

O papel da frase melódica na gramática da palavra cantada

José Roberto do Carmo Jr.
Universidade de São Paulo
carmojr@usp.br



Synergies Brésil n° 9 - 2011 pp. 19-29

Résumé : La parole chantée résulte de la superposition d'une structure musicale sur une structure linguistique, pas forcément compatibles. En conséquence, le texte et la mélodie doivent s'adapter entre eux très souvent. Dans cet article, nous soutenons que ces ajustements suivent une grammaire, celle de la parole chantée, fondée sur deux règles de bonne formation: le principe de l'alignement entre les unités terminales (syllabe et note) et le principe d'association entre les unités non-terminales.

Mots-clés : mélodie, phonologie, chanson, sémiotique

Resumo: A palavra cantada resulta da superposição de uma estrutura musical a uma estrutura linguística, não necessariamente compatíveis entre si, de modo que texto e melodia precisam ser ajustados um ao outro frequentemente. No presente artigo, sustentamos que esses ajustes obedecem a uma gramática, a gramática da palavra cantada, fundada em duas condições de boa formação: o princípio de alinhamento entre unidades terminais (sílabas e notas) e o princípio de associação entre unidades não terminais.

Palavras-chave: melodia, fonologia, canção, semiótica

Abstract: In any song we observe a superposition of a musical and a linguistic structure. As these structures are not necessarily compatible with each other, some adjustments between text and melody are quite common. In this paper, we argue that these adjustments follow a grammar of the melodic textsetting founded in two well formedness rules: the principle of alignment between terminal units (syllable and note) and the principle of association between non-terminal units.

Keywords: melody, phonology, song, semiotics

1. Introdução

Diferentemente das formas musicais da chamada música erudita, a canção popular tem como elemento construtivo básico a frase melódica. Um papel assim proeminente talvez se explique pelo fato de a canção popular ter sua origem na fala coloquial (Tatit, 2004: 153). “Alguma coisa acontece no meu coração” ou “Quem acha vive se perdendo” são frases, e seria estranho que o cancionista não fosse naturalmente levado a associá-las a unidades melódicas correspondentes e coincidentes, dotadas de coesão interna e de um efeito de sentido de totalidade.

As várias maneiras de combinar frases e seus elementos para compor uma melodia dependem do que Tatit chama de *projeto entoativo* da canção (2002: 95). Melodias mais caracteristicamente temáticas usualmente estão calcadas na frase melódica, enquanto as melodias passionais podem não convergir totalmente para ela. Canções figurativizadas, por outro lado, fazem uso muito mais livre do material melódico.

Independentemente da maneira como a canção é estruturada, a frase melódica constitui seu elemento basilar. Ela é a unidade superior da hierarquia melódica, ou seja, é a unidade superior de análise, a mais extensa cadeia de notas a constituir dependências internas (Hjelmslev, 1971:109). Por essa razão, o estudo da frase melódica merece um papel de destaque na teoria semiótica da canção e, de maneira mais ampla, nos estudos sobre as relações entre música e linguagem (Carmo Jr., 2007). Neste artigo, apresentamos uma introdução geral ao problema e propomos um sistema de representação gráfica que permite visualizar a associação entre os diversos componentes do texto e da melodia (relações verticais), assim como sua organização temporal (relações horizontais).

2. Gramática da palavra cantada

O fato de o cancionista naturalmente associar frases verbais com frases musicais não assegura de imediato a compatibilidade entre texto e melodia. Isso porque a melodia, ao contrário da entoação, apresenta uma estrutura complexa que não poucas vezes colide com a estrutura prosódica. Consequentemente, texto e melodia têm que se ajustar um ao outro de modo a satisfazer as condições de boa formação da palavra cantada.

Essas condições de boa formação constituem uma *gramática da palavra cantada*, um conjunto de regras de preferência para a associação entre as divisões da melodia (nota, pulso, célula e frase) e os constituintes prosódicos (sílabas, pé, palavra, frase fonológica e frase entoacional).

Como veremos mais adiante, usualmente a estrutura prosódica é realinhada para ajustar-se à estrutura melódica. Tal realinhamento dos constituintes prosódicos deixa vestígios na forma de perturbações rítmicas que afetam os processos fonológicos (elisão, degeminação, etc) ou na forma de processos estranhos à língua (epêntese silábica, por exemplo).

A primeira condição de boa formação da palavra cantada diz respeito ao alinhamento dos elementos terminais do texto, as *sílabas*, aos elementos terminais da melodia, as *notas*.

Princípio de alinhamento: cada elemento terminal da cadeia melódica (nota) deve ser alinhado a um e apenas um constituinte terminal da cadeia prosódica (sílabas) e vice-versa.

Por trás de um princípio aparentemente banal, esconde-se uma importante diferença entre palavra falada e palavra cantada, mais precisamente entre entoação e melodia. Na entoação, uma sílaba pode ser associada a mais de um tom e, simetricamente, um tom pode ser associado a mais de uma sílaba. Na melodia, a relação entre tom e sílaba é sempre biunívoca.

A entoação é um conjunto limitado e não hierarquizado de *patterns* sonoros, que são simplesmente encadeados um após o outro moldando-se ao conteúdo semântico, à estrutura sintática e à intencionalidade pragmática do falante. O inventário da gramática entoacional organiza-se em torno de apenas dois tons, alto (H) e baixo (L), cuja combinatória dá origem a um número limitado de acentos tonais e de tons de fronteira

(Pierrehumbert, 1988: 22). Em razão dessa limitação, essencial para o bom funcionamento da entoação enquanto sistema paralinguístico, a relação entre tom e sílaba não pode ser de um para um, mas de um para muitos.

Um exemplo ajudará a esclarecer esse ponto. Suponhamos um diálogo no qual é apresentada a seguinte informação: “O João vai a São Paulo amanhã só para comprar uma camisa do Ronaldinho”. O interlocutor, surpreso, pode manifestar sua reação à informação por meio de diversas frases, por exemplo, “O João?”, “O João vai a São Paulo amanhã?”, “O João vai a São Paulo amanhã só para comprar uma camisa do Ronaldinho?”, etc. Embora cada uma dessas frases contenha um número diferente de sílabas e de palavras, *todas têm a mesma entoação*.

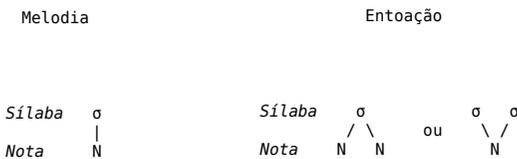
Ou seja, a entoação se caracteriza por ser uma cadeia definida de tons associada a uma cadeia indefinida de sílabas. Daí a relação entre tom e sílaba ser de um para muitos ou de muitos para um. O segundo aspecto importante a ressaltar é que não são apenas as três frases que portam a mesma entoação, mas um número indefinido delas, uma vez que a entoação associada ao conteúdo “surpresa” pode recobrir um sem-número de manifestações linguísticas. Empregamos as mesmas entoações recorrentemente toda vez que expressamos os mesmos conteúdos. Na qualidade de morfemas entoacionais, portanto, as entoações constituem uma classe fechada. Elas fazem parte de inventários relativamente estáveis da língua e essa é a razão pela qual não criamos a cada ato da fala novas entoações, apenas as adaptamos a novas cadeias de sílabas e palavras.

Ao contrário da entoação, a melodia é uma classe aberta e apresenta uma estrutura complexa, hierárquica e parcialmente recursiva, o que a torna uma semiótica autônoma. As notas de uma melodia não constituem uma sequência amorfa, mas são estruturadas em grupos hierarquicamente organizados segundo parâmetros rítmicos, harmônicos e semióticos. Por essa razão, a produtividade da palavra cantada é ilimitada, isto é, sempre poderemos criar novas melodias e a elas associar textos, desde que respeitada a gramática da palavra cantada.

2.1 Nota-sílaba

O princípio basilar dessa gramática, princípio esse que a distingue da gramática entoacional, é a relação biunívoca nota-sílaba.

Esquema 1



Em virtude do princípio de alinhamento, o número de sílabas da cadeia deve coincidir com o número de notas da melodia. É o que ocorre com a imensa maioria das canções, das quais o primeiro verso de *Asa Branca*¹ serve de exemplo.

Esquema 2

<031.01>
 Sílabas quan doj ej a te rrar den do
 | | | | | | | |
 Nota N N N N N N N N

Ocasionalmente encontramos vestígios da ação do cancionista no sentido de não violar o princípio do alinhamento. No terceiro verso da mesma *Asa Branca*, por exemplo, não há relação biunívoca, o que leva o cancionista a criar uma sílaba epentética.

Esquema 3

<031.03>
 Sílabas eu per gun tei eu per gun te *ei
 | | | / \ >> | | | | |
 Nota N N N N N N N N N N

Processos fonológicos como a ditongação, a degeminação e a elisão podem ser também empregados com o mesmo propósito. É preciso salientar, no entanto, que nem sempre tais processos se guiam pela fonologia do português brasileiro (PB) (Bisol, 1996). Em *Leãozinho*, por exemplo, a diérese [lew>>le.o] não pode ser vista como um simples fenômeno fonológico (ou mesmo como uma variante), mas como um fenômeno melódico-fonológico desencadeado pelo princípio de alinhamento entre texto e melodia, e que faz parte da gramática da palavra cantada, uma gramática melódico-fonológica.

Esquema 4

<043.10>
 Sílabas lhe dou ra pe le ao léu lhe dou ra pe le ao lé u
 | | | | | | / \ >> | | | | | | | |
 Nota N N N N N N N N N N N N N N N

Nos exemplos acima, o número de notas excede o número de sílabas, mas o contrário também ocorre. Nesse caso, em vez de criar um sílaba epentética, a solução passa a ser o apagamento da sílaba, como em *Valsa Brasileira*.

Esquema 5

<043.06-07>
 Sílabas co mo de um fil me a a ção co mo djum fil mja ção
 | | | | | | | / \ >> | | | | | |
 Nota N N N N N N N N N N N N N

Esquema 7

<033.07>							
Sílaba	TRA	tei	DA	su	A	sa	
Nota							
Pulso	P	N	P	N	P	N	

É questão ainda em aberto saber se o pulso sempre reorganiza o pé prosódico, como ocorre em *O Rouxinol*. Assim, em *Tempo de Estio*, o ritmo ternário transforma-se em binário pela associação com o pulso [QUE.ro.co.MER>>que.RO.co.MER] ao passo que em *Carinhoso*, é o ritmo binário que se transforma em ternário pela mesma razão [meu.CO.ra.ÇÃO>>MEU.co.ra.ÇÃO].

Esquema 8

<002.01-02>										
Sílaba	que	RO	co	MER	*	*	que	RO	ma	MAR
Nota										
Pulso	N	N	N	N			N	N	N	N
		P		P			P	P		P

Esquema 9

<009.01-02>															
Sílaba	MEU	co	ra	ÇÃO	*	*	*	*	*	*	*	NÃO	sei	por	QUE
Nota															
Pulso	P	N	N	P								P	N	N	P

2.2.2 A célula

A relação pulso-acento, fundada em critérios exclusivamente rítmicos, explica apenas parcialmente a distribuição de proeminências na canção. Por exemplo, no primeiro verso de *Cajuína*, duas sílabas claramente se destacam das demais, MOS e TI.

Esquema 10

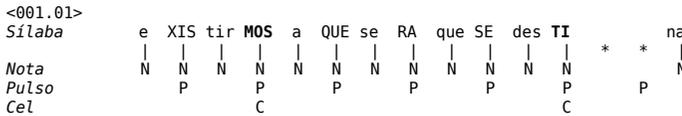
<001.01>																
Sílaba	e	XIS	tir	MOS	a	QUE	se	RA	que	SE	des	TI	*	*	na	
Nota																
Pulso		P		P		P		P		P		P			P	

O deslocamento de acento na palavra *existirmos* [e.xis.TIR.mos>>e.xis.tir.MOS] ocorre porque a sílaba [MOS] se associa a um pulso, o qual atrai o acento. Mas, pode-se perguntar, por que o acento se desloca para a direita [MOS] e não para a esquerda [XIS], se ambas as sílabas estão igualmente associadas ao pulso? Em princípio, não há direcionalidade no deslocamento acentual, de modo que [XIS] e [MOS] deveriam ser igualmente acentuadas. A resposta é que a sílaba [MOS] (assim como [TI]) se destaca das outras doze sílabas do verso porque está associada ao núcleo de uma célula melódica.

As notas de uma melodia invariavelmente se distribuem em grupos chamados células melódicas. Os núcleos das células melódicas são as notas que recebem o acento harmônico, quer dizer, as notas que coincidem com a posição nas quais ocorrem alterações harmônicas ao longo da melodia.

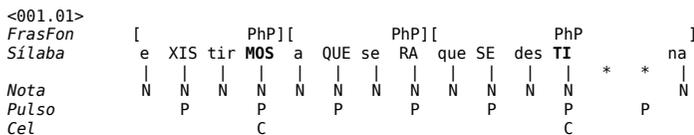
Na melodia da canção popular, a célula melódica é uma unidade harmônica (há apenas um acorde para cada célula), rítmica (o núcleo da célula coincide com a cabeça de um compasso musical) e melódica (muitas vezes a célula tem um perfil melódico que se repete ao longo da melodia). Por essa razão, a nota-sílaba associada ao núcleo da célula é proeminente em relação às demais. No verso de *Cajuína*, as duas células contêm os acordes de Dó menor e Fá menor. Esses acordes instauram uma direcionalidade harmônica mínima, condição essencial para a constituição da frase melódica.

Esquema 11



Vimos que a relação pulso-acento é de ordem exclusivamente rítmica. Trata-se de uma relação entre o plano da expressão musical e o plano da expressão verbal. A relação da célula com o texto, por outro lado, parece envolver informação de ordem morfológica (portanto, referente ao plano do conteúdo). Os núcleos das células atraem os núcleos das palavras lexicais. Temos aqui três palavras lexicais (existir, ser, destinar) que formam três frases fonológicas:

Esquema 12



Esquema 16

<005.01-03>

Sílabas	JÁ	co	NHE	ços	PA	ssos	DE	ssajs	TRA	da	SEI	que	NÃO	vai	DAR	em	NA
	TRA	da	SEI	que	NÃO	vai	DAR	em	NA								
	NA	da	SEUS	se	GRE	dos	SEI	de	COR								
Nota																	
Pulso	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N
Cél	P		P		P		P		P		P		P		P		P
FrasMel	C								C								C
									F ¹								F ²

Os exemplos citados já apontam para o princípio construtivo básico da melodia da canção popular, a *repetição*. No entanto, como o que se repete é apenas uma estrutura de proeminências que a cada repetição recebe um novo recobrimento melódico-harmônico, o efeito de sentido é de que estamos diante de um material melódico completamente novo. Por essa razão, não percebemos de imediato que os versos das duas partes de *Romaria* têm exatamente o mesmo arcabouço estrutural (duas frases degeminadas):

Esquema 17

<009.01-02>

Sílabas	FEI	to	EU	per	DI	dwin	PEN	sa	MEN	to	SO	brew	MEW	ca	VA	LO
	I	lu	MI	na	MI	najs	CU	ri	FUN	daw	TREM	da	MI	nha	VI	DA
																*
Nota																
Pulso	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N
Célula	P		P		P		P		P		P		P		P	P
FrasMel			C						C						C	
									F ¹						F ²	

4. Conclusão

A frase melódica parece ser a mais extensa unidade da hierarquia melódica. Isso porque o cancionista pode combinar frases melódicas de maneira muito livre. Uma canção pode ser monofrástica, composta de uma única frase melódica e de suas variantes, como em *Construção*, *Cajuína* e *Gita*. Canções em duas partes com estrutura simples podem também ser construídas de maneira similar, apenas que, nesse caso, cada parte é composta de uma frase diferente seguida de suas variantes, como ocorre em *Leãozinho*, *Bye Bye*, *Brasil* ou *Samba da Minha Terra*. As frases melódicas também podem ser fundidas ou soldadas entre si constituindo uma longa sequência, como em *Garota de Ipanema*, ou, ainda, ser desmembradas e ter suas partes utilizadas pelo cancionista de maneira mais ou menos livre, como em *Oceano*.

Esses são apenas exemplos didáticos, que exibem de maneira muito esquemática e ligeira o papel da frase na construção da melodia. Na contramão da forma gramatical está a espontaneidade da fala que, como mostrou Tatit, serve de elemento primitivo da canção.

No entanto, o fato de que raramente a fala vem à tona em estado puro na canção parece ser um elemento a mais a apoiar a hipótese de uma gramática da palavra cantada.

Notas

¹ Os números referem-se ao *corpus* “Cancionista”. Cf. <http://prosodia.org>

² Na interpretação de uma canção, é sempre possível optar por execuções mais ou menos elaboradas. No primeiro caso, o verso poderia receber três acordes e não apenas dois, e cada um destes seria associado a um núcleo lexical distinto.

Referências bibliográficas

Bas, J., 1972. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi. 6a ed.

Bisol, L., 1996. “O sândi e a ressilabação”. *Letras de Hoje*, v.31, n.2, p.159-168.

Carmo Jr, J.R., 2007. *Melodia e Prosódia: um Modelo para a Interface Música-Fala com Base no Estudo Comparado do Aparelho Fonador e dos Instrumentos Musicais Reais e Virtuais*. São Paulo: FFLCH/USP. Tese de doutorado.

Hjelmslev, L., 1971. *Essais Linguistiques*. Paris: Minuit.

Pierrehumbert, J., 1988. *The Phonology and Phonetics of English Intonation*. PhD thesis, MIT. Indiana University Linguistics Club.

Schoenberg, A., 1996. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP. Tatit, L., 2002. *O Cancionista*. São Paulo: EDUSP.

Tatit, L., 2004. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial.