela que se observa em seu plano da expressão; mesmo porque não apenas as categorias contensão/retensão se filiam a ele, mas mesmo a questão enuncividade/enunciatividade, já que o enunciativo é mais subjetivo – e portanto, discreto, daí intenso – que o enuncivo. Em todo o caso, damo-nos por satisfeitos pela constatação da oposição semântica entre os hemistíquios de cada verso, corroborando-se no exemplo em estudo – e em tantos outros casos análogos a esse, sobretudo no universo da tradição cancionista brasileira – a analogia entre a organização estrutural dos planos da expressão e do conteúdo. Permitindo-nos porém a perda da exatidão no detalhe por uma visão que, ainda que baça, permite vislumbrar um todo ordenado, encerremos a presente digressão propondo uma leitura do poema a partir da simetria

⁹⁶ Sleiman, 2000:220

descrita acima privilegiando-se o enfoque paradigmático que organiza os hemistíquios em categorias de **extensão** (ímpares) e **intensão** (pares):

Contensão	→	Retensão
Extensão		Intensão
v - - v -		v - v - -
<u>Trigo novo</u> ,		sou <u>eu</u> teu amado
Nenhum prazer <u>na vida</u> ,		até estar <u>a teu lado</u>
Pense em <u>retornar</u>		<u>pro</u> teu amigo
Mande <u>pro Jordão</u>		o obstáculo <u>em teu caminho</u>
Feliz <u>quem</u> comeu		da <u>tua</u> farinha
E se <u>aconchega</u> contigo		e <u>conhece</u> o teu prazer
<u>Minha casa</u> não é		senão <u>tua casa</u>
Na minha casa <u>estás</u> ,		e <u>eu</u> na tua vizinhança
Os dias <u>se</u> arrastaram		a esperar- <u>te</u>
Se <u>tardas</u> mais um pouco,		Deus te <u>cobra</u> .

b) As Cantigas de Alfonso, o Sábio



Fac-símile de uma edição das “Cantigas de Santa Maria”, atribuídas ao rei Alfonso X, o sábio (1221-1284), mas provavelmente apenas compiladas por sua ordem. Na figura, vê-se o início da Cantiga 391 (CSM 391), cuja estrutura poética, como a da maioria das peças dessa coleção, segue aquela do “zejel” celebrizado por Ibn Quzmán um século e meio antes. Ao contrário do que ocorre com as obras do poeta de Córdoba, a instância musical foi neste caso preservada, possibilitando assim a extensão da análise realizada no item anterior também à instância musical do poema.

Compiladas no século XIII por ordem do rei ibero-germânico Alfonso X, o sábio, as *Cantigas de santa maria* reúnem mais de 400 canções de um caráter místico eminentemente popular, cuja autoria, tradicionalmente atribuída ao rei, provém muito provavelmente de uma plêiade de artistas populares cujos nomes se perderam irremediavelmente na noite dos tempos, mas cuja obra foi salva do ostracismo pela iniciativa do monarca. Em verdade, no que tange à questão da autoria, ainda que fossem todas as obras ali inventariadas compostas por Alfonso, os estudos mais modernos sobre intertextualidade nos impõem que obra de tal porte, se não fruto de uma mente privilegiada que o rei enfaticamente afirma não possuir no prólogo das *Cantigas*, remete por força a toda uma rede de práticas discursivas coevas cujas marcas pairam impressas

em cada linha desse que é um dos mais importantes cancioneiros da história da música universal. Celebrizadas pela beleza e variedade das iluminuras medievais que a ilustram em sua edição original, as *Cantigas* trazem em suas imagens expressões inequívocas de um riquíssimo sincretismo cultural, mostrando cenas em que tocam juntos músicos mouros, judeus e europeus, surpreendendo ainda em sua fase de maior pujança o contato pelo qual os primeiros transformaram a música dos terceiros, ensinando-lhes as técnicas de construção – e inevitavelmente de toque – do *rabab* (que originaria o violino) e de outros instrumentos que dariam origem ao oboé e a diversos outros que mudariam para sempre a paisagem da música no ocidente e no mundo.

Apesar da abundância de informações em comparação com outros manuscritos seus contemporâneos, as *Cantigas* deixam-nos ainda uma miríade de questões em aberto no que tange a sua dimensão musical. Se a instância verbal, ao fazer uso da língua galega, pode-nos ensinar tanto sobre mudança lingüística nas línguas românicas em geral e no Português em particular, as evidências no que tange à linguagem musical lamentavelmente não são tão informativas – e, muito menos, conclusivas – no que diz respeito a um conhecimento mais profundo das transformações sofridas pelo idioma musical ibérico ao longo dos séculos. Tal lacuna se deve, antes de mais nada, à imprecisão da grafia musical da época, ainda neumática, o que equivale a uma certa indefinição no que tange a durações, acentos e mesmo prosódia, à medida que, como bem demonstra a figura que ilustra o início do presente tópico, nem sempre fica absolutamente claro em que nota da melodia cai uma dada sílaba do texto verbal. A filiação estilística das *Cantigas*, até em função do que acabamos de explanar, permanece também um tanto quanto incerta. Insiste o grande Julián Ribera⁹⁷ naquilo que considera como “evidências inequívocas” da predominância moura no idioma musical de uma obra cuja instância verbal paradoxalmente volta-se para a apologia do cristianismo através do culto à Virgem Maria e aos supostos milagres por ela realizados, eternizados de forma indelével na memória popular. Pesquisadores de linha eurocêntrica convencidos do absurdo da posição de Ribera partiram, a partir da década de 80 do século XX, a um estudo comparativo aprofundado entre as *Cantigas* e o repertório eclesiástico medieval europeu. Embora algumas semelhanças pareçam relevantes, pouco ou nada se avançou na questão, incluso porque coincidências melódicas não atestam taxativamente uma citação *de facto* e, pior do que isso, deixam margem a dúvidas a respeito de qual das versões teria de fato exercido influência sobre a outra, deixando assim à disposição também dos “arabistas” as mesmas “provas” em que os “eurocentristas” depositam suas convicções. Contudo, se uma perspectiva diacrônica não pode deixar de nos interessar à medida que investigamos a hipótese de filiação da tradição repentista à poética árabe-andaluz, as questões envolvendo o paralelismo estrutural entre os planos da expressão e do conteúdo que vêm se descortinando ao longo de nossos estudos sobre o Martelo e o *zejel* suscitam não menor interesse por seu eventual alcance dentro uma perspectiva sincrônica, no caso de suas propriedades não se resumirem a meros acidentes estilísticos e demonstrarem pertinência senão à linguagem musical como um todo, ao menos a alguns outros gêneros que não os ora estudados – em especial, gêneros filiados à tradição cancionista brasileira que, afirmada ou questionada no que tange à sua relação com a poética árabe-andaluz, figura porém como herdeira incontestada dos trovadores retratados nas belas iluminuras das *Cantigas de santa maria*.

Escolhemos para efeitos de análise a CSM 391, por dispormos tanto da transcrição verbal quanto musical do texto, contando ainda com a célebre gravação de Esther Lamandier, cantora, organista, harpista e pesquisadora, considerada como uma

⁹⁷ Ribera, 1970

das maiores especialistas e intérpretes do cancionero medieval ibérico e sefaradi da atualidade (áudio 79.)

Lamandier opta por uma concepção europeísta e conservadora, filiando sua colocação vocal e a instrumentação que a acompanha (executada por ela própria) à corrente que considera as *Cantigas* como uma laicização da tradição monástica de música litúrgica tão bem representada pelas diversas correntes do Canto Gregoriano. Apesar dos fortes preconceitos ainda vigentes e predominantes, a musicologia contemporânea tem tendido a demonstrar a fragilidade da concepção eurocêntrica tradicional. Compostas no século XIII, as *Cantigas* nasceram em uma Europa que política, cultural e lingüisticamente diferia por demais da paisagem que apenas meio milênio mais tarde se cristalizaria naqueles traços do paradigma cultural ocidental cuja validade ainda hoje persiste. Tomemos, por exemplo, a questão timbrística representada pelo problema da colocação vocal. O chamado *bel canto*, que se tornou o padrão da “maneira correta” de se cantar “bem” no ocidente, vindo a dominar totalmente o panorama da música erudita ocidental e exercendo ainda hoje forte influência sobre a técnica vocal da música popular - notadamente sobre a norte-americana, valendo porém destacar sua marca na música brasileira do século XX através do “vozeirão” de Nelson Gonçalves, Orlando Silva, Elizeth Cardoso e outros tantos herdeiros tardios da outrora pujante tradição das operetas brasileiras, das quais quase nada nos restou. O *bel canto* surgiu estilisticamente como uma resposta ao problema técnico da emissão vocal nos grandes teatros de ópera europeus edificados a partir de finais do século XVIII e, principalmente, ao longo do século XIX. Otimizando o volume do intérprete, essa técnica extraordinária terminou por suplantando ou ao menos contaminar todas as demais escolas vocais da música erudita, hipertrofiando-se em certas épocas a ponto de se cometerem grandes anacronismos ainda hoje comuns, como sua adoção para a execução de música barroca ou antiga, atitude essa que apenas no final do século XX passou a ser de fato questionada. Nascedo pois da tradição operística, o *bel canto* não teve dificuldades em se espalhar pelos gêneros mais populares da opereta e do *vaudeville*, que originaram as formas de teatro musical que dominariam até hoje os palcos da Broadway e que também ocupariam os palcos brasileiros do século XIX e princípio do XX (as “chanchadas” da Atlântica no cinema, o teatro rebolado e o teatro de revista foram os últimos e empobrecidos ecos dessa tradição, que teve em Noel Rosa um de seus últimos artífices com sua opereta “A Noiva do Condutor”). Parece portanto pouco provável que o canto das *Cantigas* fosse tão próximo da genial versão de Lamandier, intrinsecamente influenciada pela onipresença do *bel canto*. Supondo que o canto gregoriano, tradição de origens medievais, tenha de fato conservado traços da estilística de seu período de apogeu, entre os séculos IX e XIII, pode-se pensá-lo então como um modelo menos equivocado para a impoção de tal repertório (um exemplo de canto gregoriano com sua colocação vocal característica está presente no áudio 80. dos discos anexos a este trabalho). Contudo, tendo o canto gregoriano se originado em Constantinopla, através da fusão das tradições musicais das sinagogas e dos templos órficos e apolíneos, parece no mínimo razoável se supor que o canto dos monges da igreja ortodoxa tenha mantido não só a língua original das Epístolas de Paulo mas também os traços estilísticos originais da fusão entre as tradições musicais semita e grega. Bem mais próxima da estilística vocal do Mediterrâneo de línguas semitas, a impoção ortodoxa é uma das evidências sobre as quais se apóiam revisionistas como o Maestro Joel Cohen que, unindo sua *Camerata Mediterrânea* à *Orquestra Andaluza de Fez*, propõe uma versão das *Cantigas* impregnada pela estilística moura.

Um exemplo da estilística Bizantina está presente no áudio 81. do anexo citado, em uma ode de natureza polifônica por sobreposição da melodia contra pedais, o que

não surpreende à medida que foi em Constantinopla que surgiram as sementes dessa técnica musical que apenas no ocidente europeu germinaria de fato, vindo a produzir aquilo que de mais genial e inventivo a música ocidental teria a oferecer para o patrimônio cultural da humanidade.

É flagrante porém a relativa proximidade em termos de impositação entre os monges bizantinos e a interpretação Said Chraibi para a CSM 406, conforme se pode atestar ouvindo o áudio 82.

Mais ainda, note-se pelo exemplo no áudio 83., coletado em Cana Verde, Ceará, a proximidade, em relação às duas outras alternativas ora apontadas, entre a colocação vocal do aboiador sertanejo e aquela do cantor marroquino.

Por fim, vale ainda, de maneira crítica, contrastar todo o problema de leitura e interpretação das partituras das *Cantigas* confrontando a concepção europeísta de Lamandier para a CSM 391 com a concepção mourista de Cohen, exposta na bela interpretação de Françoise Atlan - estranhamente familiar para aqueles que acompanharam atentamente os cânticos das procissões brasileiras - para o trecho em itálico da CSM 100 (áudio 84.) cuja letra apresentamos abaixo:

**Santa Maria,
Strela do dia,
mostra-nos via
pera Deus e nos guia.**

Ca veer faze-los errados
que perder foran per pecados
entender de que mui culpados
son; mais per ti son perdoados
**da ousadia
que lles fazia
fazer folia
mais que non deveria.**

**Santa Maria,
Strela do dia,
mostra-nos via
pera Deus e nos guia.**

*Amostrar-nos debes carreira
por gãar en toda maneira
a sen par luz e verdadeira
que tu dar-nos podes senlleira;*
**ca Deus a ti a
outorgaria
e a querria
por ti dar e daria.**

Note-se que a versão de Cohen, tão naturalmente mourisca, ilustra que a grafia musical, tal como a verbal, é essencialmente esquemática quando a seu referente sonoro, ou seja: assim como a pronúncia da palavra *porta* nas diferentes regiões do Estado de São Paulo encontrará realizações divergentes do fonema correspondente à letra “r”, também a escrita musical permite realizações sonoras tão variadas a ponto da

mesma música soar, a cargo do intérprete, inequivocamente moura, como na voz de Françoise Atlan, ou evidentemente ocidental, como na gravação em formato .mid convertida para .wav do áudio 85. Tal característica constitui um complicador de tal gravidade que, para muitos musicólogos, chega a esvaziar por completo qualquer discussão mais séria a respeito da busca de uma “pureza original” ou “fidelidade às raízes” na interpretação de uma peça musical que não disponha de fartíssima documentação a respeito de sua concepção original. Mas deixemos por ora de lado nossas preocupações de ordem diacrônica para mergulharmos mais profundamente em algumas das questões pertinentes às relações entre os planos da expressão e do conteúdo concernentes às *Cantigas de santa maria* ora em estudo.

Conforme salientado anteriormente, a fórmula clássica do *zejel* (AA BBBA AA... XXXA AA) foi apenas um ponto de partida para um sem-número de complexificações presentes desde o primeiro momento na poética árabe-andaluza e que se tornaram posteriormente ainda mais comuns nos séculos vindouros, quando de sua assimilação e disseminação, através principalmente do trovadorismo em todas as suas formas, por todo o continente europeu. No poema acima, temos o estribilho sob a forma de quatro versos com rima em *ia*, sendo três tetrassílabos e o último hexassílabo; já as estrofes são organizadas em quatro versos octossílabos monorrimos seguidos por uma *vuelta* que, ao invés de se constituir por apenas um verso com a rima do estribilho, apresenta-se como um sintagma rímico que reproduz toda a estrutura rímica e silábica do estribilho (marcado em negrito). Podemos por conseguinte representar a estrutura acima como [(AAAA') (BBBBAAAA') (AAAA') (CCCCAAAA') etc.].

Observe-se que a estrutura acima, com relação àquela apresentada pelo *zejel* de Quzmán analisado no item anterior, apresenta uma considerável complexificação - a qual, segundo Schack, já ocorria na época do poeta de Córdoba, não se tratando pois necessariamente de uma “evolução” sob uma perspectiva diacrônica da estrutura elementar original. Note-se porém que o desenvolvimento formal aqui observado não se limita à sintagmatização da *vuelta*, atingindo de maneira extremamente inventiva a própria estrutura rímica do poema. Trata-se do mecanismo de rimas internas presentes no interior de cada estrofe, mecanismo esse evidenciado abaixo:

Estrofe 1:

Ca veer	B _i	faze-los errados	B
que perder	B _i	foran per pecados	B
entender	B _i	de que mui culpados	B
son; mais per	B _i	ti son perdoados	B

Estrofe 2:

Amostrar-	C _i	nos debes carreira	C
por gãar	C _i	en toda maneira	C
a sen par	C _i	luz e verdadeira	C
que tu dar	C _i	-nos podes senlleira;	C

Assim, o grupo de quatro octossílabos monorrimos com rimas B, C etc. apresenta uma subdivisão interna, formando-se como que uma subestrofe também monorríma em versos trissílabos com rimas B_i, C_i etc.

Embora não seja essa, mas a CSM 391, o real objeto de nossa análise no presente item de nosso trabalho, não nos absteremos de fazer algumas colocações que,

aproveitando um exemplo especialmente interessante por sua riqueza e beleza estética, servirão como preâmbulo ao verdadeiro foco desta sessão, qual seja: a introdução da instância melódica enquanto objeto de análise em nossas colocações a respeito das relações semi-simbólicas estabelecidas entre a semiotização das estruturas rítmicas e a estruturação do plano do conteúdo em todas as suas instâncias, verbal e musical.

A primeira colocação diz respeito à constatação de que um procedimento estruturador como aquele que instaura as rimas internas na terceira sílaba de cada octossílabo provavelmente não poderia, consideradas as propriedades de semiotização da estrutura rítmica investigadas e explanadas até o momento, abster-se de deixar suas marcas na organização do plano do conteúdo. Todavia, em se tratando de uma canção, o plano do conteúdo, seguindo necessariamente os passos do plano de expressão, passa também a contar as duas instâncias correspondentes de geração de efeitos de sentido. Observemos pois a quais fenômenos estruturantes em cada instância corresponde o esquema de rimas internas observado. Aproveitando-se o caminho já pavimentado no item anterior, iniciemos por considerar a instância verbal. A primeira propriedade a chamar-nos a atenção é que, em ambas as estrofes em estudo, as rimas internas se apresentam predominantemente (com uma única exceção em cada estrofe) como rimas pobres a partir de formas verbais no infinitivo. Tal característica, de ordem gramatical, indicia um interessante tipo de estruturação já pertinente a questões de ordem semiótica. Trata-se do fato de que o verbo quase sempre se faz acompanhar por um complemento, seja ele seu objeto, seu predicativo ou algum qualificador sob a forma adverbial. Tal característica favorece fortemente uma aspectualização incoativa ou cursiva, sendo por outro lado pouco propícia à terminatividade ou à pontualidade. No plano dos valores, a emissividade tende pois a prevalecer com relação à remissividade, e o modal sobre o descritivo. No plano tensivo, equivale à preponderância da extensividade com relação à intensividade. Pode-se ainda inferir a presença do traço emissivo pela simples satisfação da necessidade gramatical ou semântica do complemento. Destaquemos em cada verso o termo que conduz sua rima interna e seu respectivo complemento:

Estrofe 1:

Ca veer	B _i	<u>faze-los errados</u>	B
que perder	B _i	foran <u>per pecados</u>	B
entender	B _i	<u>de que mui culpados</u>	B
son; mais per	B _i	<u>ti</u> son perdoados	B

Estrofe 2:

Amostrar-	C _i	<u>nos</u> debes <u>carreira</u>	C
por gãar	C _i	<u>en toda maneira</u>	C
a sen(-)par	C _i	<u>luz</u> e verdadeira	C
que tu dar	C _i	<u>-nos</u> podes <u>senlleira</u> ;	C

Note-se que nem todos os complementos derivam de coerções gramaticais tão imperativas quanto aquelas referentes aos verbos *amostrar* ou *dar*, como se observa no complemento para *perder*; são por outro lado curiosas as construções em que o sentido é totalmente vazio sem o complemento, como aquelas observáveis junto a *sem par* (um adjetivo cujo referente ainda não surgira na frase) e *per* (preposição que, na situação acima, depende inteiramente do pronome para adquirir significação). Assim, a subfrase inicial de cada verso se apresenta como inconclusiva, requerendo a subfrase final para

ganhar algum sentido próprio. É precisamente a partir de um tal inventário de características que podemos constatar em última análise um caráter emissivo comum à estrutura de rimas internas X_i , caráter esse que estabelece por conseguinte uma primeira relação semi-simbólica entre as estruturas rítmicas e a organização do plano do conteúdo em sua instância verbal. abstando-nos de uma maior aprofundamento quanto a esta interessante propriedade no que tange à instância verbal, passemos de pronto a nos debruçar sobre a instância musical em busca de algum traço de organização de seus planos de expressão e conteúdo correspondente à estrutura rítmica descrita e ao semi-simbolismo ora constatado com relação ao plano verbal. A partitura integral das duas estrofes expostas (abrangendo por conseguinte um trecho a iniciar-se pouco antes e a findar-se pouco depois daquele correspondente ao áudio disponível) segue abaixo:

Voz

San - ta Ma - ri - a, S - tre - la do di - a, mos - tra - nos vi - a pe - ra Deus e nos gui - a

5

Ca - ve - er fá - ze - los er - ra - dos que per - der fo - ran per pe - ca - dos

9

en - ten - der de que mui cul - pa - dos som mas per - ti som per - dõ - a - dos

13

da ou - sa - di - a que lles fá - zi - a fá - zer fo - li - a mais que non de - ve - ri - a

17

San - ta Ma - ri - a, S - tre - la do di - a, mos - tra - nos vi - a pe - ra Deus e nos gui - a

21

A - mos - trar nos de - ves car - rei - ra por gã - ar en to - da ma - nei - ra

25

a sen - par luz e ver - da - dei - ra que tu dar - nos po - des sen - llei - ra

29

Ca Deus a ti a ou - tor - ga - ri - a e a quer - ri - a por ti dar e da - ri - a

(áudio 85.)

CSM-100

Observe-se que há uma estrutura rítmica e acentual comum a todos os versos de cada estrofe. Embora haja entre as *Cantigas de Santa Maria* exemplos bem mais próximos do *zejel* do que esse, é possível – se não provável – que seja essa mais uma herança da poética árabe-andaluz sobre o cancionero galego – influência essa que poderia através do trovadorismo ter-se disseminado por todo o mundo ocidental tanto através de uma cultura popular quanto, em sua forma cavalheiresca e palaciana, também através da cultura “oficial” ou erudita, à qual denominaremos daqui em diante simplesmente de cultura formal. Deixando porém por ora de lado nossas conjecturas de

natureza diacrônica, ponhamos agora em evidência o paralelismo rítmico dos versos que compõem as estrofes 1:

5
Ca ve - er fá - ze - los er - ra - dos

7
que per - der fo - ran per pe - ca - dos

9
en - ten - der de que mui cul - pa - dos

11
son mas per ti son per - dõ - a - dos

e 2:

21
A - mos - trar nos de - ves car - rei - ra

23
por çã - ar en to - da ma - nei - ra

25
a sen par luz e ver - da - dei - ra

27
que tu dar nos po - des sen - llei - ra

áudio 86.

Em termos métricos, podemos distinguir uma estrutura organizada dentro do seguinte padrão:

21
A - mos - trar nos de - ves car - rei - ra

∨ ∨ - | |∨ ∨| |∨ ∨ - |

anapesto pirríquio anapesto

(áudio 87.)

Note-se que para a obtenção da estrutura métrica acima, dois procedimentos peculiares à tradição da escansão poética foram tomados: considerar a semínima pontuada e a colcheia ligadas como fazendo parte de uma única longa, pelo fato de às duas diferentes alturas corresponder uma única sílaba da letra; considerar as duas semínimas finais como uma única longa, pelo fato de desprezar-se normalmente para efeitos de escansão a última sílaba do verso quando átona, aliando-se ainda a tal

argumento o fato de ambas as semínimas apresentarem a mesma altura. Assim, a estrutura **anapesto-pirríquio-anapesto** apresenta-se como padrão a dominar a métrica de cada verso das estrofes. Observemos porém uma fundamental particularidade que não nos pode passar despercebida: a relação entre o primeiro e o segundo anapesto. Note-se que o primeiro, marcado em azul, apresenta durações dobradas em relação ao segundo, rompendo a aparente simetria da estrutura a que chegamos. Fica assim patente, além da tendência do verso à simetria, um efeito de sentido de aceleração do primeiro ao último metro. A partir disso, podemos inferir que, tomando a duratividade como valor relativo, o primeiro **anapesto** o apresenta em sua qualidade emissiva e modalizadora, ao passo que o segundo o porta por oposição em seus aspectos remissivos e descritivos. Outro aspecto musical relacionado à oposição entre o primeiro e o segundo anapesto é a direcionalidade melódica: o anapesto emissivo se associa, bastante sintomaticamente, ao aspecto modulatório de abertura, ao passo que o remissivo o apresenta enquanto fechamento. Conclui-se pois, por conseguinte, que novamente podemos inferir uma única – embora multifacetada - relação semi-simbólica a organizar os planos do conteúdo e da expressão do texto tanto em sua instância verbal quanto musical. Isso porque se observa uma associação entre a fratura em rimas internas da estrutura rímica da cantiga, ou seja, seu plano da expressão verbal, e a organização do respectivo plano do conteúdo, cuja estrutura tensiva na área da fratura é marcada pela oposição entre emissividade e remissividade; da mesma forma, no que tange à instância musical, a fratura se apresenta justamente como fronteira entre as duas semifrases de dois compassos correspondente à frase estrófica, observando-se no respectivo plano do conteúdo a mesma oposição entre valores emissivos e remissivos, sob a forma da oposição entre os aspectos tensivos modulatórios de abertura e fechamento, de continuidade (duração) e descontinuidade (brevidade). Procuremos esquematizar e sintetizar tal grande relação através da figura abaixo:

	X	
Emissividade	X	Remissividade
Instância melódica:	X	
abertura		fechamento
Instância rítmica:	X	
continuidade		descontinuidade
Instância verbal:	X	
função emissiva (verbo)		função remissiva (complemento)

(áudio 88.)

Observada assim em um primeiro exame do exemplo acima a validade das conclusões a que chegamos no item anterior no que concerne ao estabelecimento de relações semi-simbólicas de homologia entre as organizações do plano de expressão verbal – sob a forma de sua estrutura rímica – e de seu respectivo plano do conteúdo, proponhamos a partir dos resultados obtidos na análise acima a extensão das mesmas relações à instância musical, organizando-se pois por conseguinte os planos de

expressão e conteúdo musical a partir do mesmo princípio de homologia que rege a estruturação da instância verbal. Note-se o alcance desta proposição: ao identificarmos organizações aspectuais modulatórias e tensivas compatíveis em todos os níveis e planos tanto na instância verbal quanto musical, é inevitável a muito mais ambiciosa suposição de que um mesmo plano profundo esteja a organizar as duas instâncias. Assim, letra e música corresponderiam a conversões e convocações de um mesmo nível fundamental em diferentes semiologias simultaneamente, o que nos abre uma perspectiva sincrética de inesperada clareza para uma investigação do sentido no caso citado ou, possivelmente, como tudo leva a crer, em todo o gênero representado pela Canção. Antes porém de formalizar a proposição de um princípio organizador de tal magnitude, detenhamo-nos na análise de uma outra das *Cantigas de Santa Maria*, justamente a primeira a considerarmos no presente tópico: a CSM 391. Assim como nos exemplos anteriores, iniciemos pela instância verbal. A letra do trecho a ser analisado vem introduzida por uma breve súplica a título de comentário; o idioma, como em todas as demais cantigas, é o saboroso galego do século XIII:

(Como Santa Maria do Porto corregeu ha moça contreyta dos nembros que levaron alá en romaria.)

Como pod' a Groriosa os mortos fazer viver, A
ben outrossi pod' os nembros dos contreytos correger. A

E seu padre, que jazia cabo dela, preguntar B
 lle foi por que braadara; diss' ela: «Porque britar B
 me foi os pees a Virgen e tornou-ss' a sseu altar, B
 e ouve door tan grande qual nunca cuidei aver.» A

Logo foron ajuntados quantos y eran enton, C
 e os pees lle cataron e vironos de ffeyçon C
 que os a teer devia, e tan ben são os que non C
 podian mellor see-lo. E porende beyzer A

A estrutura rímica se apresenta desta vez claramente idêntica à do *zejel*, em estrofes regulares (ao contrário portanto do exemplo anterior) de quinze sílabas por verso. Na verdade, um número tão grande – e aparentemente inusitado – de sílabas por verso, sugerindo um grau de erudição e elaboração que destoaria do caráter da maioria das *Cantigas*, simplesmente oculta uma cisão em hemistíquios a partir da qual poderíamos perfeitamente reorganizar o texto acima em versos heptassílabos, que nada mais são que nossas familiaríssimas redondilhas maiores, até hoje predominantes em nossa poética popular:

Refrão

- 1) *Como pod' a Groriosa* X₁
- 2) *os mortos fazer viver,* A
- 3) *ben outrossi pod' os nembros* X₂
- 4) *dos contreytos correger.* A

Estrofe 1:

Quadra A

- 5) E seu padre, que jazia X₃

- 6) cabo dela, **preguntar** B
 7) lle foi por que braadara; X₄
 8) diss' ela: «Porque **britar** B

Quadra B

- 9) me foi os pees a Virgen X₅
 10) e tornou-ss' a sseu **altar**, B
 11) e ouve door tan grande X₆
 12) qual nunca cuidei aver.» A

Estrofe 2:

Quadra A

- 13) Logo foron ajuntados X₇
 14) quantos y eran enton, C
 15) e os pees lle cataron X₈
 16) e vironos de ffeyçon C

Quadra B

- 17) que os a teer devia, X₉
 18) e tan ben são os que **non** C
 19) podian mellor see-lo. X₁₀
 20) E porende beyzer A

De fato, trata-se de uma estrutura bastante sugestiva em termos diacrônicos, à medida que estabelece uma ligação entre a estilística do *zejel* e determinados padrões extremamente recorrentes em nossa poética popular. Tais padrões correspondem ao já frisado emprego da redondilha maior, do padrão de organização das estrofes em *quadras* (absolutamente preponderante até finais do século XIX, segundo Câmara Cascudo, e até hoje extremamente comum no repente) e da adoção das rimas em versos pares, prática comum na mais freqüente das estruturas do repente, a *Sextilha* (estrofes de seis versos em redondilha maior, com rimas nos versos pares). Porém, essa sugestiva forma de transição entre o *zejel* e alguns dos padrões mais freqüentes de nossa poética popular se depara desde o primeiro momento com uma importante questão: baseados em quê propomos a subdivisão em hemistíquios das estrofes acima? Caso seja de fato consistente uma tal proposição, os resultados que vimos obtendo até o momento tornam imperativo que uma tal organização do plano de expressão tenha correspondência também no plano do conteúdo. Por ora, estudemos com maior profundidade alguns aspectos da estruturação do plano de expressão. Note-se que há uma grande regularidade na estrutura das estrofes no que tange a uma particularidade da estrutura métrica: os versos ímpares apresentam terminações femininas (última sílaba átona, constituindo pois octossílabos cuja escansão despreza a sílaba final, resultando em redondilhas maiores), ao passo que os versos pares apresentam terminações masculinas (heptassílabos com a última sílaba tônica, constituindo por conseguinte redondilhas maiores *strictu sensu*). Logo, podemos desde já tecer uma primeira justificativa para a proposição da organização em hemistíquios ao constatar entre eles a oposição terminação feminina/terminação masculina, sendo tal questão de ordem métrica e acentual o único elemento estruturador em nível de plano da expressão a corroborar nossa hipótese, já que não há nenhuma propriedade de ordem rímica que a sustente. Limitando-nos por ora ao argumento aqui esboçado no que tange ao plano da expressão, passemos desde já para questões concernentes à estruturação do plano do conteúdo.

Observemos a estruturação fraseológica dos hemistíquios ao longo da segunda estrofe:

13) Logo foron ajuntados	X ₇
14) quantos y eran enton ,	C
15) e os pees lle cataron	X ₈
16) e vironos de ffeyçon	C
17) que os a teer devia,	X ₉
18) e tan ben são os que non	C
19) <i>podian mellor see-lo.</i>	X ₁₀
20) <i>E porende beyzer</i>	A

A fronteira entre os versos 13 e 14 corresponde precisamente àquela entre a oração principal (13) e a oração subjetiva; entre 15 e 16, temos novamente a fronteira entre duas orações coordenadas; entre 17 e 18 encontramos nova adição, assim como entre 19 e 20. Impera pois nessa estrofe uma clara subdivisão do verso em duas semifrases, em duas orações inter-relacionadas cuja ligação se dá precisamente na fronteira entre os hemistíquios cuja perspectiva nos parece a mais adequada ao texto em questão. Há portanto uma estruturação do plano do conteúdo que pode ser detectada a partir de procedimentos de organização gramatical que indicam uma cesura no meio do verso de quinze sílabas, formando por conseguinte os hemistíquios por nós apontados e denunciando sua dupla estruturação, tanto da ordem do plano da expressão quanto do conteúdo. Curioso observar que as conexões mais problemáticas em termos de organização gramatical do plano do conteúdo se dão justamente nas fronteiras entre os versos pares e ímpares, e não o contrário. Assim são as conexões entre os versos 16 e 17, em que o sentido do primeiro depende acentuadamente do segundo, e entre 18 e 19, em que a negativa aparece interrompida, o que desautorizaria completamente a detecção de hemistíquios regulares neste ponto não fosse a cesura imposta pela própria estrutura rítmica clássica do *zejel*.

Consideremos agora a estrofe 1:

5) E seu padre, que jazia	X ₃
6) cabo dela, preguntar	B
7) lle foi por que braadara;	X ₄
8) diss' ela: «Porque britar	B
9) me foi os pees a Virgen	X ₅
10) e tornou-ss' a sseu altar ,	B
11) e <i>ouve door tan grande</i>	X ₆
12) <i>qual nunca cuidei aver.</i> »	A

Note-se que entre os versos 7 e 8, a cesura se apresenta explicitada pela própria pontuação; entre 9 e 10, encontra-se novamente a fronteira entre duas orações coordenadas e, finalmente, entre 11 e 12, a fronteira entre a oração consecutiva e sua referente. Apenas entre 5 e 6 os argumentos a favor da cesura são por demais frágeis, e consideraremos insuficiente a fronteira entre verbo e advérbio para sustentar nosso ponto de vista. Todavia, malgrado essa única exceção em oito casos, podemos mesmo assim apontar categoricamente para uma tendência à cesura na altura da fronteira entre os hemistíquios, tanto no aspecto rítmico do plano de expressão apresentado

anteriormente quanto na estruturação fraseológica do plano do conteúdo, que aqui investigamos sob uma perspectiva predominantemente gramatical. Observe-se que, ao contrário do caso anterior, a predominância da relação de coordenação entre os hemistíquios não nos permite aqui identificar uma oposição da ordem da dicotomia emissividade x remissividade, permanecendo por ora em aberto um diagnóstico das implicações tensivas dos processos estruturantes aqui investigados. Vale ainda reiterar nessa primeira estrofe a mesma colocação feita em relação à sua subsequente no que concerne a uma concatenação mais problemática entre versos pares e ímpares do que entre ímpares e pares, havendo mesmo, entre 6 e 7 e entre 8 e 9, a problemática separação entre verbo e pronome oblíquo. E, por fim, uma outra constatação: a de que nossa separação das estrofes por quadras é unicamente esquemática, sendo indefensável em nível de plano do conteúdo a proposição de que as estrofes se organizem de fato em duas quadras regulares, precisamente por ser problemática a transição de versos pares para ímpares conforme já comentado, e particularmente entre os múltiplos de 8 e seus subsequentes, encontrando-se aí mesmo separações de difícil justificativa como as do tipo verbo-pronome oblíquo. Façamos agora nossas últimas colocações a respeito do refrão:

- | | |
|--|-------|
| 1) <i>Como pod' a Groriosa</i> | X_1 |
| 2) <i>os mortos fazer viver,</i> | A |
| 3) <i>ben outrossi pod' os nembros</i> | X_2 |
| 4) <i>dos contreytos correger.</i> | A |

Entre os versos 1 e 2, a cesura se evidencia pela fronteira entre as orações principal e objetiva; todavia, a detecção de uma cesura ao final da oração 3, que termina de maneira esdrúxula com o objeto direto da oração seguinte, não nos parece consistente. Mantém-se porém, de maneira geral, a propriedade de cisão, por ter sido detectada ao longo de quase toda a estrutura do poema.

Se a questão da cisão mantém de certa maneira sua importância dentro do rol das relações semi-simbólicas tecidas sobretudo a partir da perspectiva acentual da organização dos versos, passemos porém agora para aquela relação que nos tem parecido a mais pertinente no que tange à organização da composição poética em todos os seus patamares e instâncias de geração de sentido: a estrutura rímica. Segue a canção, como já vimos, a forma clássica do *zejel*:

<i>Como pod' a Groriosa os mortos fazer viver,</i>	A
<i>ben outrossi pod' os nembros dos contreytos correger.</i>	A

E seu padre, que jazia cabo dela, preguntar	B
lle foi por que braadara; diss' ela: «Porque britar	B
me foi os pees a Virgen e tornou-ss' a sseu altar,	B
<i>e ouve door tan grande qual nunca cuidei aver.»</i>	A

Logo foron ajuntados quantos y eran enton,	C
e os pees lle cataron e vironos de ffeyçon	C
que os a teer devia, e tan ben são os que non	C
<i>podian mellor see-lo. E porende beyzer</i>	A

Seja proposta aqui novamente a semiotização da estrutura rímica da peça analisada. Iniciemos pela questão da *vuelta*. Antes de mais nada, é preciso ressaltar que

há duas abordagens inteiramente distintas com relação à questão da *vuelta*, abordagens essas que divergem precisamente por pressuporem para ela diferentes funções, e que resultam na associação de uma mesma estrutura rítmica com duas variantes tensivas igualmente coerentes, e cuja determinação dependerá em última análise de coerções de outra natureza no plano de expressão verbal, ou de questões semânticas do plano do conteúdo ou, mais comumente, de coerções advindas da instância musical, especialmente de seu plano da expressão. A primeira perspectiva, de caráter predominantemente cíclico, pressupõe a função da *vuelta* como sobretudo recursiva e emissiva, redirecionando a estrofe para o refrão. Tal é o caso que se observa, por exemplo, na peça recém estudada, devido a fatores em nível de plano da expressão em ambas as instâncias da canção. Não dispondo, infelizmente, de uma gravação que abranja a totalidade da estrofe, tomamos a liberdade de fazer uma montagem entre uma primeira metade de estrofe final e uma segunda metade de estrofe inicial. O resultado musical é basicamente perfeito, preenchendo a referência musical que nos falta, mas obviamente não poderemos levar em conta nem a estrutura rítmica, nem o plano do conteúdo verbal. Limitemo-nos pois a considerar a instância musical da partitura abaixo:

VERSOS 1-8:

VERSOS 1: A - mos - trar - nos de - ves car - rei - ra por - grã - ar - en to - da ma - nei - ra

VERSOS 2: a sen - par - luz e ver - da - dei - ra que mas per - ti son per - dõ - a - dos

VERSOS 3: da ou - sa - di - a que les fá - xi - a fá - zer fo - li - a mais que non de - ve - ri - a

VERSOS 4: San - ta Ma - ri - a, S - tre - la do di - a, mos - tra - nos vi - a pe - ra Deus e nos gui - a

(áudio 88. A)

Tomemos agora o texto verbal:

Estrofe 1:

- 1) Ca **veer** faze-los errados
- 2) que **perder** foran per pecados
- 3) entender de que mui culpados
- 4) son; **mais per ti son perdõados**

5) *da ousadia que les fazia*

6) *fazer folia mais que non deveria.*

7) *Santa Maria, Strela do dia,*

8) *mostra-nos via pera Deus e nos guia.*

Estrofe 2:

- 1) Amostrar-nos deves carreira
- 2) por gãar en toda maneira
- 3) a sen par luz e verdadeira
- 4) que tu dar-nos podés senlleira;

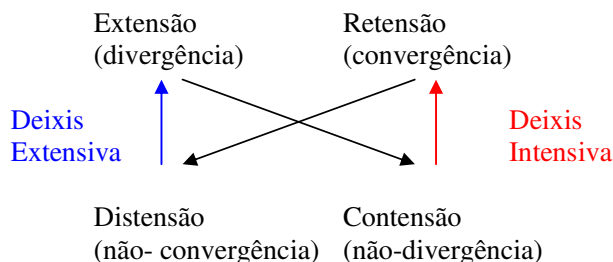
- 5) ca Deus a ti a outorgaria
- 6) e a querria por ti dar e daria.
- 7) Santa Maria, Strela do dia,
- 8) mostra-nos via pera Deus e nos guia.

Obs: em azul, os trechos recortados para uso no exemplo musical do áudio 88^a

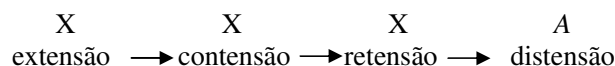
Na estrutura desta canção, uma estrofe completa se compõe de duas quadras desiguais; musicalmente, porém, cada verso corresponde a dois compassos e cada quadra, a um grupo exato de oito compassos. Por sua vez, a linha melódica, que oferece frases musicais distintas para os pares de versos 1-2 e 3-4 regulares, mostra-se idêntica para os pares de versos irregulares 5-6 e 7-8. Devido a isso, a estrutura da canção só encerra sua pulsação tensiva ao final do oitavo verso, e para que se equilibre o plano de expressão tanto em suas instância musical como verbal, é mister que a *vuelta* (versos 5-6), cuja melodia se repete no refrão (versos 7-8), apresente função emissiva, aspectualizada no caso pelo distanciamento do padrão melódico precedente, e recursiva, aspectualizada pela identidade melódica com o refrão, trazendo à tona a interessante situação em que uma mesma estrutura melódica, por fatores de ordem rítmica, apresenta caráter contensivo em sua primeira incidência e retensivo em sua segunda.

Dado o exemplo, passemos a discutir as demais implicações de se assumir uma perspectiva em que a *vuelta* apresenta função emissiva em relação à estrofe e recursiva com relação ao refrão.

Remetendo pois ao refrão, deverá a *vuelta* assumir seu caráter emissivo que a situará necessariamente dentro da dêixis extensiva do percurso tensivo:



Como o comportamento extensivo e emissivo da *vuelta* se pauta pela não-convergência em relação à monorrimia que o antecede, e não se pode falar em divergência dada a direcionalidade que aponta claramente para o refrão, podemos identificar, por inclusão quanto ao primeiro argumento e por exclusão quanto ao segundo, um aspecto *distensivo* a caracterizar a *vuelta* em sua função dentro do sistema que semiotiza a estrutura rítmica. Tomando agora uma estrofe genérica, podemos inferir que, dentro de uma estrutura X X X A, sendo A a *vuelta*, a semiotização de uma tal estrutura produzirá, dentro dessa abordagem, o seguinte percurso tensivo:



Justifiquemos o esquema apresentado acima. Após o refrão em A A, a primeira incidência de X terá sua direcionalidade apontando para um elemento inteiramente novo, caracterizando pois a divergência em relação ao fluxo tensivo estabelecido no refrão e a função *extensiva* por ele assumida. A reiteração do mesmo elemento X em sua segunda incidência por sua vez instaura um primeiro princípio de previsibilidade, a partir do qual caracteriza-se tanto a *não-divergência* que toma conta do fluxo tensivo quanto, por conseguinte, a preponderância do aspecto *contensivo* que passa a organizar a remissividade crescente. Já a terceira e última incidência de X corresponde à reiteração e ao clímax da previsibilidade do segmento, caracterizando portanto sua função retensiva e convergente, pautada na remissividade com relação ao percurso antecedente.

O caráter cíclico conferido à estrutura rímica quando da recursividade funcional da *vuelta* tende, conforme visto no capítulo anterior deste trabalho, a produzir um efeito de sentido de conjunção e realização, caráter esse que pode ser percebido na extraordinária beleza da Cantiga 100, e que, com seu delineamento algo mântico em sua circularidade, mostra-se extremamente adequado à finalidade de exaltação religiosa pela qual se fez surgir em um passado longínquo e permanecer ao longo dos séculos.

Tal não é, contudo, voltando à discussão anterior, a única perspectiva pela qual se pode abordar a *vuelta*. Pode haver – e de fato os há – casos em que a *vuelta* apresente acentuado caráter conclusivo, caráter esse sublinhado por sua relação homorrímica para com o refrão, a qual assume caráter teleológico e lhe confere o estatuto de “meta sonora” a ser alcançada, como os *motés* que direcionam os repentes dos cantadores (assunto a ser discutido em item posterior do presente trabalho). Nesse caso, será inequivocamente remissiva a função da *vuelta*, desviando-a por conseguinte para a deixis intensiva do diagrama apresentado acima. Assim, em vez de se associar à não-convergência com relação à monorrimia que a antecede, a *vuelta* assume para si a convergência tensiva da estrofe, e seu caráter terminativo define seu percurso tensivo como retensivo. Ressignifica-se pois toda a cadeia tensiva da estrofe devido a essa variante funcional, conduzindo-nos ao seguinte diagrama:



Justifica-se o esquema acima, por exemplo, partindo-se da premissa de que a convergência característica da *vuelta* nas circunstâncias descritas confira um traço excessivo à homorrimia com relação ao refrão. De fato, as rimas internas de cada estrofe, prenes em monorrimia, seriam o elemento novo a quebrar a monotonia implacável da recursividade em direção à rima esperada. Assim, a primeira incidência de X iniciaria um movimento distensivo de abertura rumo à diversidade, consolidando-se em sua segunda incidência e nela atingindo um clímax de afastamento e divergência com relação à paisagem sonora dominante; já a terceira incidência viria contaminada contensivamente pela expectativa de um retrocesso, o qual terminaria por se realizar retendo o fluxo tensivo novamente ao convergir para o diapasão homorrímico da *vuelta/refrão*.

Consideremos agora, em qualquer das perspectivas, o refrão em sua estrutura A A. O processo silábico que postulamos ao propormos a semiotização dessa estrutura

impõe uma abertura emissiva para o primeiro A e um fechamento remissivo para o segundo, sempre, vale frisar, em termos relativos, de forma que a interdependência dos elementos do sistema é que determina a dinâmica de seus respectivos valores. Antecedendo o último A a uma estrutura estrófica do tipo X X X A, fica patente seu caráter relativamente remissivo e *retensivo*, retendo uma última parcela de previsibilidade e convergência antes do “caos” provisoriamente instaurado pela incidência do elemento novo X. Por sua vez, a incipiente abertura do primeiro A tem sua cursividade contida pela remissividade retensiva do termo seguinte, caracterizando-se pois seu gradiente tensivo como *contensivo* e, por conseguinte, não-divergente, o que é extremamente coerente à medida que a divergência por si só não daria conta da característica reiterativa da monorrimia nesse segmento. Teremos portanto, no que tange aos gradientes tensivos do refrão, a seguinte estrutura:

A A
contensão → retensão

Examinemos agora o plano do conteúdo verbal da Cantiga 391 de forma a verificarmos a presença ou ausência de traços semânticos que corroborem uma semiotização da estrutura rítmica:

		Vuelta	
		Emissiva	Remissiva
Refrão			
1) <i>Como pod' a Groriosa os mortos fazer viver,</i>	A	contensão	<i>contensão</i>
2) <i>ben outrossi pod' os nembros dos contreytos correger.</i>	A	retensão	<i>retensão</i>
Estrofe 1			
3) E seu padre, que jazia cabo dela, preguntar	B	extensão	<i>distensão</i>
4) Ile foi por que braadara; diss' ela: «Porque britar	B	contensão	<i>extensão</i>
5) me foi os pees a Virgen e tornou-ss' a sseu altar ,	B	retensão	<i>contensão</i>
6) <i>e ouve door tan grande qual nunca cuidei aver.</i> »	A	<i>distensão</i>	<i>retensão</i>
Estrofe 2			
7) Logo foron ajuntados quantos y eran enton ,	C	extensão	<i>distensão</i>
8) e os pees lle cataron e vironos de ffeyçon	C	contensão	<i>extensão</i>
9) que os a teer devia, e tan ben são os que non	C	retensão	<i>contensão</i>
10) <i>podian mellor see-lo. E porende beyzer</i>	A	<i>distensão</i>	<i>retensão</i>

Procuraremos indícios de ordem semântica que apontem para a eleição de uma das duas perspectivas com que se pode abordar tensivamente um *zejel* a partir do caráter fúntivo de sua *vuelta*. Mais uma vez, comecemos pela estrofe 1. Há dois elementos a corroborar a identificação de um traço distensivo na organização do plano do conteúdo no verso 3, uma de ordem sintática, outra de ordem semântica. Quanto à questão sintática, o verbo transitivo a finalizar o verso permanece sem complemento, acusando a não-convergência do segmento, abrindo-se de maneira distensiva a um sem-número de possibilidades de conclusão. No que tange à semântica, o *preguntar* apresenta um marcante traço de abertura, traço esse que urgirá por ser transformado em fechamento, mas que aponta momentaneamente para uma indefinição caracterizada pela divergência (extensividade) no horizonte tensivo, sugerindo pois desde já a extensividade do verso seguinte. No verso 4, a indefinição cederá ao se esboçar uma resposta por parte da filha, indiciando semântica e sintaticamente o início do processo subsequente de fechamento do verso 5, determinando assim a contensividade e não-divergência predominantes

neste como parâmetros a reger o comportamento tensivo da região. Ainda no verso 5, o final da resposta indicia, também sintática e semanticamente, o fechamento subsequente do percurso tensivo, o qual convergirá em regime contensivo para seu termo no verso seguinte. A suspensão retensiva do devir em 6 se dá sintaticamente através da simples formulação de uma sanção, e semanticamente através dos traços de intensão aspectualizada por excesso na *door tan grande*, e de negação e descontinuidade implícitos na negação *nunca*. Por essa análise, chegamos inequivocamente à caracterização da *vuelta* como retensiva, passando por conseguinte a imperar a segunda perspectiva exposta acima no que tange à totalidade do percurso tensivo no exemplo em estudo.

Passemos agora ao exame da estrofe 2. Embora não haja elementos sintáticos de natureza extensiva na oração que se coordena com a do verso seguinte, é no plano do conteúdo que os traços semânticos relativos à distensividade e à não-convergência se fazem sentir a partir da abertura de uma *expectativa* com traços de indeterminação (*quantos y eran enton*). Assim como na estrofe anterior, o final do verso seguinte, verso esse marcado semanticamente e sintaticamente pela indeterminação dos sujeitos abusivos e de suas ações imprevisíveis (divergentes), começa já a dirimir em parte o traço semântico de divergência e extensividade, instaurando um regime contensivo para seu subsequente através do prenúncio de uma definição sancionadora por parte da turba supracitada (*vironos de ffeyçon*). Também se impõe o traço extensivo do verso 8 através do procedimento sintático de se iniciar aí uma que não se conclui, terminando apenas por virtualizar sua finalização, determinando a divergência que caracteriza o percurso extensivo. A conclusão começa a se esboçar a partir do verso 9, e com ela, pelas razões sintáticas e semânticas que cercam a solução de qualquer proposição, instauram-se a terminatividade e fechamento que caracterizam, quando não conclusivos mas já não-divergentes, o regime contensivo. Por fim, afirmam-se a retensão e seu regime de convergência, assim como na estrofe anterior, pelos traços terminativos em nível semântico e sintático relacionados ao procedimento sancionador, tanto em nível cognitivo (*non podian mellor see-lo*) quanto pragmático (*e porende beyzer*). Note-se porém que a predominância retensiva do verso não chega a eliminar de todo qualquer caráter emissivo/recursivo da *vuelta*, caráter esse que subsiste no traço de permanência/continuidade embutido no “e puseram-se a bendizer”, renunciando a retomada eufórica do refrão.

Verifica-se assim uma relação bastante consistente de semi-simbolismo entre a estrutura rítmica e a organização tensiva do plano do conteúdo no que tange à instância verbal do discurso. O caráter linear (não-cíclico) da estrutura tensiva tende a privilegiar não a exaltação estática e extática dos valores que percorrem circularmente o sistema, como ficou patente no caso anterior, mas o percurso delineado por suas alterações conjuntas, gerando-se por conseguinte uma cadeia estrutural de efeitos de sentido a privilegiar sua dimensão narratológica.

Feitas essas importantes colocações, assim como no exemplo imediatamente anterior a este, ponhamos à prova a abrangência das relações semi-simbólicas detectadas a partir da instância verbal discutindo sua presença – condição necessária para a hipótese de um plano profundo comum a ambas - ou ausência na instância musical da canção analisada. Eis portanto a partitura do trecho a ser analisado da CSM391:

Instrumental (melodicamente igual ao Refrão)

5

Refrão

9

Voz

Co - mo po - d' a Gro - ri - o - sa os mor - tos fá - zer vi - ver vi - ver

13

ben - ou - tros - si po - de os nem - bros nem - bros dos - con - tre - y - tos cor - re - ger

Estrofes

Seção A

17

E se - u pa - dre que já - ni - a ca - bo de - la pre - gun - tar
Lo - go fo - ron a - jun - ta - dos quan - tos y e - ran en - ton

21

Ile foi por que bra - da - ra diss' e - la: Por - que bri - tar me
E os pe - es Ile ca - ta - ron e vi - ro - nos de fei - çon

Seção B (melodicamente igual ao Refrão)

25

foi os pe - es a Vir - gen e tor - nou - ss' a seu al - tar
que os a ter de - vi - a e que tan - ben - são que non

29

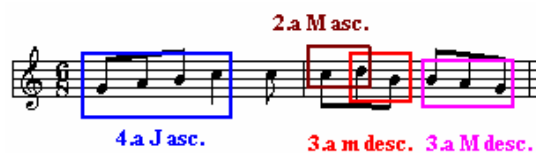
e ou - ve door, um door tan gran - de qual ran - ca cui - dei a - ver
po - di - an mel - lor se - e - lo E po - ren - de be - y - zer

CSM-391 (áudio 80.)

A execução de uma análise do discurso musical dentro de uma perspectiva semiótica é tarefa, como demonstrado nos capítulos anteriores deste trabalho, capaz de recuperar minuciosamente os procedimentos musicais de construção e geração de efeitos de sentido através de uma abordagem exaustiva das oposições formais e semânticas estabelecidas ao longo do discurso sonoro. Focalizaremos a análise a seguir unicamente no exame dos aspectos musicais essenciais para se consistentemente corroborar ou contestar a vigência na instância musical dos mesmos parâmetros que demonstramos estarem a organizar semi-simbolicamente a instância verbal do texto em estudo.

Defendemos neste trabalho a tese de que o sentido musical, sob o ponto de vista melódico, passa a se estabelecer à medida que se instaura a polêmica entre ao menos dois actantes intervalares, um associado a aspectos extensivos, que se convertem por conseguinte em valores modais, outro a aspectos intensivos, os quais se convertem por sua vez em valores descritivos. Postulamos ainda que tal definição se estabelece logo a partir dos primeiros instantes do ato da enunciação, instaurando-se um fundamento semântico a partir do qual se erigem os demais efeitos de sentido. Com isso em mente,

consideremos os dois compassos iniciais da peça em questão e analisemos seu desenho intervalar:



(áudio 88.)

Temos aqui essencialmente três tipos de intervalos: de 4.a, de 2.a e de 3.a. Observemos os aspectos a eles associados, a começar pela duratividade. A 4.a J ressoa por um período que pode ser entendido como situado entre 4/8 (incidência) a 7/8 (terminação) de duração; a 2.a, se apresenta por 2/8; a 3.a m incide por 2/8, ao passo que a 3.a M se prolonga por 3/8. Assim sendo, antes de mais nada, define-se a 4.a como portadora dos valores extensivos do sistema, a partir do parâmetro aspectual da *duratividade*. Temos agora dois intervalos a concorrer pelo estatuto de portador preferencial dos valores intensivos: a 2.a e a 3.a. Uma das definições oferecidas pela teoria da dramaturgia para o conceito de protagonista seria a de que tal posição caberia, nas palavras do grande teatrólogo Chico de Assis, ao personagem que mais apresentasse mudança de qualidade ao longo da narrativa⁹⁸. Apropriando-nos de tão útil definição, elegemos a 3.a como intervalo contrastante em relação à 4.a na qualidade de principal portador dos valores de intensão do sistema. Note-se que, no que tange à duração, seriam identicamente intensas a 2.a M asc. e a 3.a m desc. A 3.a M apresenta-se por sua vez como uma clara distensão da 3.a m, devido à extensão de dois parâmetros: a duratividade (de 2 para 3/8) e a tessitura (de 3 para 4 semitons). Assim sendo, a transformação distensiva de estado associada à 3.a gera o efeito de sentido de ser ela, e não a invariável 2.a, o actante tensivo associado aos valores de intensão. A 2.a se apresenta portanto como portador secundário dos valores intensivos, assumindo porém uma função primordial dentro do percurso narrativo: catalisar por anteposição (*post hoc ergo propter hoc*, lembra-nos Stuart Mill em seus estudos sobre lógica) a transformação de estado sofrida pela 3.a, assumindo assim por conseguinte a função de destinador local da narrativa. Quanto aos papéis ou funções dos demais elementos dentro da narrativa, a definição dramaturgica nos impele a efetuar o reconhecimento do sujeito associado ao intervalo intenso de 3.a, ao passo que a extensividade, por conseguinte, assume semanticamente aquela oposição tensiva, associando-se assim o intervalo de 4.a à função de anti-sujeito, estatuto esse que só aparecerá de maneira de fato significativa na parte B da canção.

Definidos pois os actantes tensivos iniciais e suas respectivas funções, passemos a considerar o trecho entre os compassos 1 e 4. Esse mesmo trecho, salvo efeitos de sentido gerados por alterações de ordem timbrística (cuja análise específica não será contemplada no presente trabalho), apresenta comportamento essencialmente idêntico aos trechos entre os compassos 9-12 e 25-28. Identifiquemos sua estrutura intervalar:

⁹⁸ Em palestra proferida pelo dramaturgo junto ao SEMDA – Seminário de Dramaturgia do Arena, a 16/05/2000.

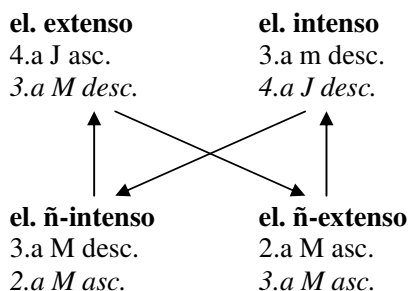
Instrumental (melodicamente igual ao Refrão)

(áudio 89.)

Através do esquema acima, podemos visualizar as principais relações intervalares de construção melódica da primeira frase através dos três actantes tensivos até aqui identificados. Partindo agora dos papéis tensivos determinados na exposição acima, passemos à análise tensiva do segmento acima de forma a detectarmos as mudanças de estado sofridas pelos actantes tensivos e reconstruirmos assim o percurso gerativo em sua dimensão narrativa:

(áudio 90.)

A função do catalisador fica mais clara quando examinado o fluxo tensivo: entre os elementos intenso e extenso, vemos o catalisador assumir a função de elemento não-extenso, e de catalisar novamente, entre os compassos 2 e 3, outro processo de intensão, reintroduzindo a oscilação melódica e tensiva entre os intervalos de 3.a menor e maior que dominam o compasso 3. A oscilação entre os elementos neutros (não-intenso e não-extenso) permite os gradientes tensivos de hesitação, adiando a assunção dos valores extensivos pela 3.a M descendente, que só ocorre no final do compasso 3. Inicia-se a partir daí um ciclo de peripécias, pelo qual os actantes tensivos têm seus papéis trocados. No quadrado semiótico abaixo, as letras em fonte normal ilustram as atribuições iniciais dos papéis tensivos, enquanto que a fonte em itálico representa a situação final:



Observe-se que o percurso tensivo pouco difere, enquanto esquema, da apresentação diacrônica dos elementos melódicos, iniciando-se o primeiro percurso no princípio do compasso 1, e o segundo no final do compasso 3. Note-se ainda o

interessante papel do catalisador, assumido ao final pela 3.a M ascendente, invariavelmente conjunto com o elemento não-extensivo do sistema, o que lhe confere a neutralidade necessária a conduzir as hesitações e transições do segmento em estudo. Contudo, o fenômeno que mais chama a atenção diz respeito à lógica e organicidade da peripécia em sua atuação sobre a estrutura intervalar dos actantes tensivos. Assim, além da questão durativa levantada no início desta exposição, surgem outras formas de sensibilização tensiva em nível de aspectualização melódica, de maneira que a 4.a J é ascendente quando extensa, mas descendente quando intensa; por sua vez, o intervalo descendente de 3.a é menor quando intenso e maior quando extenso.

Erguidos pois os alicerces para uma abordagem semiótica do discurso musical no exemplo em estudo, passemos agora a uma apresentação menos detalhada de nossos procedimentos analíticos visando focalizar o cerne da questão primordial do presente tópico, qual seja: verificar a vigência ou não na instância musical das relações semi-simbólicas detectadas na instância verbal da canção, concernentes às relações entre estrutura rítmica, no plano da expressão, e estrutura tensiva, no plano do conteúdo, e averiguar a procedência ou não da hipótese de ambas as instâncias responderem em última análise a uma mesma organização de nível profundo.

Ao longo da pulsação tensiva que estudamos nos compassos iniciais do refrão, podemos detectar uma tendência à transição de um estado inicial extenso, associado à 4.a J ascendente, até um estado final não-intenso, associado ao intervalo ascendente de 2.a M. Além disso, note-se que, analisando o fluxo tensivo, verificamos claramente a intensão do material musical até o clímax do compasso 4, em que se dá a peripécia. A partir disso, podemos inferir, por generalização, um grande percurso contensivo ao longo da primeira frase (áudio 90):



Musicalmente, a primeira frase em pouco difere da segunda (presente nos trechos entre os compassos 5 e 8, 13 e 16, 29 e 32), só havendo alterações na finalização, ao longo do último compasso do segmento:



(áudio 90.)

Estudemos agora as implicações tensivas dessas pequenas mas significativas alterações. Primeiramente, a análise intervalar, analogamente ao procedimento realizado com relação à primeira frase, resulta em:



(áudio 91.)

Analisemos agora que tipo de implicações poderemos constatar sob uma perspectiva tensiva a partir dos dois intervalos finais que subsumem as diferenças entre ambas as frases. Antes de mais nada, é preciso enfatizar que, filiando-nos à concepção saussuriana de sistema, consideramos os valores associados a cada elemento não como dados aprioristicamente, mas estabelecidos a partir de suas relações para com os demais elementos do conjunto. Dessa forma, fica claro que os valores associados aos elementos finais da segunda frase podem ser avaliados sobretudo através de seu contraste para com seus correspondentes na frase anterior. Assim sendo, confrontemos as duas finalizações:



(áudio 92.)

Focalizemos agora apenas os elementos que coincidem melodicamente, e consideremos o quadro tensivo já conhecido:



(áudio 93.)

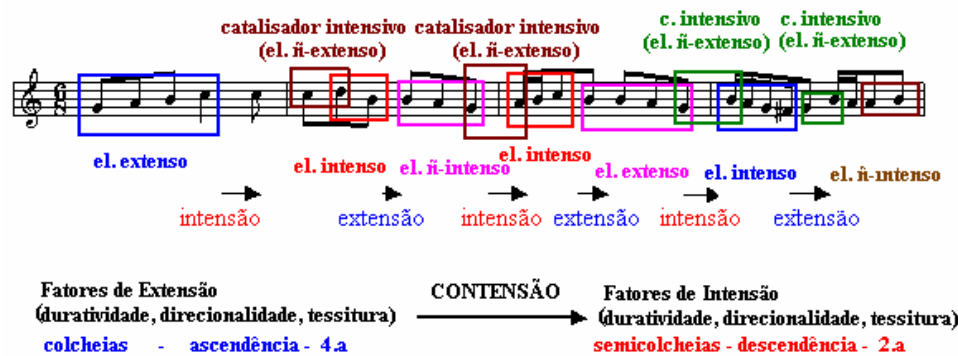
À dilatação das durações no segundo caso corresponde, no plano do conteúdo, a uma aspectualização extensiva, que se converte portanto em valores de extensão. Assim, considerando os elementos acima como integrantes de um mesmo sistema, infere-se que os valores associados à 4.a J na segunda frase neguem a intensão a ela relacionada

anteriormente, e que o fluxo tensivo, aspectualizado no fragmento rítmico e melódico que se amplia até suspender o dever, sofra por conseguinte um processo de retenção em sua incidência final. Levando isso em conta, podemos resumir o quadro tensivo da segunda frase através do seguinte esquema:



(áudio 92.)

As duas frases contrastam assim de forma que a finalização da segunda segue um único processo de intensão no compasso final, conferindo-lhe caráter retensivo, ao passo que na primeira incidência, o processo intensivo regride para uma retomada do dever, conferindo-lhe apenas caráter contensivo. Temos assim, em última análise, o seguinte esquema tensivo para o refrão:



(áudio 91.)

É flagrante a coerência com o percurso tensivo imposto pelas relações semi-simbólicas que regem a estrutura da instância verbal tanto em seu plano de expressão como do conteúdo, tal qual exposto anteriormente. Em se tratando de um exemplo que se encaixa naquela perspectiva pela qual a *vuelta* assume função predominantemente retensiva, e não distensiva, não ocorrerá em decorrência neste caso o fenômeno pelo qual uma mesma estrutura melódica assume dois diferentes perfis tensivos, (contensivo-retensivo no refrão, retensivo-distensivo na estrofe, tal qual o caso estudado na CSM 100), o que garante por conseguinte a compatibilidade de esquemas tensivos não só no refrão (versos 1 e 2) como na segunda parte de ambas as estrofes (versos 5-6 e 9-10). Assim, resta-nos por investigar unicamente o par do tipo 3-4, idêntico musicalmente ao 7-8, para podermos emitir uma opinião categórica sobre as questões propostas no início do presente tópico. Consideremos pois brevemente a partitura para os compassos referentes aos versos 3 e 4. Ao invés de uma análise exaustiva, necessária para garantir a consistência de nossas proposições iniciais de maior importância e que, conforme exposto, definem já nos primeiros momentos os principais parâmetros de significação cuja vigência tenderá a se estender por todo o texto, partiremos agora para uma apresentação mais sucinta e econômica, apontando aspectos tensivos que, embora possam ter sua análise produtivamente aprofundada, em verdade já constituem por si mesmos indícios sólidos o bastante para se diagnosticar através deles o regime tensivo vigente a cada momento bem como suas conversões para os demais patamares do plano do conteúdo musical.

el. intenso
2.a m asc.

el. ã-intenso
4.a J desc.

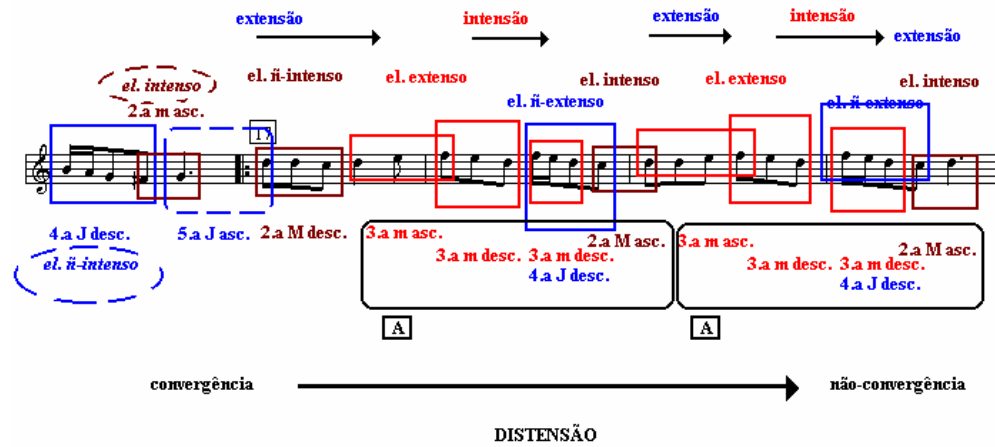
5.a J asc. 2.a M desc. 3.a m asc. 2.a M asc. 3.a m asc.

3.a m desc. 3.a m desc. 4.a J desc. 3.a m desc. 3.a m desc. 2.a M asc. 4.a J desc.

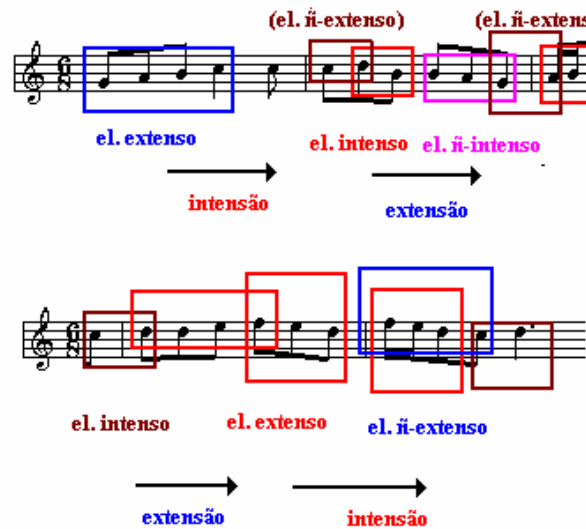
A A

O primeiro ponto a chamar nossa atenção corresponde ao salto de 5.a J ascendente que separa o refrão do primeiro verso da estrofe. A enorme abertura de tessitura já bastaria por si só para nos apontar a distensão em relação ao regime tensivo anterior; todavia, outras relações são de tanto ou maior interesse. Seja, por exemplo, o caso da relação fúntiva. Como vimos anteriormente, no texto em análise, o elemento não-extenso tende a assumir a função de catalisador de transformações de estado, associando-se pois à função narrativa do destinador. O intervalo de 4.a descendente apresentava a função de elemento não-intenso; todavia, como em tantos exemplos ao longo deste trabalho, vemos uma inversão formal, portanto da esfera o plano de expressão, vir acompanhada de uma inversão fúntiva no plano do conteúdo – no caso, o elemento não-intenso, ao ser invertido, assumiu o estatuto tensivo e a respectiva função associada ao elemento não-extenso do sistema, ou seja, a de catalisador. O que vem a seguir é uma estrutura de não menor interesse para nós. O intervalo de 2.a, portador dos valores de intensão, é seguido por uma série de intervalos de 3.a menor; o primeiro dura 4/8; o segundo, 3/8; o último, 2/8. A aceleração no plano de expressão se semiotiza em um processo de intensão, como se o estado da 2.a fosse aos poucos contaminando e impregnando a 3.a, portadora local dos valores de extensão (o que se evidencia pelo processo de contensão que apenas um elemento extensivo poderia sofrer). Um novo

intervalo de 4.a J descendente, ao reintroduzir o elemento não-extenso no sistema, traz de volta também a função catalisadora, provocando desta feita um curioso efeito: a reapresentação do material melódico recém exposto, defasado ritmicamente de sua primeira incidência (hemíola). Apresentando o mesmo contorno melódico, mas acentuação rítmica diferente, o fluxo tensivo termina por perder seu foco de intensão, e, ao invés da convergência que se esboçava, surge a não-convergência, que termina por definir o fluxo dessa frase como distensivo. O esquema da frase resulta portanto em:



Antes de prosseguirmos com a análise tensiva do último verso a ser estudado, não nos absteremos de apresentar um pequeno mas extraordinário exemplo de gramática gerativa de natureza musical em pleno funcionamento. Confrontemos a estrutura tensiva do início do refrão com aquela do início da estrofe, as duas à primeira vista tão distintas entre si:



Em ambos os casos, o que se tem é um intervalo S_1 , portador de valores do tipo A, seguido por um intervalo S_2 , portador dos valores do tipo B. S_1 age como destinador sobre S_2 , contaminando-o com seus valores A de tal forma que S_2 sofre uma

transformação conjunta, terminando a subfrase em conjunção com não-B, grafado aqui como B. O equacionamento lógico dessa estrutura pode ser representado pela seguinte expressão:

$$(S_1 \cap A) \times (S_2 \cap B) \Rightarrow (S_2 \cap \underline{B})$$

A

As duas passagens, aparentemente tão distintas, não encontram na musicologia tradicional subsídios para a proposição de uma relação tão clara e objetiva, relação essa que, por detrás de sua aparência chomskiana, articula categorias essencialmente semióticas, relevando aspectos tensivos de nível profundo que se convertem e convocam na superfície do discurso e em seu plano de expressão para desvendar a lógica intrínseca ao pensamento musical. Em verdade, o modelo de Chomsky, em sua preocupação formalista e despreocupação com a significação em si (mas não com a semântica, pois suas categorias são, essencialmente, dessa natureza) pode vir a ter surpreendentes revelações a oferecer sobre o pensamento musical, e mesmo sobre a competência lingüística em si, caso se o aplique sistematicamente ao estudo da linguagem musical. Por ora, contentamo-nos em apontar para princípios pelos quais a competência musical se evidencia através de operações lógicas a articular suas próprias categorias sintáticas e semânticas, esperando com isso arremessar mais um pequeno punhado de areia sobre a sepultura de conceitos superados, como os de que a música seria uma linguagem com sintaxe, mas sem semântica (algo por sinal, em última análise, essencialmente inviável).

Feita essa breve digressão, retornemos pois ao final de nossa análise. O afastamento do centro melódico Sol para o novo centro Ré, entre outros elementos, aspectualiza uma grande abertura modulatória e uma distensão com relação à monotonia da tônica que caracterizam o verso 3 como distensivo. Consideremos agora o verso 4. Sua construção intervalar, idêntica à do verso anterior em seus dois compassos iniciais, pode ser analisada da seguinte forma:

21

2.a M desc. 3.a m asc. 3.a m desc. 4.a J desc. 2.a M asc.

3.a m desc. 3.a M desc. 3.a M desc. 4.a J desc. 2.a m asc.

A A'

Como concebemos o sentido enquanto efeito produzido por um sistema de relações de natureza opositiva, é mister confrontar o quadro acima com aquele referente à frase imediatamente anterior, à qual esta remete semântica e sintaticamente:

O sintagma intervalar B, na primeira frase, repete-se uma segunda vez de maneira idêntica à primeira. Na segunda frase, tal repetição não é literal: embora as 2.as, 3.as e 4.as tenham permanecido enquanto tal, seus aspectos de direcionalidade (ascendência/descendência) e qualidade (maior/menor) apenas sofreram alteração no segundo elemento da série. Conforme visto anteriormente, tal sintagma responde à seguinte organização sintática:

$$(S_1 \cap A) \times (S_2 \cap B) \Rightarrow (S_2 \cap \underline{B})$$

A

No caso, S_1 corresponde ao intervalo de 2.a e A, aos valores intensivos; S_2 se associa ao intervalo de 3.a e B, aos valores extensivos. O processo A representa pois um processo de intensão, o qual se aspectualizou através de dois parâmetros: inicialmente, revertendo a direcionalidade de S_2 , que passa da ascendência, relacionada no sistema dessa cantiga à abertura e à extensão, à descendência, associada ao fechamento e à intensão. A seguir, acelerando ritmicamente a incidência e S_2 , cuja exposição passa de uma duração de 4/8 para terminar em 2/8, relacionando-se a contração temporal à intensão. Podemos assim analisar sintacticamente o percurso genérico acima equacionado pormenorizando as etapas descritas acima:

$$(S_1 \cap A) \times (S_2 \cap B_{\text{direcionalidade}+, \text{duração}+}) \Rightarrow (S_2 \cap B_{\text{direcionalidade}-, \text{duração}+}) \Rightarrow$$

A A

$$(S_2 \cap B_{\text{direcionalidade}-, \text{duração}-}) \Rightarrow (S_2 \cap \underline{B})$$

A

A variante sintagmática B' e sua função dentro da estrutura do texto torna-se, tendo em vista o raciocínio exposto acima, extremamente clara tanto em sua organização sintática quanto semântica. Ao se substituírem os elementos de B representados pelos intervalos de 3.a m ascendente e 3.a m descendente pelos elementos

de B' correspondentes respectivamente à 3.a m descendente e à 3.a M descendente, não houve de fato nenhuma alteração no princípio de organização sintáctica exposto acima, havendo apenas uma variação paramétrica cuja interpretação é da maior simplicidade. Tudo se passa como se, no segundo verso, a intensão provocada pelo processo A tivesse alterado definitivamente o parâmetro de direcionalidade de B para negativo. Assim sendo, a repetição do ciclo, claramente não-circular (trata-se de uma estrutura em espiral, discutida no capítulo anterior), é efetuada substituindo-se parâmetro alterado por um novo aspecto, qual seja, a qualidade do intervalo. Associemos pois ao intervalo de 3.a m a qualidade positiva com relação à extensividade, e à 3.a M, acelerada com relação ao regresso ao centro melódico em Sol, a qualidade negativa. O que se pode constatar é portanto que, no verso em análise, B' inicia-se em um estado tensivo mais intenso que o de seu antecessor B, repetindo-se pois o processo sintáxico de B em B' a partir de parâmetros já intensificados. Pode-se pois representar a estrutura melódica deste verso através do seguinte equacionamento:

$$\begin{array}{c}
 \text{B} \\
 \hline
 (S_1 \cap A) \times (S_2 \cap B_{\text{direcionalidade+}, (\text{qualidade+}, \text{duração+})}) \xRightarrow{A} (S_2 \cap B_{\text{direcionalidade-}, (\text{qualidade+}, \text{duração+})}) \xRightarrow{A} \\
 (S_2 \cap B_{\text{direcionalidade-}, (\text{qualidade+}, \text{duração-})}) \xRightarrow{A} (S_2 \cap \underline{B});
 \end{array}$$

$$\begin{array}{c}
 \text{B}' \\
 \hline
 (S_1 \cap A) \times (S_2 \cap B_{\text{direcionalidade-}, (\text{qualidade+}, \text{duração+})}) \xRightarrow{A} (S_2 \cap B_{\text{direcionalidade-}, (\text{qualidade-}, \text{duração+})}) \xRightarrow{A} \\
 (S_2 \cap B_{\text{direcionalidade-}, (\text{qualidade-}, \text{duração-})}) \xRightarrow{A} (S_2 \cap \underline{B});
 \end{array}$$

Assim, a qualidade, fixa em B, termina por ser sensibilizada pelo processo de intensão que culmina com a fixação do parâmetro direcionalidade em sua categoria de intensão. A partir disso, infere-se que o processo de terminatividade tão evidente nessa frase não se resume ao aspecto de descendência melódica direcionado rumo à retomada do centro tonal em Sol. Não só a direcionalidade, mas também a qualidade e a duração apontam para um processo intensivo que culmina com a retomada do centro melódico em Sol, vigente ao longo de toda a estrutura melódica do refrão e, conseqüentemente, da segunda metade das estrofes. De tanto ou mesmo maior interesse que essa constatação é o desvendamento da lógica gerativa que permeia o pensamento musical, sugerindo que possa haver uma gramática gerativa musical à espera de uma investigação mais aprofundada, sendo inevitável a conjectura de uma eventual pertinência de seus princípios ao ambicioso projeto de uma gramática universal proposto por Chomsky. Conjecturas à parte, conclusão incontestável é a do reforço do estatuto da música enquanto linguagem, clamando pois seu estudo por uma sistematização e aprofundamento com o rigor metodológico e científico que pautaram, principalmente a partir de Saussure, a elevação da lingüística à condição de ciência.

Encerrando agora a presente análise, surge a seguinte questão: o processo intensivo e terminativo identificado no verso recém analisado seria de fato retensivo, clamando mesmo por uma possível requalificação do verso anterior de distensivo para contensivo e, com muito maior gravidade, quebrando a homologia entre as instâncias musical e verbal no que tange à vigência das relações semi-simbólicas em ambas as

instâncias? Nesse caso, a estrutura tensiva se resumiria a um pulso de abertura (distensão/contensão) e fechamento (retensão) correspondente a cada par de versos, sendo o pulso correspondente ao início de cada estrofe excessivo com relação àquele do refrão tanto no que tange à sua abertura quanto ao seu fechamento. Nesse caso, inferiríamos haver um certo paralelismo e uma grande compatibilidade no que concerne ao plano profundo das instâncias musical e verbal, mas não haveria mais porque falar em um nível fundamental comum. Contudo, essa não é a única leitura possível do sentido associado ao processo de intensão e convergência detectado acima. Se esse ponto de vista parece irrefutável no que tange à microforma, ou seja, à dinâmica da frase em si, convém não prescindir de observar que o estudo aqui em andamento se refere à dinâmica tensiva da macroforma, ou seja, que as referências assumidas não são necessariamente imediatas e locais, cabendo remissões a processos mais abrangentes e, enquanto sistema, sempre relativizar os valores quer sincrônica, quer diacronicamente. O primeiro verso da estrofe se caracterizou sobretudo pelo deslocamento ascendente do centro melódico de Sol para Ré, caracterizando uma aspectualização de abertura que definiu o regime vigente como distensivo. Quando o verso seguinte culmina por restabelecer o centro em Sol, há pelo menos duas leituras tensivas possíveis: a convergência retensiva, marcada principalmente pelo aspecto modulatório de descendência; a divergência extensiva, marcada pela quebra de isotopia com relação à manutenção do centro melódico em Ré, bem como pela quebra de expectativa com relação à manutenção do padrão melódico B, reiterado três vezes antes de sua quebra não por princípio, mas por variação paramétrica, tal como exposto anteriormente. As duas possibilidades se opõem, uma fundamentada em aspectos superficiais, a outra, em aspectos estruturais. Ora, sendo as duas perspectivas igualmente válidas, cumpre estabelecer uma terceira perspectiva capaz de abrangê-las simultaneamente. Tal perspectiva, fundada na constatação de que um processo tensivo pode se aspectualizar de maneira complexa, apresentando-se de formas divergentes em diferentes recortes de organização do sentido, sem porém perder sua unidade, possibilita uma visão privilegiada dos extraordinários processos de enriquecimento semântico peculiares, em particular, à linguagem musical. Tal perspectiva não merece outro nome senão perspectiva harmônica, à medida que compartilha conceitualmente com a série o princípio de uma infinita diversidade gerada a partir de uma unidade fundamental. Optando portanto pela estrutura, consideramos consistente a hipótese de vigência na instância musical das mesmas relações semi-simbólicas que demonstramos organizar a instância verbal, bem como verificamos a compatibilidade dos respectivos percursos tensivos, o que permite, portanto, ainda que não demonstre categoricamente, a proposição formal da hipótese de um nível profundo comum, ao menos em sua organização tensiva, para as duas instâncias de produção de sentido que se sincretizam na complexidade e riqueza da estrutura da canção. Já no que tange a um recorte diacrônico, verificamos uma compatibilidade e semelhança entre a estruturação do *zejel* e das *Cantigas* que, se não demonstra categoricamente, ao menos autoriza a hipótese de um parentesco histórico entre elas. Os cerca de trezentos anos que separam as primeiras manifestações do *zejel* na Andaluzia até a edição das *Cantigas* não chegam no entanto a se comparar com os cerca de setecentos que as separam dos primeiros registros musicais da tradição nordestina da cantoria. Dar continuidade à investigação de tal proposição em nível diacrônico é o pretexto para nos aprofundarmos no estudo sincrônico das relações semi-simbólicas que, sobretudo através da estrutura rítmica, parecem determinísticas no processo de geração de sentido de todas as canções que analisamos até agora. Com isso em mente, passemos pois ao estudo das relações semi-simbólicas peculiares ao gênero *Martelo*, usado como *tour-de-force* por nossos cantadores em suas pejeas habituais,

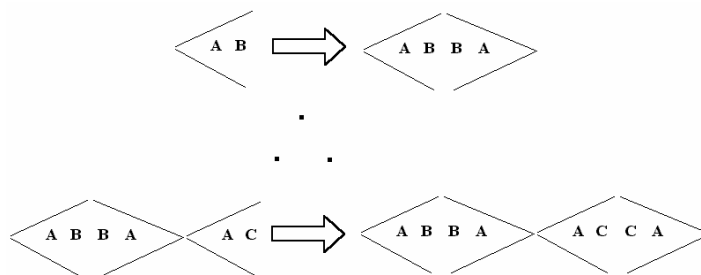
mantendo-nos atentos às relações entre as sonoridades produzidas pela instância verbal (as rimas) e aquelas de natureza melódica, rítmica e harmônica que, em construções de muito maior complexidade, parecem contudo partir dos mesmos princípios para organizar todo o discurso musical em seus deferentes patamares de significação.

إن درت شوي الله حسييك

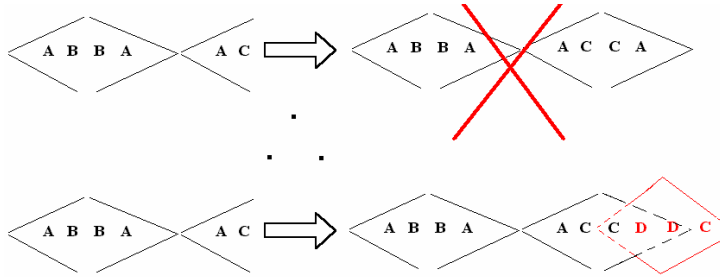


Ivanildo Vila Nova (informante n.o V), considerado como um dos maiores cantadores do Brasil, autor, em parceria com Severino Feitosa, de “Nordeste Independente”.

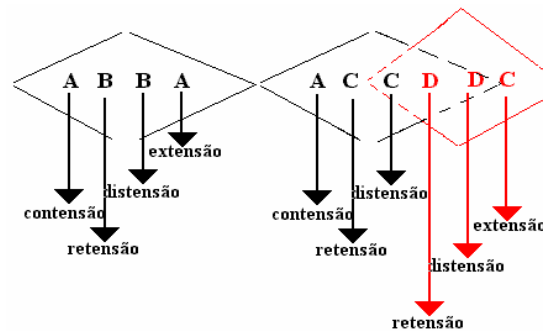
Conforme visto anteriormente, a estrutura das rimas do Martelo segue o modelo ABBA ACCD DC. Se tomarmos as sonoridades do plano da expressão enquanto valores do plano do conteúdo, o esquema fonético se vê convertido a um percurso narrativo. Tal percurso se caracteriza pelo estabelecimento de um ciclo narrativo (que pode ser visto como uma silabação) e a posterior frustração de sua reincidência. Assim, a rima A se vê substituída pela B, mas o movimento $A < B$ é simetricamente compensado por $B > A$, encerrando-se a primeira sílaba e ciclo do pulso narrativo. Por esse precedente, estabelece-se uma expectativa de que $A < C$ seja por conseguinte seguido por $C > A$. Visualizemos pelo esquema lógico abaixo o processo aqui descrito:



A ruptura de tal expectativa se dá justamente quando da incidência de D, novo e estranho elemento que provoca uma aceleração do devir e, conseqüentemente, uma intensão no fluxo tensivo que corresponde morfológicamente ao ponto vocálico do segundo pulso silábico – mais intenso que seu correspondente na sílaba anterior. O fechamento final, ao invés do esperado movimento $C > A$, assume pois a configuração $D > C$, caracterizando C como o novo valor dominante do sistema. Fazendo-se um esquema análogo ao anterior, temos:



Em termos de classificação dos valores fonéticos, teremos então A como valor modal contrapondo-se a um B descritivo na primeira sílaba. No segundo pulso, ocorre uma transformação na estrutura de valores, de forma que C, inicialmente descritivo, passa a assumir função modal, contrapondo-se a um novo valor D descritivo; e assim, C substitui A como valor modal na economia do sistema através de sua alteração funcional na segunda sílaba. Em termos de regime tensivo, a incidência do primeiro B interrompe a cursividade proposta pela incidência do primeiro A, estabelecendo assim o regime correspondente ao primeiro A como *contensivo*. A surpresa associada ao surgimento de B e sua oposição em relação ao elemento anterior caracterizam a intensão que retém provisoriamente o fluxo tensivo, caracterizando-se pois o regime do primeiro B como *retensivo*. A retomada da previsibilidade pela reinstauração da cursividade quando da incidência do segundo B retoma o fluxo tensivo, que passa a um regime *distensivo*. Por fim, a confirmação da simetria A-B/B-A gera o padrão silábico sobre o qual se instaura definitivamente a previsibilidade rítmica do pulso e da aspectualização tensiva, gerando um caráter emissivo responsável pelo regime *extensivo* associado ao segundo A. O segundo pulso segue essencialmente igual ao primeiro até a incidência de D, que rompe subitamente o padrão já consolidado de previsibilidade, causando o clímax intensivo do segmento, ao qual se associa um novo e mais intenso regime *retensivo*. A retomada da cursividade se instaura com a repetição de D, promovendo um regime *distensivo* que, ao se deparar com o C final e com a decorrente retomada do padrão silábico inicial (ainda que deslocado, como se pode observar pelo diagrama anterior), retoma sua emissividade e, conseqüentemente, o regime *extensivo* a ela associado. Procuremos visualizar, através da figura abaixo, o regime tensivo associado à semiotização da estrutura rítmica efetuada tal qual a descrição acima:



A questão que se coloca agora diz respeito diretamente à validade ou não de uma leitura narrativa de uma figura de expressão como o esquema de rimas do Martelo. Caso a leitura seja consistente, é de se esperar que tal percurso se discursivize deixando suas marcas em outras instâncias do plano do conteúdo, quais sejam: a instância melódica e a

instância verbal. Verifiquemos assim se o percurso narrativo implícito no esquema de rimas semiotizadas enquanto valores encontra algum tipo de ressonância na estruturação dos valores no plano do conteúdo da instância verbal do discurso. Tomemos inicialmente o já discutido exemplo de “Nordeste Independente”:

Já existe no Sul esse <u>conceito</u>	A
Que o Nordeste é ruim, seco e ingrato;	B
Se existe a separação de <u>fato</u> ,	B
É preciso torná-la de <u>direito</u> ;	A
Quando um dia qualquer isso for <u>feito</u> ,	A
Todos dois vão vibrar <u>abertamente</u> ;	C
Se o Sul vai ficar <u>indiferente</u> ,	C
Ficará o Nordeste <u>agradecido</u> ;	D
Imagine o Brasil ser <u>dividido</u>	D
E o Nordeste ficar <u>independente</u> .	C

Os valores modais relacionados a A afirmariam a existência de um dado conceito sulista sobre o Nordeste; por sua vez, os valores descritivos qualificariam o Nordeste dentro de tal conceito como ruim, seco e ingrato, sublinhando sua separação para com o Sul, separação essa que modalizaria novamente em A a urgência de torna-la de direito. O próximo A virtualiza a concretização da legitimação aludida no verso anterior, ao passo que C descreve valores patêmicos como a vibração daí decorrente, contrastante com a possível indiferença do Sul. Tal indiferença tem um aspecto extensivo em relação à vibração do primeiro C, de caráter intenso dentro do contexto. A ruptura em D se configura tanto pela exacerbação da oposição entre sujeito e anti-sujeito quanto por uma intensificação da vibração do C intenso culminando na gratidão nordestina pela separação – algo que surpreende dentro da intertextualidade com que o poema subliminarmente dialoga, a qual alude a uma visão em que o Nordeste parasitário das riquezas do Sul deveria contristar-se e desesperar-se com a possibilidade de uma separação de tal natureza. O próximo D despatemiza a gratidão ao apontar simplesmente para o evento que a causou, e o C final marca a modalização por virtualização de um Nordeste Independente.

Observa-se pois uma compatibilidade em nível de conteúdo verbal com a economia associada à semiotização do esquema de rimas. Buscando não nos restringirmos a um exemplo único, tomemos para efeitos do mesmo procedimento analítico uma outra estrofe do desafio entre os cantadores João Quindim e Otacílio de Panelas.

João Quindim me diga se é verdade	A
Se você é poeta de estudo	B
Se garante no pinho cantar tudo	B
Me apresente uma sua novidade	A
Por favor não engane a humanidade	A
Com poesias mal feitas sem valor	C
Que aqui tem doutora e tem doutor	C
Pra saber de nós dois quem canta ruim	D

Pois cantar um Martelo igual a mim D
É preciso que seja cantador C

Estabelece-se a rima A a partir de uma modalização do ser, questionando-se a veredicação de valores associados a Quindim. Tais valores explicitam-se em B, resumindo-se na competência de Quindim enquanto cantador, posta à prova novamente em A pela exigência de uma novidade que comprove a proficiência do cantador. O questionamento do ser/parecer é retomado no A da segunda estrofe, onde a dúvida sobre a verdade se intensifica pela requisição da não-mentira, ou seja, da negação do termo contrário à verdade. Os valores descritivos de C qualificam como abjetas – além de mentirosas – as poesias mal feitas sem valor, indignas dos doutores e doutoras capazes de modalizar e sancionar veredictoriamente a competência poética de Quindim. A chegada de D exacerba a oposição entre sujeito e anti-sujeito, um dos quais necessariamente a ser sancionado negativamente como ruim em relação a seu adversário. Finalmente, se o novo D insiste na comparação entre os oponentes explicitada na expressão igual a mim, o retorno de C recupera a referência da sanção das demais rimas em or, em que o doutor sanciona o valor do cantador. Assim, mostra-se novamente consistente a associação genérica de A e do segundo C a valores modais, contraposta ao caráter relativamente descritivo predominante em B, no primeiro C e exacerbado em D, onde se reconhece o clímax intensivo do segmento. Note-se ainda que em ambos os casos, tal intensificação se fez acompanhar pela polarização da oposição sujeito/anti-sujeito, como se a frustração do retorno de A na segunda estrofe se associasse a uma problematização da questão da identidade em D – hipótese essa cuja investigação merece aprofundamento. Para tal estudo, tomaremos um novo exemplo cuja compatibilidade como o modelo que aqui se esboça não se evidencia de maneira tão imediata quanto nos casos anteriores. Examinemos pois um trecho do desafio entre Sebastião Dias e Zé Cardoso sobre o mote “tem um pouco de mim em cada canto/do terreiro da casa de meus pais”:

(Sebastião)

Recordando o lugar que me criei A
A casinha pequena onde eu vivia B
O caneco e o pote onde eu bebia B
E uma rede tão suja que deitei A

Um banquinho que um dia me sentei A
Nesse tempo eu ainda era rapaz C
Do terreiro da frente praos quintais C
Eu sorri e também derramei pranto D

Tem um pouco de mim em cada canto D
No terreiro da casa de meus pais C

Em A, estabelece-se a conjunção cognitiva do sujeito enunciador com o lugar que me criei; o caráter modal e extensivo de tal conjunção passa a um detalhamento descritivo em B, onde o valor de A se figurativiza no discurso como o lugar onde o sujeito vivia e bebia. Todavia, onde nosso modelo prevê um retorno à modalização, apenas surge um novo elemento descritivo. Tal aparente contradição com a proposição inicial pode ser relativizada desde que consideremos que a cronicidade do elemento descritivo tenderia a diluir sua tonicidade da intensividade para a extensividade. No

caso em discussão, o fato de A reaparecer como nova enumeração descritiva é coerente com a explicação aqui esboçada, já que a modalidade de A estaria garantida pela atonização decorrente da cronicidade do processo descritivo. C por sua vez reassumiria o caráter descritivo e intensivo ao focalizar no paradigma da recordação a especificidade de nesse tempo eu ainda era rapaz, e a extensividade de sua reincidência se evidenciaria na própria espacialização implícita na distância que se abre do terreiro...praos quintais. O clímax intensivo por sua vez se faz notar pela explicitação dos contrastes tímicos do riso e do pranto em D, como se a intensidade resultasse em uma fragmentação da timia, discretizando seus pólos opostos. Analogamente, é o próprio sujeito que parece se fragmentar na reincidência de D, pulverizando-se em cada canto do espaço cognitivo. A extensividade do além cognitivo é por sua vez recuperada pelo C final, onde a casa dos pais generaliza o lugar discursivo em que, do terreiro...praos quintais, o enunciador se vê novamente rapaz. Dentro dessa perspectiva, observemos a questão da compatibilidade de D com o caráter de exacerbação da dicotomia sujeito/anti-sujeito reconhecida nos exemplos anteriores. Note-se, inicialmente, que a polarização *de per si* se faz presente na oposição riso/pranto. É um pouco mais problemática a inserção na dicotomia sujeito/anti-sujeito, à medida que a caracterização deste último não se faz de todo evidente, cabendo certa equivalência e homologia entre os anti-sujeitos casa de meus pais e rapaz. De fato, a casa de meus pais se define precisamente como o espaço em que o sujeito se vê transportado ao tempo em que ainda era rapaz. A polarização tímica pode ser lida, não sem certo empobrecimento semântico, como a oposição do paradigma pranto/pequena/suja/rapaz em relação a riso suposto como paradigma do presente que se constrange com a penúria do passado. Todavia, tal empobrecimento pode ser contornado sem prejuízo do modelo apresentado caso nos contentemos com a polarização *de per si* do primeiro D e assumamos a dicotomia sujeito/anti-sujeito como a oposição entre mim e o par homólogo rapaz/casa de meus pais que se evidencia na última incidência de D.

Parece-nos assim consistente a hipótese de que o esquema de rimas no Martelo de fato se semiotize em um percurso valencial que organize a economia dos valores do sistema. Tendo encontrado satisfatoriamente projeções de um tal percurso tanto no plano da expressão como no plano do conteúdo em sua instância verbal, cabe agora discutir sua incidência na instância musical dos textos aqui expostos. Consideremos pois a transcrição melódica da estrofe aqui discutida de “Nordeste Independente”:

1
Já que_e - xis - te no Sul es - se con - cei - to Que_o Nor - des - te é ru - im, se - co_e in -

3
gra - to Se e - xis - te_a se - pa - ra - ção de fá - to é pre - ci - so tor - ná - la de di - rei - to

6
Quan - do_um di - a qual - quer is - so for fei - to, to - dos dois vão vi - brar a - ber - ta -

8
men - te; Se o Sul vai fi - car in - di - fe - ren - te, Fi - ca - rá o Nor - des - te_a - gra - de -

10
ci - do; I - ma - gi - ne_o Bra - sil ser di - vi - di - do E_o Nordes - te fi - car in - depen - den - te

Fig. 1-a (áudio 76. B)

Procuraremos agora identificar na partitura os actantes intervalares correspondentes à incidência das rimas do esquema clássico do Martelo:

1
Já que_e - xis - te no Sul es - se con - cei - to Que_o Nor - des - te é ru - im, se - co_e in -
4.a J desc.

3
gra - to Se e - xis - te_a se - pa - ra - ção de fá - to é pre - ci - so tor - ná - la de di - rei - to
2.a m desc. 2.a m asc. 4.a J desc.

6
Quan - do_um di - a qual - quer is - so for fei - to, to - dos dois vão vi - brar a - ber - ta - men - te;
2.a m asc. 2.a m desc.

8
Se o Sul vai fi - car in - di - fe - ren - te, Fi - ca - rá o Nor - des - te_a - gra - de -
2.a m asc.

10
ci - do; I - ma - gi - ne_o Bra - sil ser di - vi - di - do E_o Nordes - te fi - car in - depen - den - te
5.a J desc. 5.a J desc. 2.a M desc.

Fig. 1-b

A correspondência entre cada elemento do esquema de rimas e seu respectivo intervalo melódico associado, embora não seja exata e biunívoca, é ainda assim bastante significativa. De fato, na primeira estrofe, cada rima A se associa a um intervalo de 4.a

J, enquanto que cada rima B se associa a um intervalo de 2.a m. Na segunda estrofe, o elemento novo D se associa coerentemente a um intervalo também inusitado, o de 5.a J; porém, se todas as rimas em C correspondem a intervalos de 2.a, o fato de A se associar ao mesmo intervalo parece à primeira vista ofuscar o surpreendente paralelismo entre as morfologias sonoras fonética e melódica. Analisemos porém a questão em nível menos superficial.

Aplicando-se no trecho em questão nosso modelo de análise do discurso musical, verificamos o seguinte fluxo tensivo:

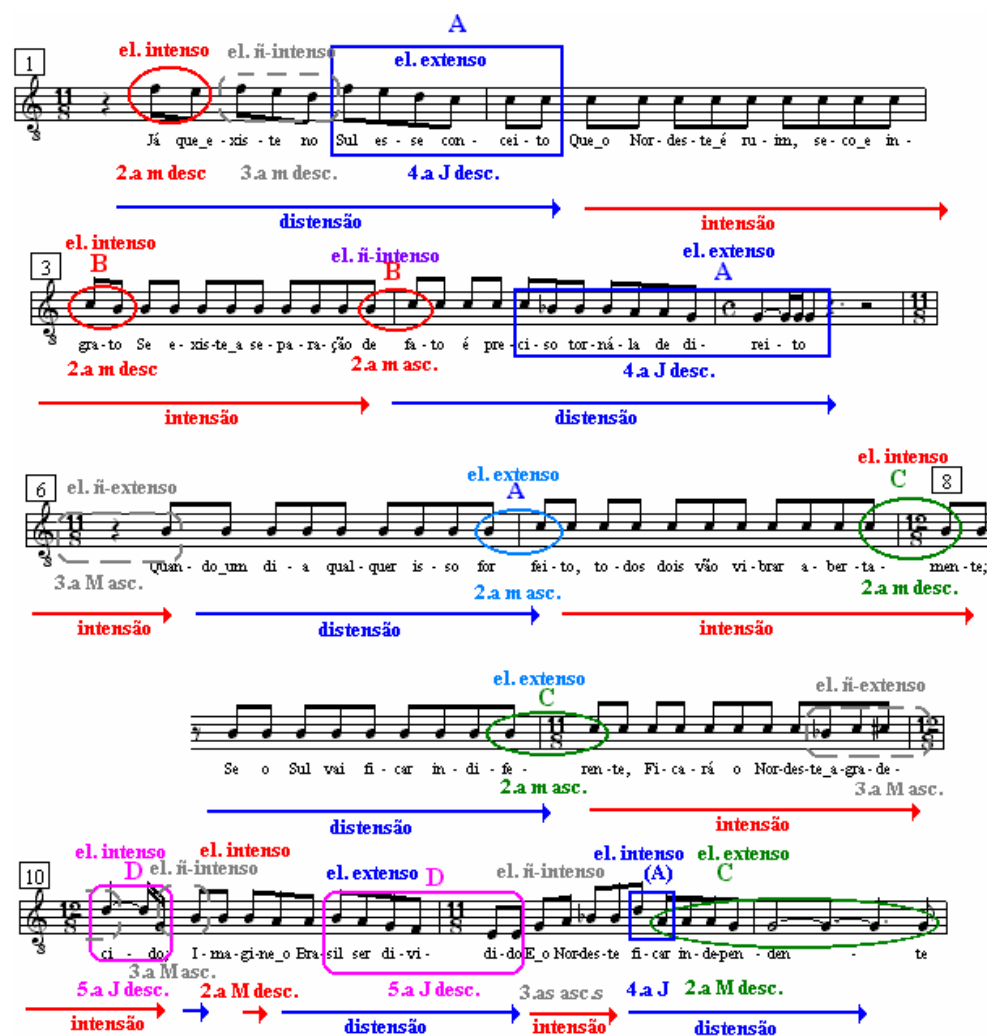


Fig. 1-c

Pelo diagrama, evidencia-se de imediato, como seria de se esperar, que um mesmo ator intervalar pode se associar a diferentes funções actanciais e tensivas ao longo do fluxo narrativo. Assim, mesmo que tivéssemos uma correspondência perfeitamente biunívoca entre intervalos melódicos e rimas, da mesma forma que já desvendamos que o primeiro C será remissivo e o segundo, emissivo, verifica-se que um mesmo intervalo associado a uma dada rima pode – e, de fato, o faz – apresentar diferentes funções e estados tensivos ao longo da narrativa. Por outro lado, oferecendo a

instância musical, como já vimos anteriormente, uma perspectiva privilegiada no que tange à visibilidade das aspectualizações tensivas no discurso, pode-se através dela compreender em maior profundidade a estrutura tensiva associada ao esquema de rimas aqui em estudo.

Examinemos agora separadamente o comportamento tensivo e actancial associado a cada rima na instância musical. Na primeira estrofe, a rima A apresenta uma perfeita correspondência biunívoca com o actante intervalar de 4.a J desc., ou seja: todo A é uma 4.a J desc., e toda 4.a J desc. se associa a uma rima A. Para completar o quadro, note-se que todas as incidências de A correspondem a fluxos distensivos, corroborando o caráter emissivo de seu valor tanto morfológico e semântico e sublinhando ainda sua função modalizadora. Já no que tange a B, há diversas observações a fazer. Antes de mais nada, se ambas as incidências de B se associam a um mesmo intervalo de 2.a m, não há como desconsiderar que a primeira incidência ocorre descendentemente e a segunda, ascendentemente. Fato porém de maior relevância ainda é que, assumindo o primeiro B a função de elemento intenso do sistema, o segundo apresenta todavia papel distinto, associando-se à função de elemento não-intenso. Como toque final do contraste funcional encontrado em cada aparição dessa rima, o primeiro B se encontra em um processo intensivo enquanto que o segundo participa de uma distensão. Analisemos pois de que maneira tal comportamento se mostra ou não compatível com a expectativa de homologia entre plano de expressão e plano do conteúdo satisfatoriamente cumprida no que tange à instância verbal. Conforme expusemos, a oposição entre A e B se semiotiza no contexto do Martelo como uma oposição entre valores respectivamente modais e descritivos. Assim, caso B assumisse a função de elemento extenso, tal constatação entraria em contradição com o valor dele esperado. Todavia, o que se observa é simplesmente que o segundo B apresenta aspectos tensivos que assinalam seu caráter transitório entre a intensão/remissividade do primeiro B, associado aos valores descritivos, com relação à extensão/emissividade inequivocamente associada a A na primeira estrofe. O que se constata é pois tão somente um maior detalhamento do percurso tensivo na instância verbal, sem no entanto se entrar em franca contradição com os resultados previstos. Munidos agora de uma tal leitura dos fatos, reconsideremos o plano do conteúdo associado às duas incidências de B no que tange à instância verbal. Observemos inicialmente não a partitura ora em questão, mas o exemplo analisado anteriormente: o desafio sob o tema “tem um pouco de mim em cada canto/do terreiro da casa de meus pais”.

Recordando o lugar que me criei	A
A casinha pequena onde eu vivia	B
O caneco e o pote onde eu bebia	B
E uma rede tão suja que deitei	A

Conforme já salientado anteriormente, a enumeração progressiva de elementos de o lugar que me criei tende no contexto apresentado a acumular uma cronicidade capaz de diluir progressivamente a intensividade dos valores descritos. Ora, tal desgaste condiz perfeitamente com a assimetria verificada musicalmente entre ambas as incidências de B, o que vem portanto a corroborar e detalhar, e não a contradizer, a hipótese de homologia aqui apresentada. Seja agora então a parte correspondente no exemplo ora em discussão:

Já existe no Sul esse <u>conceito</u>	A
Que o Nordeste é ruim, seco e <u>ingrato</u> ;	B

Se existe a separação de fato,
É preciso torná-la de direito;

B
A

O caráter emissivo do conceito associado a A contrasta com os valores descritivos conferidos no segundo verso pelos termos ruim, seco e ingrato, emprestando remissividade e particularidade à generalização do termo do verso anterior. Já o segundo B generaliza a oposição entre os valores do sujeito Nordeste e do anti-sujeito Sul; uma tal generalização avança em direção à emissividade e à modalização, que se consolida quando do retorno de A, reafirmando valores genéricos (o direito) compatíveis com o conceito apresentado no primeiro verso. Assim, fica patente que a distensão do segundo B em relação ao primeiro, sem todavia descaracterizar sua intensão em relação a A, não invalida em absoluto, mas antes detalha, os gradientes tensivos implícitos na leitura semiótica do esquema de rimas proposta anteriormente. Passemos então sem maiores percalços à segunda estrofe.

A primeira surpresa com que nos deparamos diz respeito logo à rima A: ela se encontra não mais associada ao intervalo de 4.a J desc., mas sim ao intervalo de 2.a m asc. – o qual, na estrofe anterior, se associou não à função de um elemento extenso, mas sim de elemento não-intenso. Analisemos a questão a partir da estrutura tensiva do texto. A função de elemento não-intenso se situa, no discurso analisado como na teoria, inserida como categoria intermediária entre um elemento anterior intenso (associado à 2.a m asc.) e um posterior extenso (a 4.a J desc.). Assim sendo, quando contraposta novamente na 2.a estrofe ao intervalo portador dos valores intensivos, a 2.a m desc., a 2.a m asc. não-intensa se apresenta como relativamente extensa em comparação ao intervalo seguinte. Dessa forma, o fato do elemento extenso associado ao valor emissivo característico de A passar a ser discursivizado não pela 4.a J desc., mas pela 2.a m asc., vem a refletir não uma inconsistência morfológica mas sim uma coerência estrutural, em que o valor semântico assumido dentro da estrutura do discurso tem precedência sobre a forma *strictu sensu* quando do estabelecimento de correspondências entre as diferentes instâncias discursivas. A partir disso, observa-se que a conversão de estruturas profundas ao discurso musical segue não uma lógica morfológica estática mas sim uma lógica semântica dinâmica em que as relações se estabelecem a partir do plano do conteúdo, e não do plano da expressão. Em verdade, são comportamentos como esse que, colhidos na prática da análise do discurso musical, garantem ao analista a certeza de ter superado a polêmica a respeito de existir ou não um plano do conteúdo nos textos musicais. Assim, a visão sustentada por alguns musicólogos de que a música apresentaria sintaxe, mas não semântica, esvazia-se diante de evidências dessa natureza, que apontam para uma coerência de ordem estrutural em aparente contradição com uma perspectiva voltada exclusiva para um corte morfológico e sintático do discurso, incapaz de explicar fenômenos que encontram sólidas justificativas dentro de uma lógica que assumia uma semântica estrutural para o discurso musical.

Justificada assim a partir de razões estruturais tensivas a aparente anomalia da troca de ator intervalar associado a A, verificamos que os intervalos melódicos relacionados às duas incidências de C coincidem exatamente, e na mesma ordem, com aqueles associados às incidências de B. Ou seja: se tivemos um primeiro B associado a uma 2.a m do tipo descendente e um segundo associado ao mesmo intervalo, porém ascendente, também o primeiro C surge associado a uma 2.a m descendente e o segundo, a uma ascendente. Se porém o contraste funcional em B antagonizava o dipolo elemento intenso/elemento não-intenso, a oposição em C já se polariza de forma mais clara na dicotomia elemento intenso/elemento extenso. Tal fato não surpreende ao lembrarmos que o contraste funcional entre os dois C's é uma imposição lógica da

assimetria da segunda sílaba, em que o retorno de A é frustrado pela aparição de D. Não deixa todavia de causar espécie o fato de que, na segunda estrofe, A e o segundo C apresentam-se com os mesmos atores intervalares e actantes tensivos, sendo ambos 2.a m asc. e ambos apresentando a função de elemento extenso. Pode-se a partir disso propor a seguinte questão: seria equivalente então, no caso em estudo, o esquema ACCDDC a um esquema ACADDC? A resposta seria negativa, e pela seguinte razão: a substituição de C por A esvaziaria o percurso pelo qual D surgiria como ponto culminante de uma verdadeira cadência tensiva de engano. A estrutura ACAD remeteria simplesmente a uma forma *rondó* em que o clímax poderia tanto estar na quarta incidência de A, pela quebra com relação à primeira estrofe, como na segunda incidência de D, pela quebra em relação à forma cíclica recém estabelecida. A falta de convergência causada por tal ambigüidade de expectativas tenderia assim a comprometer a coerência e a natureza do percurso tensivo, adulterando-o por completo com relação à forma original. Tal efeito pode ser avaliado pela efetuação da substituição proposta, a ser avaliada pelo próprio leitor:

Já existe no Sul esse conceito	A	Já existe no Sul esse conceito	A
Que o Nordeste é ruim, seco e ingrato;	B	Que o Nordeste é ruim, seco e ingrato;	B
Se existe a separação de fato,	B	Se existe a separação de fato,	B
É preciso torná-la de <u>direito</u> ;	A	É preciso torná-la de <u>direito</u> ;	A
Quando um dia qualquer isso for <u>feito</u> ,	A	Quando um dia qualquer isso for <u>feito</u> ,	A
Todos dois vão vibrar <u>abertamente</u> ;	C	Todos dois vão vibrar <u>abertamente</u> ;	C
Se o Sul vai ficar <u>indiferente</u> ,	C	Se o Sul não ficar tão <u>satisfeito</u> ,	A
Ficará o Nordeste <u>agradecido</u> ;	D	Ficará o Nordeste <u>agradecido</u> ;	D
Imagine o Brasil ser <u>dividido</u>	D	Imagine o Brasil ser <u>dividido</u>	D
E o Nordeste ficar <u>independente</u> .	C	E o Nordeste ficar <u>independente</u> .	C

Note-se inclusive que a substituição de indiferente por satisfeito termina por morfológica e sintaticamente alterar a função do quarto A, tendendo a torná-lo o início de uma terceira sílaba, e não o meio de uma segunda, reformulando assim por completo o percurso tensivo preestabelecido. Tal observação tem importância capital na presente investigação, à medida que evidencia a dependência da instância musical com relação à verbal no que tange à definição do percurso tensivo no exemplo dado. Nos exemplos exclusivamente musicais analisados ao longo de nossas pesquisas, jamais pairaram dúvidas maiores a respeito da detecção do percurso tensivo. Todavia, a alteração proposta acima causaria de fato, a partir da mudança de uma rima e das conseqüentes adaptações fraseológicas necessárias, uma alteração substancial na silabação tensiva do segmento – isso sem acarretar nenhuma mudança essencialmente musical, melódica ou ritmicamente. É a partir desse ponto porém que se ergue de maneira mais clara uma questão da maior pertinência: seria de fato o esquema de rimas, que pressupõe uma estrutura definida por sonoridades, um elemento da instância verbal? Se as palavras aí valem por sua sonoridade, e não por seu conteúdo, não seria o esquema de rimas uma abordagem essencialmente musical de elementos, por acidente, associados à instância verbal? Nesse caso, estaria recuperada a autonomia da instância musical no processo de produção de sentido, sem prejuízo da interação com as demais instâncias discursivas e sem desprezar os efeitos de sentido dela decorrentes. No caso da falsidade desta hipótese, ficará caracterizada no exemplo analisado a subordinação da instância musical à verbal – situação com que ainda não nos havíamos deparado ao longo de nossas

análises, em que as diferentes instâncias discursivas revelavam uma grande interação e convergência de percursos tensivos, sem no entanto haver uma identidade absoluta entre eles e muito menos uma subordinação de uma a outra instância, observando-se, pelo contrário, a autonomia de cada uma, o que tornava ainda mais surpreendente a congruência de seus respectivos percursos. Assim, ante à presente explanação, a inclusão do esquema de rimas na instância musical parece a única hipótese capaz de refutar a afirmação da insuficiência do discurso musical no processo de produção de sentido do Martelo – ao menos, no caso aqui discutido. Proposta porém esta importante hipótese de trabalho, prossigamos pois com a análise do sentido musical em “Nordeste Independente”.

O elemento D, assim como A, está associado a apenas um ator intervalar, qual seja: o intervalo de 5.a J descendente. No entanto, cada aparição sua apresenta função tensiva diferente, surgindo inicialmente como elemento intenso para diluir-se em seguida como elemento extenso – transformação indiciada, entre outros fatores, por sua exposição primeiramente como intervalo direto, para a seguir distender-se temporal e espacialmente como intervalo escalar. O clímax tensivo relacionado ao primeiro D indicia-se através do surgimento súbito de uma série de acidentes (Bb, C#) e do salto direto de 5.a J – o maior do texto analisado. Cabe ainda, a título de observação final, notar que A, associado aos valores de extensão e ao intervalo de 4.a J desc., corresponde em nível musical à inversão de D, associado aos valores de intensão e ao intervalo inverso de 5.a J desc., evidenciando-se no caso exemplificado uma clara oposição morfológica a corresponder a uma oposição funcional. Verifica-se pois a consistência em nível de atores intervalares, actantes e percursos tensivos da conversão à instância musical da semiotização do esquema de rimas, em pleno acordo tanto com o esquema *de per si* quanto com suas projeções na instância verbal do texto. Vale porém pôr em cheque por um momento tal compatibilidade, reportando-nos a uma propriedade constatada na instância verbal com relação à rima D. Ao analisarmos vários exemplos, constatamos que o clímax tensivo em D vinha na instância verbal acompanhado em nível de conteúdo por uma exacerbação da oposição sujeito/anti-sujeito. Supusemos que tão curiosa propriedade estivesse associada à frustração da reincidência de C, o que acarretaria, no plano do conteúdo, algumas projeções nos níveis discursivo e narrativo que girassem de forma crítica em torno da oposição entre os actantes e/ou do tema da identidade. É de se esperar que tal propriedade seja uma projeção de questões tensivas do nível profundo e que, sendo assim, deixe igualmente marcas tanto na instância verbal quanto musical. Como porém a intensificação da oposição sujeito/anti-sujeito se manifestaria em um discurso de natureza musical? No caso de construções textuais mais elaboradas, como a forma sonata e o emprego do *leitmotif*, a associação de temas com atores/actantes remete facilmente a leituras desse tipo. Mas em se tratando de textos extremamente simples como aqueles que soem acompanhar o Martelo, se a associação de actantes intervalares com as funções subjetivas é um dos próprios fundamentos de nossa metodologia analítica, mesmo assim jamais nos deparamos com qualquer forma de mensuração de oposições actanciais – ou, se o fizemos, escapou-nos a oportunidade de interpretá-la como tal. Assim sendo, cumpre agora analisar se tal exacerbação actancial ocorre acidentalmente na instância verbal ou se trata de uma projeção do nível profundo que, como tal, se projeta a princípio em todas as instâncias discursivas; e, caso a segunda possibilidade se confirme, há que se discutir de que recursos narrativos e discursivos se vale a instância musical para expressar as mesmas modulações tensivo-fóricas que, convocadas à instância verbal, acarretam a exacerbação actancial observada anteriormente.

No caso específico do texto ora analisado, o próprio fato de que o ator e actante associado a D corresponde musical e tensivamente à inversão daquele associado a A é já um primeiro argumento para se propor elevá-lo à categoria de anti-sujeito de A⁹⁹, e sua aparição justamente dentro dos parâmetros de competência aqui especificados – a inversão de valores com relação a A tanto no plano da expressão quanto do conteúdo em um ponto de clímax intensivo da narrativa – parece razão suficiente para sustentarmos uma correspondência de tal configuração, no discurso musical, com a crise detectada na instância verbal. Poder-se-ia ainda colocar que o clímax intensivo remete à parada do devir, e tal parada se relaciona semanticamente ao conflito sujeito/anti-sujeito. Assim, o quadro tensivo detectado musicalmente se discursivizaria verbalmente pelo conflito. Todavia, chama-nos a atenção o fato de que tal “parada” não encontra correspondência na organização temporal do discurso musical, que prima pela abundância de recursos para expressar uma suspensão do devir. É certo que a rítmica é apenas uma das instâncias do discurso musical, havendo que se considerar ainda a instância melódica e, eventualmente, também a harmônica. No presente caso, vimos na instância melódica elementos suficientes para estabelecer o clímax tensivo; a parada, porém, nos parece requerer mais indícios do que os enumerados até o momento. Por fim, - e, ao nosso ver, como duro golpe contra a hipótese D=Anti-A – a inversão A/D se apresentou em alguns, mas não em todos os casos analisados até o momento. Portanto, parece-nos insuficiente tal argumento para sustentar a correspondência entre as instâncias musical e verbal no caso aqui discutido. Ao mesmo tempo, um exame atento das relações entre atores e actantes na região de D chama-nos a atenção para uma outra hipótese de trabalho que nos parece de maior consistência. Tal hipótese se associa ao fenômeno da peripécia. A peripécia, conforme definido em etapas anteriores desta pesquisa, corresponde à inversão de valores entre actantes. Assim, se temos o sujeito A em conjunção com um valor a e um sujeito B em conjunção com um valor B, a situação narrativa em que A surge em conjunção com b e B com a corresponde a uma peripécia. Ora, tal inversão foi encontrada na região de D em todos os exemplos analisados. Tomemos por exemplo o caso em estudo:



Fig. 1-d

Há aqui duas situações que merecem especial atenção. A primeira diz respeito a D propriamente dito, e é facilmente detectável no extenso material coletado em campo. Como se poder observar, D, portador dos valores de intensão, passa à condição de portador dos valores de extensão, passando de uma manifestação concentrada pelo salto intervalar a outra diluída pelo movimento escalar. Verifica-se ainda com frequência a silabação provocada por uma simetria direcional – e, como vimos, também tensiva – entre duas incidências de D, como se nota pela descendência direta no início do C.10 em contraste com a ascendência gradual entre as notas sol e ré no compasso seguinte. No caso aqui analisado, porém, a peripécia surge com uma clareza extraordinária,

⁹⁹ Simplifiquemos os termos adotando esse procedimento metonímico; obviamente, referimo-nos não propriamente a A, mas ao intervalo associado a essa rima, e assim por diante (N. do ^a)

clareza essa nem sempre presente nos demais Martelos com que nos deparamos, mas que não chega de fato a constituir exceção dentro do gênero em estudo. Trata-se, de fato, de um exemplo de comportamento praticamente ideal, ainda que real; possivelmente, um dos indícios da maestria reputada pela comunidade de cantadores a seu autor, o celebrado Ivanildo Vila Nova. Motivados por essa possibilidade, aprofundemos nossa análise.

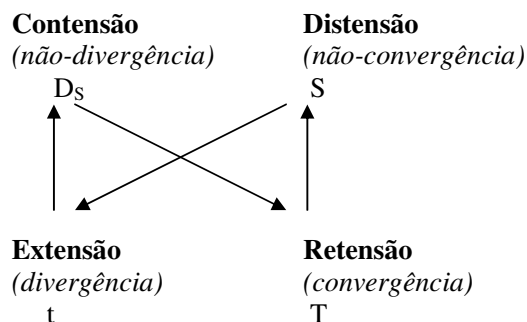
Além das duas formas de peripécia constatadas acima, temos ainda uma mais completa e abrangente na terminação do último verso. Nela, encontramos A, que aparecia invariavelmente diluído escalarmente e portando os valores de extensão, concentrado em um salto intervalar e associado aos valores de intensão. Como se não fosse suficiente tão radical transformação, encontramos o intercalo de 2.^a descendente, associado até então invariavelmente com a intensão, como se constata em suas incidências nos primeiros B e C, relacionado agora aos valores de extensão do sistema, manifestos pela diluição temporal da terminação de frase. Trata-se pois da peripécia completa, ou seja:

$$(A \wedge \underline{e}; B \wedge \underline{i}) \longrightarrow (A \wedge \underline{i}; B \wedge \underline{e})$$

sendo no caso A e B não as rimas em si, mas os respectivos portadores actoriais - ou *atores intervalares* - indelevelmente associados àqueles valores sonoros fonéticos e, como esperamos termos demonstrado, também melódicos do texto sonoro tal qual constituído no gênero Martelo.

Comprovada pois no exemplo acima a homologia entre plano de expressão e plano do conteúdo nas instâncias de natureza musical e verbal do discurso, bem como a isonomia entre essas duas últimas, convém apresentar um breve quadro comparativo das principais relações semi-simbólicas encontradas ao longo da presente análise, localizando sua incidência no texto e relacionando-as com a semiotização da estrutura rímica tal qual apresentada no início do presente tópico. Antes porém, gostaríamos de introduzir uma última instância discursiva de ordem musical a ser considerada, notadamente pela visibilidade que concede às aspectualizações do regime tensivo: trata-se da harmonia. A composição de Vila Nova é de natureza essencialmente modal, e não tonal, situando-se harmônica e escalarmente em Sol mixolídio. A música modal caracteriza-se pela recorrência constante à imobilidade de seu centro tonal, que se estabelece como centro absoluto de convergência, instaurando-se o devir harmônico a partir do contraste entre a função centrípeta de atração da tônica (T) e a função centrífuga de afastamento relativo (não-convergência) desempenhada pela região da subdominante (S), funções essas às quais se associam respectivamente os regimes de retensão e de distensão. A emissividade se estabelece sobretudo através de duas estratégias aparentemente contraditórias: a primeira, através da divergência com relação ao centro harmônico, propondo-se a mudança do centro tonal Sol mixolídio para Sol dórico (alterando-se pois a função do acorde sobre o I grau de T para t). A segunda estratégia corresponde à sanção que reafirma o centro tonal enquanto tal, não de maneira provisória entre um ou outro encadeamento, mas terminativa (função terminativa de tônica, que grafaremos T_T), fechando-se o ciclo harmônico modal e gerando-se o efeito de sentido de realização indivorciável das aspectualizações circulares. Nesse caso, a emissividade se estabelece, em uma feliz e sintomática coincidência terminológica, ao se consolidar Sol mixolídio como o valor modal a reger as demais relações do sistema harmônico, esvaziando-se o sentido anterior de convergência pela paralisação das trocas de valor harmônico. O regime contensivo, detendo as aspectualizações divergentes para iniciar a retomada de um dado ponto focal,

aparece representado pelo vetor cuja função é apontar não para a própria tônica, o que implicaria em convergência, mas para sua região harmônica, estabelecendo uma não-divergência que se associa no texto em estudo à função de dominante da subdominante (Ds). Fecha-se pois o círculo que relaciona toda uma instância do plano de expressão musical, a harmonia, com os aspectos que convertem e convocam a partir do nível profundo o fluxo tensivo para organizar e semantizar o som em sentido, a forma em conteúdo. Sumarizemos finalmente as relações explanadas acima no seguinte quadrado semiótico:



Feito isso, estamos prontos para apresentar o quadro resumo das relações semi-simbólicas aqui discutidas. Ao semiotizarmos a estrutura rítmica contida no plano de expressão da instância verbal, deparamo-nos com um percurso tensivo cujas aspectualizações se fizeram notar claramente na organização do plano do conteúdo quer verbal, quer musical. Além disso, a própria organização do plano de expressão musical apresentou relações evidentes com seu equivalente verbal, falhando as correspondências justamente em elementos cujo valor aparecia severamente ressignificado dentro de alguma etapa em particular do percurso gerativo de sentido. A partir disso, podemos consistentemente sustentar a instigante hipótese de que a estrutura rítmica possa e deva de fato ser concebida, enquanto estrutura sonora, como um plano de expressão comum às instâncias verbal e musical, e que sua semiotização termine por “contaminar” e organizar os respectivos planos do conteúdo de tal maneira que se possa, a partir do paralelismo de ambas, vislumbrar também um percurso gerativo comum a brotar do nível mais profundo de estruturação semântica, emergindo portanto justamente através dos mecanismos de conversão e convocação prodigamente oferecidos ao olhar atento do pesquisador e à audição desprestenciosa de um ouvinte casual.

INSTÂNCIA VERBAL

Texto	Rimas	Regime Tensivo
Já existe no Sul esse <u>conceito</u>	A	Contensão
Que o Nordeste é ruim, seco e <u>ingrato</u> ;	B	Retensão
Se existe a separação de <u>fato</u> ,	B	Distensão
É preciso torná-la de <u>direito</u> ;	A	Extensão
Quando um dia qualquer isso for <u>feito</u> ,	A	Contensão
Todos dois vão vibrar <u>abertamente</u> ;	C	Retensão
Se o Sul vai ficar <u>indiferente</u> ,	C	Distensão.
Ficará o Nordeste <u>agradecido</u> ;	D	Retensão
Imagine o Brasil ser <u>dividido</u>	D	Distensão
E o Nordeste ficar <u>independente</u> .	C	Extensão

INSTÂNCIA MUSICAL

Rimas	Intervalos	Aspectos Tensivos	Harmonia	Regime Tensivo
A	4.a J desc.	El. extenso	D _S -S	Contensão
B	2.a m desc.	El. intenso	S-T	Retensão
B	2.a m asc.	El. ã-intenso	T-S	Distensão
A	4.a J desc.	El. extenso	S-t	Extensão
A	2.a m asc.	El. ã-in/ex/tenso	D _S -S	Contensão
C	2.a m desc.	El. intenso	S-T	Retensão
C	2.a m asc.	El. ã-intenso	T-S	Distensão.
D	5.a J desc.	El. intenso	D _D -T	Retensão
D	5.a J desc.	El. extenso	T-S7	Distensão
C	2.a M desc.	El. extenso	D-T _T	Extensão

INSTÂNCIA SINCRÉTICA

Instância Verbal	Rimas	Intervalos	Asp.Tensivos	Har.	Reg.Ten.
Já existe no Sul esse <u>conceito</u>	A	4.a J desc.	El. extenso	D _S -S	Contensão
Que o Nordeste é ruim, seco e <u>ingrato</u> ;	B	2.a m desc.	El. intenso	S-T	Retensão
Se existe a separação de <u>fato</u> ,	B	2.a m asc.	El. ã-intenso	T-S	Distensão
É preciso torná-la de <u>direito</u> ;	A	4.a J desc.	El. extenso	S-t	Extensão
Quando um dia qualquer isso for <u>feito</u> ,	A	2.a m asc.	El. ã-in/ex/tenso	D _S -S	Contensão
Todos dois vão vibrar <u>abertamente</u> ;	C	2.a m desc.	El. intenso	S-T	Retensão
Se o Sul vai ficar <u>indiferente</u> ,	C	2.a m asc.	El. ã-intenso	T-S	Distensão.
Ficará o Nordeste <u>agradecido</u> ;	D	5.a J desc.	El. intenso	D _D -T	Retensão
Imagine o Brasil ser <u>dividido</u>	D	5.a J desc.	El. extenso	T-S7	Distensão
E o Nordeste ficar <u>independente</u> .	C	2.a M desc.	El. extenso	D-T _T	Extensão

Em entrevista concedida em sua casa, na pequena cidade de Ferreiros, na Zona da Mata Pernambucana, Mestre Tindara, professor de gerações de exímios cantadores, fez uma pequena digressão sobre aquilo que apresentava como os "segredos" da Cantoria. Além da chamada "regra de ouro da cantoria" - já comentada no capítulo anterior, o velho cantador nos falou de algo, a seu ver fundamental para um violeiro ser digno desse nome, a que chamou de "mira". A "mira" seria a faculdade quase mágica de se encantar tão profundamente por um determinado mote que, a partir desse fascínio, o percurso poético em todo seu artesanato rítmico e rímico se desenrolaria naturalmente, como por encanto; racional em seu resultado final, a "mira" seria uma forma de intuição, uma espécie de êxtase poético a partir do qual o penoso caminho de se lapidar a forma e o conteúdo das palavras fluísse não "ribanceira acima, o poeta subindo a ladeira da poesia", mas "ribanceira abaixo, a poesia chega dando caldo na gente". Estaria na "mira" a convicção intuitiva de que determinadas palavras caberiam ou não dentro de uma melodia, e também o contrário, ou seja: a percepção da melhor maneira de se cantar um poema. Seria a "mira" de cada um o resultado da conjunção de três fatores: o "dote de Deus", a "paixão" e a "experiência".

Não deixa de ser instigante imaginar o que possa estar por trás desse "fascínio" que, a partir de uma determinada idéia, sensibiliza o cantador de forma a despertar-lhe, em seu fazer enunciativo, todo o seu engenho e arte, colocando sua competência lingüística e musical à disposição de uma performance que lhe exige soluções instantâneas para situações imprevisíveis. Uma possibilidade que nos chama a atenção é a de que, após a "experiência" fixar na mente do cantador a gramática de determinadas fórmulas como a Sextilha e o Martelo, venha a "paixão" sensibilizar o cantador não tanto com relação a um conteúdo em particular, mas com relação à forma em geral, semiotizando-a e, a partir de uma tal percepção, conferindo às diferentes instâncias simultâneas do discurso sincrético um tipo de unidade que apenas as relações de natureza semi-simbólica seriam capazes de organizar e conduzir. Naturalmente, a *intentio auctoris* não é necessariamente relevante em tal processo; em todo o caso, não há cantador que não tenha a mais plena consciência do esquema de rimas que está a seguir, e é provável ou quase certo que esse tipo de consciência integre, enquanto imanência, o misterioso fenômeno da "mira".

O que nos leva a crer em uma tal possibilidade é, tomando como exemplo o caso do Martelo, o extraordinário conjunto de relações semi-simbólicas orquestradas justamente a partir da semiotização de sua estrutura rímica. Localizada em uma instância sonora no limiar entre os planos de expressão verbal e musical, essa estrutura delineia um sutil desenho tensivo a cujo apelo o artífice de maior sensibilidade parece incapaz de resistir, terminando por subordinar à lógica das oposições vocálicas um percurso tensivo que se discursiviza em inúmeras estrofes diferentes, mas com um esqueleto comum que confere uma unidade subliminar à composição poética. Paralelamente às oposições de sonoridades que estruturam o jogo das rimas, outras sonoridades, de natureza sobretudo melódica, se encadeiam em um jogo que utiliza peças diferentes, mas que segue essencialmente as mesmas regras. É emblemático o caso de *Nordeste Independente* analisado neste trabalho, em que a correspondência entre rimas e intervalos melódicos é tão exata que por pouco não transita de semi-simbólico para simbólico o estatuto das relações estabelecidas entre as duas instâncias.

Não é entretanto privilégio do Martelo o predomínio de um regime semi-simbólico a organizar e inter-relacionar as diferentes instâncias de produção do sentido. Ao analisarmos as *Cantigas de Santa Maria*, matrizes históricas inequívocas do

cancioneiro ocidental, observamos que o surgimento de rimas internas dentro do verso, ou mesmo a sugestão de determinados padrões rítmicos, qualquer traço de organização que conferisse funções a seus elementos e assim transformasse um conjunto em sistema terminaria por se associar também a um percurso de aspectualizações tensivas que se propagaria contaminando todas as instâncias de geração de sentido do texto sincrético. A contaminação do texto verbal por tal fenômeno é para a semiótica musical uma descoberta das mais auspiciosas, à medida que traz uma nova luz para o estudo da canção não só em sua instância musical como também verbal e, finalmente, oferece um interessante ponto de partida para uma abordagem sincrética correlacionando as duas instâncias. À parte o interesse exclusivamente científico, o denominador comum de um mesmo percurso tensivo vem ainda possibilitar um avanço no estudo da questão estética da adequação ou inadequação da letra à música e vice-versa, problema cujo caráter especulativo se esvazia diante do desespero do poeta que sente, mas em geral não compreende, a medida dos erros e acertos com que se depara no dia-a-dia de seu processo criativo.

Seguindo, analogamente ao conceito de “mira” de Tindara, um percurso que parte do fim para se reconstruir até seu princípio, nosso estudo sobre o Martelo foi motivado inicialmente pela busca das raízes mouras da música nordestina. Após muitos meses de dedicação, pesquisa e mais de 60 horas de gravação em campo, os resultados que obtivemos, no que tange ao material essencialmente musical, mostraram-se insuficientes para negar ou afirmar categoricamente uma tal influência. Naturalmente, alguns traços foram encontrados isoladamente que reforçam uma tal possibilidade, mas os indícios em contrário, notadamente os que atribuem os mesmos elementos a influências de outras procedências, são igualmente consistentes. Tal é o caso, por exemplo, da mística que cerca a colocação vocal entre o gutural e o anasalado tão característica de cantadores e aboiadores, impositação essa que, se bastante próxima a algumas práticas tradicionais norte-africanas, encontra por outro lado na voz de um Chico Antônio, tão celebrado por Mário de Andrade, um material timbrístico facilmente reconhecível por aqueles que tenham alguma familiaridade com a música dos povos indígenas brasileiros. Há também aspectos rítmicos, como a batida do baião no pandeiro, que parecem remontar à tradição dos cantadores berberes e árabes, que ainda hoje podem ser vistos improvisando glosas rimadas e se acompanhando ritmicamente nas ruas de Fez, Damasco ou Bagdá. Mas o riquíssimo legado da música afro-brasileira pode também reivindicar a paternidade desse ritmo, baseando-se em sua forte relação com o côco, mais nitidamente relacionado a nossas raízes negras. De fato, um mergulho analítico com aspirações diacrônicas que se debruce sobre o *corpus* da tradição musical brasileira só tende a confirmar que, já nas *Modinhas Brasileiras* publicadas em Lisboa por volta de 1750, nosso repertório se mostrava não mais como uma confluência de elementos discerníveis entre si, mas como um amálgama indistinto de culturas que já trocavam influências bem antes do “achamento”, como reportou Caminha, da Ilha de Vera Cruz.

Foi porém na dimensão verbal de nossa poesia cantada que encontramos elementos que podem vir a ser heranças longínquas da tradição poética andaluza. O fato de serem encontrados *zejelim*, como nos reporta Schack, com a estrutura rímica em árabe simplesmente idêntica à do Martelo representa uma coincidência estatisticamente tão improvável que não há como não pensar em uma permanência que, a princípio em solo ibérico, terminaria por se ver transplantada para o Brasil e aqui sobreviver como os Romances pré-quincentistas que recolhemos junto à informante Elizabeth Ferreira (Tia Beta). Todavia, nossa análise de um *zejel* de Ibn Quzmán e das *Cantigas de Santa Maria* mostrou-se muito mais produtiva no que tange a um recorte sincrônico,

desvendando os meandros das relações semi-simbólicas que organizam aqueles textos sincréticos, do que dentro de uma perspectiva diacrônica, a partir da qual os elementos encontrados são de grande interesse, porém ainda inconclusivos.

De fato, não encontramos no Martelo, ou mesmo nos aboios, dois dos traços estilísticos fundamentais da música não propriamente árabe, mas também parcialmente mediterrânea: o canto melismático e a estruturação melódica não-motívica. Como se pode constatar ao som da majestosa interpretação de Nour al-Houdda sobre a qual construímos nossa análise de *ya garat al-wadi*, ou da profunda beleza do canto dos monges ortodoxos, a prática e o uso do melisma constituem, como demonstrou nosso estudo, um recurso que está longe de se resumir à função de ornamentação. A redução melismática, conceito que desenvolvemos ao longo de nossa análise, demonstra não a superfluidade dos melismas, mas sua surpreendente organicidade. Os mesmos são passíveis de redução não por serem dispensáveis, mas por subsumirem percursos tensivos rigorosamente análogos àqueles que afloram em sua macroforma intervalar. Por sua vez, a estruturação melódica não-motívica, que tanto desconcerta musicólogos mais formalistas, mas que mantém, em nível de actantes intervalares, a mesma consistência e coerência tão evidentes na música clássica ocidental, representa um outro dado estilístico cuja ausência parece indicar ou a inexistência de uma herança histórica concreta, ou uma diluição de tal ordem a ponto de anular quaisquer efeitos que uma convivência maior possa um dia ter suscitado.

A conclusão de que os dois fatores apresentados acima poderiam vir a constituir um critério que apontasse alguns dos elementos essenciais de toda uma tradição musical milenarmente desenvolvida à margem do ocidente e de suas formas características repousa em um estudo extremamente produtivo no que tange ao estudo semiótico não mais de sintagmas sonoros, referentes quer à instância musical, quer à verbal, mas a uma investigação aprofundada das implicações estilísticas das grandes mudanças de paradigma escalar na história do ocidente. Vimos que tais mudanças se fizeram sempre acompanhar por verdadeiras revoluções estéticas, fazendo florescer gêneros que se beneficiassem particularmente das idiossincrasias da série harmônica dentro de cada um dos diferentes sistemas de afinação, sistemas esses que nada mais são do que escolhas de aproximações matemáticas para um problema sem solução (a *comma* de Pitágoras). Assim, a proximidade das quintas pitagóricas com as naturais produziu um tipo de música em que a quinta era um valor central de consonância; já as terças mesotônicas de Aron, aproximadas das naturais em detrimento das quintas, suscitaram uma música triádica que deu origem à concepção moderna de harmonia. Mais importante porém que cada uma dessas relações é aquela a partir da qual, semiotizando-se tensivamente os conceitos físico-acústicos de proximidade ou afastamento tonal, foi-nos possível reconstruir racionalmente a estrutura dos modos eclesiásticos medievais, evidenciando que uma perspectiva semiótica também sobre o paradigma sonoro poderia trazer resultados relevantes para uma compreensão das relações daquele para com a práxis musical sobre ele constituída. Quanto ao problema em si que suscitou nosso interesse, qual seja, se o sistema de afinação seria ou não pertinente no processo de geração de sentido musical, a resposta a que chegamos é que as sutilezas auditivas que diferenciavam a execução de uma dada peça em um sistema ou em outro tenderiam em geral a aspectualizar por intensidade relações perfeitamente discerníveis em ambos os quadros, de forma que haveria de fato uma perda, mas não a ponto de esvaziar completamente o texto de sua significação. Por fim, quanto à questão da importância da intertextualidade na geração de sentido musical, tendemos a crer que a relevância de tal fator é muito maior para o estudo da significação na música (relações de caráter simbólico) do que propriamente para um estudo do sentido *de per se*.

Em busca da adequação de nossa metodologia à música não-ocidental e a outros objetos correlatos, como a influência moura na música nordestina, alguns importantes avanços foram efetuados e imediatamente incorporados a nossa práxis analítica. O primeiro deles foi a incorporação da perspectiva métrica enquanto estratégia de semiotização de sintagmas rítmicos, proporcionando-nos uma ferramenta de trabalho muito mais ágil que aquela proporcionada pelo detalhismo por vezes excessivo de nosso sistema de notação musical. Simples e econômica, a abordagem métrica permite identificar rapidamente os principais contrastes rítmicos de uma composição, agilizando sobremaneira a eficácia do processo analítico. De natureza menos metodológica e mais epistemológica são as duas outras descobertas que gostaríamos de destacar. A pesquisa em torna das modulações cíclicas, que se fez imprescindível devido a sua perturbadora onipresença no *corpus* ocidental com que nos deparamos ao longo de nosso trabalho, representou um progresso tanto no que tange à proposição de um adendo ao modelo apresentado por Greimas e Fontanille na *Semiótica das paixões* quanto no que se refere à identificação imediata de relações que pelas vias anteriores demandariam um trabalho considerável para serem propostas de maneira consistente. Acreditamos que nossas análises sucintas de *Garota de Ipanema* e da *Cantiga 100* testemunhem a utilidade metodológica desse princípio. Por último, gostaríamos de apontar para os equacionamentos gerativistas esboçados em diferentes pontos deste trabalho, *máxime* em nossa análise da *Cantiga 391*. Ao identificarmos estruturas sintáticas cuja vigência, variados determinados parâmetros identificados justamente a partir das funções tensivas por eles desempenhadas, subsume grande parte ou mesmo a totalidade de uma dada composição, passamos a resvalar na possibilidade de uma compreensão mais abrangente não apenas do texto, mas da própria competência musical, abrindo-se um surpreendente horizonte que pode vir a desvendar questões fundamentais sobre a música e sua natureza. Como a criança que Chomsky afirma colher não de seu repertório existencial, mas de uma Gramática Universal os elementos pelos quais vem a exercer sua competência lingüística, como o cantor que com sua “mira” deslumbra e é deslumbrado pela incontrolável genialidade de sua própria performance poética, assim o músico e sua arte parecem milagrosamente transcender as barreiras tanto suas como de seus ouvintes e estabelecer uma comunicação extraordinariamente intensa e instigante entre artistas e ouvintes que não raro pertencem a comunidades culturalmente muito diferentes. Os resultados que obtivemos em tais análises nos levaram definitivamente a crer que, se o esforço de Chomsky na direção da formulação de uma Gramática Universal surtirem os efeitos por ele esperados, tal gramática há de ser, profunda e essencialmente, musical.

12.1. Bibliografia

- Aaron, Pietro (1969). *Thoscanello de la musica*. New York, Broude Brothers.
- Abraham, Gerald (1988). *The concise oxford history of music*. Oxford, University of Oxford Press.
- Alighieri, Dante (1985). *La divina commedia*. Roma, Edizioni Paoline.
- Aristóteles (1985). Περὶ ποιητικῆς – *Poética*. Barcelona, Bosch.
- Aristóxenus (1902). *Elements of harmony*. Oxford, University of Oxford Press.
- Barbour, J. Murray (1953). *Tuning and Temperament: A Historical Survey*. East Lansing: Michigan State College Press.
- Barros, Diana L. P de. (1988) *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Atual.
- Boas, Franz. (1888) "On Certain Songs and Dances of the Kwakiutl of British Columbia". In: *Journal of American folklore*, 1:49-64.
- _____. (1897) "The Social Organization and Secret Societies of the Kwakiutl Indians". In: *Report of the U.S. national museum for 1895*: 311-738.
- _____. (1910) «Ethnological Problems in Canada». In: *Journal of the royal anthropological institute*, 40:529-539,.
- _____. (1938) «An Anthropologist Credo», In: *The Nation*, 147: 201-204. New York.
- _____. (1940) *Race, Language and Culture*. New York, Macmillan.
- _____. (1944) "Dance and Music in the Life of the Northwest Coast Indians of North America (Kwakiutl)". In: Boas, Franziska (Ed.). *The function of dance in human society*. New York, Dance Horizons.
- _____. (1947) *El arte primitivo*. México, Fondo de Cultura Econômica.
- _____. (1948) *The mind of primitive man*. New York, The MacMillan Company, (1.a ed. Em 1911).
- _____. (1955) *Primitive art*. New York, Dover Publications, 1.a ed. em 1927.
- Bourdieu, P. (1974) *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.
- _____. (1989) *O poder simbólico*. Lisboa, Difel.
- Boyer, Carl B. (1999) *História da matemática*. São Paulo, Edgard Blücher.
- Cascudo, Luiz da Câmara (1988). *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia.
- Caldas Aulete (1964). *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa, Vol. 3*. Rio de Janeiro, Delta.

- Conolly, Ray (1983). *The Beatles complete*. London, Wise Publications.
- Corriente, Federico (1993). *Léxico estándar y andalusí del diwán de ibn quzmán*. Zaragoza, Área de Estudios Árabes e Islâmicos, 1, Universidad de Zaragoza.
- Edmonds, J.M. (1950). *The greek bucolic poets*. Massachusetts, Harvard University Press.
- Engel, Magali (1986). “O Médico, a prostituta e os significados do corpo”. In: *História da sexualidade no Brasil*. Ronaldo Vainfas, org. Rio de Janeiro, Graal.
- Fiorin, José Luiz. (1992) *Elementos de análise do discurso*. São Paulo, Contexto.
- Fish, Stanley (1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard, Harvard UP.
- Geertz, C. (1973) *The interpretation of cultures*. N.Y., Basic Books.
- Gentili, Bruno (1952). *La metrica dei greci*. Messina, G. d'Anna.
- Graubard, Stephen (1996). “Preface to the issue ‘Social Suffering’”. In: *Daedalus – Journal of the american academy of arts and science* vol 125 n.1. Cambridge, American Academy of Arts and Sciences.
- Greimas, A. J. & Fontanille, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo, Editora Ática, 1993.
- Hamburg, Otto (1982). *Musikgeschichte in Beispielen: von die Antike bis Johann Sebastian Bach* (Otto Hamburg, org.). Wilhelmshaven, Heinrichshofen Verlag.
- Hanslick, Eduard. *The beautiful in music*. New York, Da Capo Press, 1974.
- Hauser, A. (1982) *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Editora Mestre Jou.
- Jacobus of Liege (1955-1973). “Jacobus Leodiens Speculum Musicae” (ed. Roger Bragard). In: *Corpus Scriptorum de Musica 3* (7 vols). Rome: American Institute of Musicology.
- Jakobson, Roman et Halle, M (1956). *Fundamentals of language*. ‘S-Gravenhage.
- Jorgensen, Owen H.(1991). *Tuning: containing the perfection of eighteenth-century temperament, the lost art of nineteenth-century temperament, and the science of equal temperament, complete with instructions for aural and electronic tuning*. East Lansing: Michigan State University.
- _____ (1977). *Tuning the Historical Temperaments by Ear*. Marquette: Northern Michigan University.
- _____ (1981). *The Equal-Beating Temperaments: a handbook for tuning harpsichords and fortepianos, with tuning techniques and tables of fifteen historical temperaments*. Raleigh, The Sunbury Press.

Kaplanian, Maurice G. (1974). *Alhambra: diccionário árabe-español español-árabe*. Barcelona, Ramon Sopena.

Lapa, Manuel Rodrigues (1929). *Das origens da poesia lírica em portugal*. Lisboa, Seara Nova.

Leach, Edmund (1973). *As idéias de Lévi-Strauss*. São Paulo, Cultrix.

Lévi-Strauss, Claude (1964). *Le cru et le cuit*. Paris, Plon.

_____. (1982). *As estruturas elementares do parentesco (Les structures élémentaires de la parenté)*. Petrópolis, Vozes.

_____. (1962). *Le totemisme aujourd'hui*. Paris, Presses Universitaires de France.

_____. (1967). *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

_____. (1965). "The Future of Kinship Studies". In : *Proceedings of the royal anthropological institute*. London, The Huxley Memorial Lecture.

_____. (1976). *O pensamento selvagem*. São Paulo, Companhia Editora Nacional.

Lima, Edílson de (2001). *As modinhas do brasil*. São Paulo, EDUSP.

Lombardi, R. (1998). "Vítimas Carregam traumas de violência da gangue da batida". In: *O Estado de São Paulo*, edição de Domingo, 20/12/98.

Mauss, Marcel. "Técnicas Corporais". In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo, EDUSP, 1974.

Milies, César Polcino & Coelho, Sônia Pitta (1998). *Números – uma introdução à matemática*. São Paulo, EDUSP.

Monteiro, Ricardo Nogueira de Castro (1999). "A Métrica como Ferramenta para a Análise da Canção: Feitio de Oração, de Francisco Alves a Beth Carvalho". In: *Revista da ANPOLL 6/7*. São Paulo, Humanitas.

_____. (1997). *Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica*. [dissertação de mestrado] São Paulo, USP.

Nykl, A.R. (1946). *Hispano-Arabic poetry and its relations with the old provençal troubadours*. Baltimore, J.H. Furst Company.

Odington, Walter (1963). *De speculatione musicae*. Paris, Olms, Hildesheim.

Pidal, Ramón Menéndez (1946). *Poesia árabe y poesia europea*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

Ptolemaeus, Claudius (1989). "The Harmonics". In: *Greek Musical Writings* vol. 2. Cambridge, Cambridge University Press.

Radcliffe-Brown, A. (1941). "The Study of Kinship Systems". In: *Journal of the royal anthropological institute*, vol. 71.

_____. (1951) "The Comparative Method in Social Anthropology". In: *Journal of the royal anthropological institute*, vol. 71.

_____. (1978) *Antropologia*. (Melatti, J.C. org.). São Paulo, Ática.

- Rameau, Jean Philippe (1971). *Treatise on harmony*. New York, Dover.
- Resnick, Robert & Halliday, David (1978). *Física (Vol. I)*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora.
- Ribera, Julián (1970). *Music in ancient arabia and spain; being la música de las cantigas*. New York, Da Capo Press.
- Ruby, Jay. (1980) “Franz Boas and Early Camera Study of Behavior”. In: *Kinesis Reports* 3[1]:6 11.
- Sabri, Mustafa (1910). *Beyan-ul-Haq, n.o 63, ano 2, vol. 3*. Ancara, Islamic Scholars Society.
- Saint-Denis, E. de (1960). *Virgile: bucoliques*. Les Belles Lettres, Paris.
- Saussure, Ferdinand de (1954). *Cahiers Ferdinand de Saussure 12*. Paris.
 _____ (1997). *Curso de lingüística estrutural*. São Paulo, Cultrix.
- Schack, Adolf Friedrich von (1994). *Poesía y arte de los árabes en españa y sicilia*. Madrid, Hiperión.
- Schoenberg, Arnold (1969). *Structural functions of harmony*. New York, W.W. Norton & Company Inc.
- Silverman, Sydel, (1982) *Totems and teachers: perspectives on the history of anthropology*. New York, Columbia University Press.
- Sleiman, Michel (2000). *A poesia árabe-andaluza: ibn quzman de córdova*. São Paulo, Perspectiva.
- Solá-Solé, Josep Maria (1990). *Las jarchas romances y sus moaxajas*. Madrid, Taurus.
- Soler, Luís (1995). *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis, UFSC.
- Stocking Jr, George W. (1982) *Race, culture and evolution*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Tatit, Luiz Augusto de Moraes (1982). *Por uma semiótica da canção popular*. São Paulo, FFLCH-USP.
 _____ (1986). *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*. São Paulo, FFLCH-USP.
 _____ (1992). “Tempo e tensividade na análise da canção”. In: *Cadernos de Estudo de Análise Musical* 3, p.27-84. São Paulo.
 _____ (1994). *Semiótica da canção - melodia e letra*. São Paulo, Escuta.
 _____ (1996). *O cancionista*. São Paulo, EDUSP.
 _____ (1997). *Musicando a semiótica*. São Paulo, Annablume.

Tchaikovsky, P. I. (1985). *Piotr Tchaïkovsky: écrits critiques, lettres, souvenirs de contemporains*. Moscou, Radouga.

Turner, Victor W. (1970) *The ritual process*. Chicago, Alding Publishing Company.
____ (1974) *Dramas, fields and metaphors: Symbolic action in human society*. Ithaca and London, Cornell University Press.

Weber, Max (1995). *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo, EDUSP.

Webern, Anton. (1988) *O caminho para a música nova*. São Paulo, Novas Metas.

Westrup, Sir Jack et HARRISON, F. LI. *Collins encyclopedia of music*. London, Collins, 1985.

Zilberberg, Claude. (1988) *Raison et poétique du sens*. Paris, Presses Universitaires de France.

12.2. Musicografia¹⁰⁰

Formatados: Marcadores e numeração

Lennon, John et McCartney, Paul (1983). “Yesterday. In: Connoly, Ray. *The Beatles complete*. London, Wise Publications, 1983:140.

Tchaikovski, P.I. (1992). *Symphony n.o 4*. London, Eulenburg E.E 3626

12.3. Discografia¹⁰¹

Formatados: Marcadores e numeração

Beta, Tia (1998). *Tia beta – cantadeira de romance*. Cabedelo, Contos e Cantos.

Carvalho, Beth (1994). *Beth carvalho canta o samba de são paulo*. São Paulo, Velas.

Cohen, Joel & Broiel, Muhammed (1999). “CSM100”; “CSM391”; “CSM406”.
In: *Cantigas de santa maria: alfonso x, el sabio*. London, Elektra-Asylum.

Lamandier, Esther (1980). *Alfonso, el sábio: cantigas de santa maria*. Sarthe, Astrée.

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

Marilu, Dona & Nazareth, Dona (1998). *Romances e cantos de excelências*. Natal, Toques e Cantares.

Piazzolla, Astor (1998). *Amelita baltar com astor piazzolla*. São Paulo, Sonopress.

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

Vila Nova, Ivanildo & Feitosa, Severino (2000). *Nordeste independente*. Caucaia, Nordeste Digital Line.

¹⁰⁰Entendida enquanto relação de partituras consultadas para a confecção deste trabalho.

¹⁰¹Entendida enquanto relação de gravações em CD consultadas para a confecção deste trabalho.

Viola, Zé & Carvalho, Adalberto (2001). “Meu Castelo de Sonhos foi desfeito no momento de sua despedida”. In: *1.o desafio nordestino de cantadores*. Recife, Secretaria de Educação e Cultura do Governo de Pernambuco.

12.4. Repertório Adicional¹⁰²

Formatados: Marcadores e numeração

HIRMOI: CANON FOR CHRISTMAS ODE. (Tradição Cristã Ortodoxa)
_____. Versão *Angelopoulos Odes*. Atenas.

CANTO PARA EWÁ. (Tradição do candomblé afro-brasileiro)
_____. Versão *Carlinhos D’Oxum – Cânticos dos Orixás de Candomblé*. Salvador.

DANÇA DO SACI. (Tradição do candomblé afro-brasileiro)
_____. Versão colhida em terreiro em Salvador, Bahia.

GAROTA DE IPANEMA. (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
_____. Versão *Vinícius e Toquinho (ao vivo)*. Rio de Janeiro.

GRADUAL (Canto Gregoriano)
_____. Versão *Monasteries of France*. Paris.

LA ILLAHA IL-ALLAH. (Tradição sufi de Damasco)
_____. Versão *Hamza Shakour and al-Kindi ensemble – Anthology of World Sacred Music*. Damasco.

MESSE DE NOTRE-DAME. (Gillaume de Machaut – 1300-1372)
_____. Versão *Oxford Camerata* (homotemperamento). Londres.
_____. Versão *The Hilliard Ensemble* (afinação pitagórica). Londres.

PAKISTANI SUFI RHYTHM. (Tradição sufi paquistanesa)
_____. Versão *R. A. Fich – The Art of the Dumbek*. Londres.

PRELÚDIO PARA ÓRGÃO. (Jean Anglebert - c.1628-1691)

TRIAD MANTRA CHANT. (Tradição budista tibetana)
_____. Versão *Monks of Maitri Vihar*. Lhasa.

YA GARAT AL-WADI. (Mohammad Abdul Wahab e Ahmed Shawki)
_____. Versão de *Mohammad Abdul Wahab*. Cairo.
_____. Versão de *Fairuz*. Beirute.
_____. Versão de *Nour al-Houdda*. Beirute.

YESTERDAY. (Paul McCartney e John Lennon)
_____. Versão de *The Beatles*. Londres.

99 ISMU AL-ALLAH. (Tradição sufi de Damasco)
_____. Versão desconhecida. Damasco.

¹⁰²Infelizmente, não dispomos das referências de publicação (intérprete, gravadora) deste repertório, colhido na internet através dos sites de procura *Napster* e *Morpheus* (vide item *sites de pesquisa de repertório*). As músicas serão pois relacionadas por ordem alfabética de título, por ser nossa única referência segura.

DESAFIO. (João Quindim e Oliveira de Panelas).

_____ (197?). Arquivo da Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco. Recife – PE.
Gravação em campo fornecida em jan./2002 pelo informante **Renato Phaellante**, diretor da Fonoteca da FJN.

DESAFIO. (Otacílio Baptista e de Oliveira de Panelas).

_____ (197?). Arquivo da Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco. Recife – PE.
Gravação em campo fornecida em jan./2002 pelo informante **Renato Phaellante**, diretor da Fonoteca da FJN.

DOM JORGE. (Tia Beta).

_____ (1998). In: *Tia beta – cantadeira de romance*. Cabedelo – PB, Contos e Cantos. Versão gravada em 1998 em CD patrocinado pela Secretaria de Estado da Educação e do Desporto e Lazer da Paraíba, dirigido pelo folclorista Altimar Pimentel; material fornecido à pesquisa em jan./2002 pela informante **Tia Beta** (Elizabeth Ferreira Barbosa), cantadeira de romance.

DOM JORGE. (D.a Marilu e D.a Nazareth).

_____ (1998). In: *Romances e cantos de excelências*. Natal – RN, Toques e Cantares. Versão gravada em CD patrocinado pela Fundação José Augusto; material fornecido à pesquisa em jan./2002 pelo informante **Antônio Madureira**, maestro e compositor ligado ao Movimento Armorial de Ariano Suassuna.

MEU CASTELO DE SONHOS FOI DESFEITO NO MOMENTO DE SUA

DESPEDIDA. (Zé Viola e Adalberto Carvalho).

_____ (2001). In: *1.o desafio nordestino de cantadores*. Recife – PE, Nordeste Digital Line. Versão gravada ao vivo em 02/06/2001 na final do 1.o Desafio Nordeste de Cantadores; CD fornecido à pesquisa em jan./2002 pelo informante **Ivanildo Vila Nova**, cantor.

NORDESTE INDEPENDENTE. (Ivanildo Vila Nova e Severino Feitosa).

_____ (1985). In: *Nordeste independente*. Caucaia – CE, Nordeste Digital Line. Versão gravada em 1985 em CD fornecido em jan./2002 pelo informante **Ivanildo Vila Nova**, cantor.

OH, GADO, OH SAUDADE DE GADO (aboiador anônimo)

_____ (19??). Arquivo da Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco. Recife – PE.
Gravação em campo colhida em Cana Verde, CE, fornecida em jan./2002 pelo informante **Renato Phaellante**, diretor da Fonoteca da FJN.

12.6. Relação de Informantes da Pesquisa de Campo (nomes dos entrevistados, pequena nota biográfica, data e lugar da entrevista)

Formatados: Marcadores e numeração

I) **Zé Alfaiate**, 76 anos, n.1924; casado, com filhos e netos. Mestre do Caboclinho Sete Flechas, sediado em Recife, PE, onde reside. Situação aparente do Folguedo: Estável. Seu filho Paulinho é seu evidente sucessor, demonstrando extraordinário virtuosismo como futuro mestre. Depoimento

Formatado: Recuo: À esquerda: 1,25 cm, Numerada + Nível: 1 + Estilo da numeração: I, II, III, ... + Iniciar em: 1 + Alinhamento: Esquerda + Alinhado em: 0 cm + Tabulação após: 1,27 cm + Recuar em: 0,63 cm, Tabulações: Não em 1,27 cm

gravado no Domingo, 30/12/2001, na sede do Caboclinho Sete Flechas, no Bairro da Água Fria, em Recife, PE.

- II) **Manuelzinho Salustiano**, 32 anos, n.31/10/1969, casado, ainda sem filhos. Mestre do Mamulengo Arte de Viver de Igarassu - PE, e Presidente da Associação Pernambucana de Maracatus; reside em Paulista, PE. Situação aparente do Folgado: Estável. Manuelzinho foi o guia que indicou e conduziu o pesquisador, direta ou indiretamente, a todos os entrevistados no estado de Pernambuco, e pode ser considerado, em função disso, o principal informante desta pesquisa. Depoimento colhido na sexta-feira, 04/01/2002, na Casa de Cultura de Igarassu, no município de mesmo nome, no estado de Pernambuco.
- III) **Mestre Salustiano** (Manuel Salustiano Soares), 56 anos, n.12/11/1945; residente em Paulista, PE, casado 9 vezes, com 8 filhos – entre eles, Manuelzinho Salustiano (entrevistado) e o músico de Mangue Beat Maciel da Rabeca; Rabequeiro, Lutier, Mestre do Maracatu Piaba de Ouro de Olinda – PE – Situação aparente do Folgado: Estável. Depoimento colhido na sexta-feira, 04/01/2002, na residência do entrevistado, no município de Paulista, PE.
- IV) **Mestre João** (João Salustiano Soares), 82 anos, n. 20/11/1919; viúvo, pai de vários filhos – entre eles, Mestre Salustiano – Rabequeiro, glosador, reside em Paulista, PE. Depoimento colhido na sexta-feira, 04/01/2002, na residência de Mestre Salustiano (seu filho), no município de Paulista, PE.
- V) **Ivanildo Vila Nova**, 56 anos, n.13/10/45; casado, com filhos. Considerado um dos maiores cantadores do Nordeste. Tendo o 2.o Grau completo, chegou a prestar e a ser aprovado no vestibular, em Direito, abandonando porém os estudos pela carreira de cantor. Reside em Recife, PE – Situação aparente do Folgado: Estável. Depoimento tomado na segunda-feira, 07/01/2002, na residência do entrevistado no bairro de Piedade, em Recife, PE.
- VI) **Mestre Borges** (José Francisco Borges), 66 anos, n.20/12/1935; casado, com filhos. Artista Plástico (gravuras) e Cordelista. Situação do Folgado: Instável, com baixa renovação de autores, mas relativamente recuperável. Seus filhos são seus sucessores na arte da gravura – mas não na do Cordel. Residente em Bezerros, PE. Depoimento tomado na terça-feira, 08/01/2002, no atelier do entrevistado, na cidade de Bezerros, PE.
- VII) **D.a Marlene** (Marlene Freire Tavares); viúva, com filhos e netos; idade não revelada. Mestre de Pastoril Religioso, residente em Penedo, AL. Depoimento colhido a 14/01/2002 na sede da Associação da Terceira Idade “Arte de Viver”, na cidade de Penedo, AL.
- VIII) **D.a Cleonice** (Cleonice Oliveira dos Santos); viúva, com filhos e netos; idade não revelada. Mestre de Pastoril Religioso, residente em Penedo, AL. Depoimento colhido a 14/01/2002 na sede da Associação da Terceira Idade “Arte de Viver”, na cidade de Penedo, AL.
- IX) **Mestre Eduardo** (José Eduardo Salvador Marinho), 81 anos, n. 1921, natural de Viçosa, AL, casado com D.a Ciça; com filhos, netos e bisnetos. Residente em Penedo, AL. Mestre de Guerreiro, glosador, compositor. Situação do Folgado: crítica, não havendo sucessores representativos para os mestres já idosos. O folgado permanece todavia de maneira estilizada em festas folclóricas para turistas, notadamente em Maceió, que tem como um de seus emblemas turísticos um típico chapéu-catedral de Guerreiro. Mestre

Eduardo preparou como seus substitutos dois contra-mestres: um senhor já idoso e seu filho, que o acompanha na sanfona. Depoimento colhido entre os dias 14 e 15/01/2002, na residência do entrevistado em Penedo, AL.

- X) **Nelson da Rabeca**, 72 anos, n.12/03/1929, casado com Dona Benedita, com filhos (10) e netos. Lutier, Rabequeiro e compositor, residente em Marechal Deodoro, AL. Foi uma grande fonte de inspiração para o saudoso violinista José Eduardo Gramani, educador que foi professor de violino na UNICAMP e autor de um antológico método de Rítmica. Após se conhecerem, Gramani passou a compor e a se dedicar à rabeca, atividade que desenvolveu até seu falecimento, ao passo que Nelson aprimorou muito seu toque tecnicamente, sendo em especial sua afinação de uma excelência rara entre os rabequistas. Entrevista colhida a 17/01/2002 na residência do entrevistado em Marechal Deodoro, AL.
- XI) **José Galdino**, 51 anos, n. 1950 no Engenho Bonfim em Ferreiros, PE, e residente em Buenos Aires, PE; casado, com filhos; estudou até a 3.a série primária. Mestre de maracatu, de ciranda, de boi, brincante e cantador. Depoimento colhido a 23/01/2002 na residência do entrevistado no município de Buenos Aires, PE.
- XII) **Mane Pitunga**, Rabequeiro e Lutier; residente em Ferreiros, PE. Depoimento colhido a 23/01/2002 na residência do entrevistado no município de Ferreiros, PE.
- XIII) **Mestre Didui**, 81 anos, n.c.1920. Discípulo do rabequeiro e lutier Mestre Antônio Caboclo, começou a tocar com cerca de 10 anos. Residente em Ferreiros, PE. Depoimento colhido a 23/01/2002 na residência do entrevistado no município de Ferreiros, PE.
- XIV) **Mário de Prancha**, 65 anos; n.c.1937. Discípulo de Mestre Didui. Rabequeiro e Lutier, residente em Ferreiros, PE. Depoimento colhido a 23/01/2002 na residência do entrevistado no município de Ferreiros, PE.
- XV) **Mestre Tindara**, 49 anos, n.c. 1952; natural do Engenho Oriente em Itambé, PE. Discípulo de Mestre Duda Bolão, iniciou-se na cantoria aos 19 anos e foi mestre de José Galdino. Estudou até a 4.a série primária. Cc. Em 1971. Residente em Ferreiros, PE. Depoimento colhido a 23/01/2002 na residência do entrevistado no município de Ferreiros, PE.
- XVI) **Mestre Bumba** (José Antônio de Lima), 78 anos, n.23/01/1924. Mestre de Chegança e compositor de Pilar, onde reside. Casado pela segunda vez, com filhos e netos. Começou na Chegança como mestre em 1957, contando 45 anos de experiência; aquela que logramos registrar teria sido todavia sua décima apresentação completa em toda sua carreira. Aprendeu vários papéis, como marinho, depois gajeiro, guarda-marinha, contramestre, até chegar a mestre e “aprender tudo”. Depoimento colhido a 25/01/2002 na sede provisória de sua Chegança no município de Pilar, AL.
- XVII) **Tia Beta** (Elizabete Ferreira), 77 anos, n.22/03/1924. Romanceira, natural de Cabedelo, na PB, onde reside. Aprendeu com sua avó, sua mãe e com Dona Petronila, romanceira atuante em seu tempo de infância. Dona de uma memória prodigiosa, é um precioso arquivo vivo de romances, côcos, cirandas, histórias infantis, reminiscências etc. Depoimento colhido a 27/01/2002 na residência da entrevistada no município de Cabedelo, PB.
- XVIII) **Antônio Ferreira**, 56 anos, n.c.1945. Residente em Canastra, distrito do município de Ibateguara, AL. Mestre de Guerreiro, Rabequeiro, Lutier e compositor. Filho de um cego que tocava um pouco de Zabumba, informou

que sua mãe vendia “coisinhas” e que sua família não tinha músicos. Sebastião Simplício (o legendário mestre e pai de Mestre Natalício), Coelho Bravo e Mestre Natalício foram os modelos de que dispôs para fazer seu caminho no instrumento. Foi musicalmente o mais brilhante rabequeiro que tivemos a oportunidade de entrevistar. Depoimento colhido a 29/01/2002 na residência do entrevistado no município de Iateguara, AL.

XIX) **Mestre Natalício** (Natalício Simplício de Amorim), 61 anos, n.06/03/1940. Residente em Iateguara, AL. Rabequeiro, filho de outro grande rabequeiro, o legendário Sebastião Simplício. Não levou adiante as atividades de lutier ou compositor, limitando-se ao papel de instrumentista. Seu pai fora grande músico e lutier, o qual aprendera respectivamente também com o próprio pai, Manuel Simplício de Amorim, famoso lutier que, no entanto, não tocava o instrumento. Mestre Natalício tinha ainda um tio músico, José Simplício, já falecido. Depoimento colhido a 29/01/2002 na residência do entrevistado no município de Iateguara, AL.

XX) **Altimar Pimentel**, 65 anos, n. 30/1/1936; dramaturgo e folclorista alagoano, radicado em Cabedelo, PB. Professor de Teatro da Universidade Federal da Paraíba, especializou-se na criação de um teatro de raízes na cultura popular, a qual pesquisou com grande profundidade, publicando dezenas de livros a esse respeito. Depoimento colhido a 31/01/2002 na residência do entrevistado no município de Cabedelo, AL.
