UNESP – Universidade Estadual Paulista

Instituto de Artes

Wladimir Farto Contesini de Mattos

Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção: um estudo sobre as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes.

Volume 1

São Paulo

2006

Wladimir Farto Contesini de Mattos

Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção: um estudo sobre as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profª. Drª. Martha Herr

São Paulo

2006

À Aline Romeiro
deux

Agradecimentos

Agradeço aos queridos professores, colegas, profissionais e todos aqueles que contribuíram de diversas formas para a realização deste trabalho, especialmente:

À Martha Herr, com carinho e admiração, pelo constante apoio, atenção e interesse, como professora e orientadora, e pela sensível amizade.

À Aline Romeiro, pelo acompanhamento crítico e interessado de todas as etapas deste trabalho, e pela cuidadosa revisão do texto.

À Adriana Kayama e Heloísa Valente pela leitura empenhada, avaliação crítica e importantes apontamentos realizados na época do exame de qualificação.

À Gisèle Santoro, Alessandro Santoro e Vasco Mariz pela atenção dispensada em nossos contatos e pelas valiosas e enriquecedoras informações.

A Fernando Carvalhaes Duarte, que, além de referencial, há tempos contribuiu para o despertar do meu interesse sobre o tema.

À Priscilla Borges, Xavier Bartaburu e Silvana Abreu, cuja saudosa convivência, embalada pelas belíssimas canções de Santoro e Vinícius, certamente se reflete neste trabalho.

Aos meus alunos, pelo privilégio de compartilhar meus conhecimentos e pelo tanto que me ensinam, em especial ao Sr. Radamés Macuco Mosca (e à sua irmã, dona Helena) aluno de música e professor de vida.

Aos músicos parceiros e amigos, em especial, Marcelo Gomes (ex-professor) e Theo Cancello (ex-aluno), pelas deliciosas oportunidades de colocar a teoria na prática.

À Lenine Santos, Suzana Salles e Iracele Lívero, pela realização do concerto que organizamos em homenagem aos autores das canções analisadas neste trabalho.

À Haydée Fiszbein Wertzner, pela abertura de novos caminhos para a pesquisa e à Yara Caznok pela abertura de novos caminhos para a docência.

À Profª. Drª. Dorotea Kerr, coordenadora, e aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP, pelo apoio.

Aos profissionais do Instituto de Artes da UNESP, em especial Rosângela Canassa (Secretaria da Pós Graduação), Marisa Alves (Departamento de Música), e aos queridos Expedito e Carlos (SAEPE), que muito contribuíram com a sua atenção e presteza.

À CAPES, pela concessão de auxílio financeiro à realização desta pesquisa.

Aos meus pais, Ademir e Mary, ao meu irmão Renato, e à minha querida família, para quem as palavras de agradecimento e afeição jamais caberiam em tão pouco espaço.

As ferramentas não nos dão razões para viver. Elas só servem como chaves para abrir a caixa de brinquedos.

Rubem Alves

Resumo

A principal questão abordada neste trabalho é o tratamento das *tensões acentuais* entre os acentos decorrentes da periodicidade métrica musical e os acentos rítmico-prosódicos detectados na justaposição dos componentes melódicos verbal e musical da canção. Em nossa hipótese, uma vez identificadas, estas tensões poderiam ser *atenuadas* ou *intensificadas* na performance do canto, através do estabelecimento de *linhas de interpretação*. Para isso, propomos uma série de procedimentos analíticos referenciados por modelos teóricos-aplicativos da lingüística (especificamente, a fonologia prosódica de Nespor e Vogel, 1986) e o modelo de análise prosódica musical de Duarte, 1999. Como objeto de aplicação, selecionamos as célebres canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes, nas quais o tratamento de tensões rítmico-prosódicas se apresenta como um importante aspecto a ser considerado pelos intérpretes. Através da análise destas canções, verificamos a eficiência aplicativa dos procedimentos propostos. Além da prática interpretativa, este trabalho também visa contribuir com outras áreas de interesse da música, sobretudo, a composição e a pedagogia do canto. Em todas estas áreas, ressaltamos a sua utilidade como ferramenta autônoma e/ou integrada a outros modelos analíticos.

Palavras-chave: canto, performance musical, análise da canção, prosódia musical, rítmica.

Abstract

The principal question of this study is the treatment of accentual tensions detected which occur as a result of metric periodicity and rhythmic/prosodic accents manifested in the juxtapositioin between verbal and musical components in the melody of the song. It is our hypothesis that, once identified, these tensions can be relaxed or intensified in the performance of a song, through the establishment of lines of interpretation. For this, we propose a series of analytic procedures based on theoretic/aplicative models of linguistics (specifically, the prosodic phonology of Nespor and Vogel, 1986) and the model of musical prosody analysis of Duarte, 1999. As our object of application, we have selected the celebrated songs of Claudio Santoro e Vinícius de Moraes, in which the rhythmic/prosodic must be considered and resolved by the performers. Through the analysis of these songs, we can verify the efficient application of the proposed procedures. In addition to its practical interpretation, this study also seeks to contribute to related areas of musical interest, above all composition and vocal pedagogy. In all these areas, we have emphasized its usefulness as a tool when used in isolation or when integrated with other anylitical methods.

Keywords: singing, musical performance, analysis of song, musical prosody, rhythmics.

Sumário

Introdução 11

Capítulo 1- Prosódia e canção: conceitos, contextos e discussões 18

1.1 Noções de prosódia 18

1.1.1 Prosódia, teoria literária e normas de pronúncia 18

1.1.2 Prosódia na lingüística moderna 20

1.1.3 Prosódia na música 20

1.1.4 Um panorama atual 22

1.2 Canção: objeto verbal e musical 24

1.2.1 Um conceito amplo de canção 26

1.2.2 Algumas questões metodológicas 27

Capítulo 2 - Um modelo de análise rítmico-prosódica da canção 31

2.1 Considerações gerais 31

2.1.1 Contribuições dos modelos referenciais 31

2.1.2 Procedimentos analíticos propostos 32

2.2 Fase preliminar da análise 34

2.2.1 Delimitação de sintagmas melódicos na canção 34

2.2.2 Consideração das fontes referenciais 37

2.3 Aplicação dos procedimentos centrais 47

2.3.1 Fase 1: Estruturação 48

1ª Etapa: Escansão Acentual de Componentes 48

2ª Etapa: Discriminação de Agrupamentos Perceptíveis 50

2.3.2 Fase 2: Periodicidade 53

3ª Etapa: Determinação de Domínios de Agrupamentos 53

4ª Etapa: Detecção de Níveis Hierárquicos 55

2.4 Fase complementar da análise 63

2.4.1 Níveis de hierarquia prosódica na canção 63

2.4.2 Estabelecimento de linhas de interpretação 68

2.4.3 Critérios e procedimentos 71

2.4.4 Representação gráfica e espacial 78

Capítulo 3 - Análise rítmico-prosódica da canção, na prática 82

3.1 As canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes 82

3.2 Análise rítmico-prosódica das canções selecionadas 87

Análise 01. A mais dolorosa das histórias 90

Análise 02. Acalanto da rosa 113

Análise 03. Alma perdida 133

Análise 04. Amor em lágrimas 146

Análise 05. Amor que partiu 177

Análise 06. Balada da flor da terra 192

Análise 07. Bem pior que a morte 216

Análise 08. Cantiga do ausente 229

Análise 09. Em algum lugar 259

Análise 10. Jardim noturno 274

Análise 11. Luar do meu bem 295

Análise 12. Ouve o silêncio 312

Análise 13. Pregão da saudade 237

Conclusão 355

Bibliografia 359

Fonografia 363

Volume 2

Apêndice - Bases teóricas da análise

Anexo - Canções analisadas (poemas e partituras)

Introdução

No decorrer de nossa vivência musical, iniciada como cantor intuitivo, pesquisador autodidata, docente por acidente, e, depois, desenvolvida em ambiente acadêmico, com os estudos de graduação, iniciação científica e atuação como professor universitário, tivemos a oportunidade de lidar com diferentes aspectos da música enquanto veículo de expressão artística, objeto de estudo multidisciplinar e meio de atuação profissional. Entre todas estas experiências, as que se despontam como mais marcantes são, sem dúvida, as oportunidades de aprender a perceber e a lidar com diversidade cultural com a qual nos deparamos em cada universo particular em que, de alguma forma, atuamos (entre a performance musical e a produção cultural, entre o estudo da música e o da fonoaudiologia, entre as atividades de aprendizagem e as de ensino, entre as técnicas e estéticas das canções populares e a das canções de câmara...).

É certo que cada uma destas experiências são assimiladas e contribuem para a formação do modo como nos comportamos frente ao novo, porém, seja como aluno, performer, pesquisador ou professor, observamos que isso pode acontecer de duas maneiras, ao mesmo tempo, distintas e integradas. Por um lado, reconhecemos as dificuldades que surgem em relação a qualquer empenho que, por mera fruição, parece-nos correr bem até que seja obstruído por excessos de formalidade. Por outro lado, reconhecemos, também, o processo inverso, no qual o conhecimento formal se faz útil ao abrir caminhos para um determinado empenho. Na prática do canto, por exemplo, seja na aprendizagem, na performance ou no ensino, temos buscado e proposto um equilíbrio entre estes dois comportamentos a pouco destacados, ou seja, o equilíbrio entre aquilo que poderia ser preservado e o que poderia ser adquirido.

Finalmente, ao considerarmos nossas intuições, refletirmos sobre nossas experiências, promovermos alguns debates e consultarmos algumas referências teóricas mais aprofundadas, concluímos que independentemente das possibilidades técnicas, estéticas e culturais de um modelo específico, na prática do canto, a busca de um equilíbrio entre as preservações e aquisições deveria ser considerada nos aspectos característicos da própria oralidade, enquanto essência de qualquer forma de expressão vocal.

O que nos levou em direção às questões a serem abordadas neste trabalho de mestrado, então, foi justamente a necessidade de dispormos de algum meio que contribuísse para uma compreensão objetiva das diferentes nuances da oralidade que se podem imprimir na performance da voz cantada, sobretudo, quanto às relações entre os componentes verbal e musical estabelecidos no âmbito melódico das canções.

Se a consideração das relações entre o verbal e o musical, enquanto objetos independentes e correlacionáveis, são tão antigas quanto diversificadas, de certo modo, podemos dizer que as maneiras como ocorrem em cada um de nós os processos de aquisição verbal e musical, enquanto linguagens, em muito se parecem. Com base em processos inatos e culturais, através de estágios que já se reconhecem como iniciados desde a gestação e perpetuados por toda a vida, ambas as formas de expressão são adquiridas, desenvolvidas e cultivadas em contextos que congregam, desde sempre, a influência de princípios que remetem às ordens da *utilidade* e da *fruição*[1]; e tudo isso independentemente de suas motivações e finalidades, de suas diferenças e similaridades, de suas extensões sinestésicas e semiológicas.

É especialmente em favor da fruição como meio e finalidade do perceber, conhecer e expressar que consideramos importante o enfoque sobre aspectos utilitários do conhecimento, nesta época em que começam a se recolocar na ciência e nas artes os campos de especulação

1 Sobre estes dois conceitos que remontam à Santo Agostinho, ver Alves (2005).

multidisciplinares, interdisciplinares e transdisciplinares. Os caminhos das transrelações já está sendo trilhado e nesta trilha, mais do que nunca, são cabíveis as digressões e transgressões, desde que estejamos cientes das amplas possibilidades de seus contextos.

Portanto, ao trabalharmos sobre o estabelecimento de uma série de procedimentos analíticos com o objetivo de contribuir para a performance da canção, reconhecemos a natureza utilitária destes procedimentos como uma ferramenta acurada a serviço da performance enquanto meios para a manifestação artística e produção de conhecimento, e, ambos estes meios, enquanto ferramentas mais amplas a serviço da fruição.

***

Sendo assim, em nosso trabalho, partimos de uma noção ampla de prosódia – enquanto fenômeno próprio das linguagens sonoras, mais diretamente relacionado à oralidade verbal e estendido ao âmbito específico da música – até a sua delimitação, quando da consideração dos fenômenos rítmico-acentuais a serem analisados no âmbito melódico de um determinado tipo de canção: os fenômenos rítmico-prosódicos.

Como objeto aplicativo, selecionamos as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes, às quais tivemos a oportunidade de estudar e apresentar publicamente desde a época da graduação. Independentemente de seu inegável valor cultural e artístico, estas canções despertaram o nosso interesse por apresentarem um número considerável de divergências rítmico-acentuais entre os seus componentes melódicos verbal e musical. Assim como em algumas de nossas experiências anteriores, o tratamento destas divergências ou tensões acentuais, na performance musical, tem sido realizado pelos intérpretes a partir de propostas de "correção" da organização rítmica e/ou melódica das canções, com resultados controversos. Em nossa hipótese atual, este tratamento poderia decorrer puramente de

recursos interpretativos, sem a necessidade de se promoverem quaisquer tipos de reajuste na edição das obras.

Quanto aos procedimentos analíticos, foram estabelecidos a partir de teorias fonológicas e teorias rítmicas musicais, sobretudo, aquelas que constituem os fundamentos de dois modelos adotados: um deles proposto por Nespor e Vogel (1986) e o outro por Fernando Carvalhaes Duarte (1999). O primeiro modelo, constitui-se na base da fonologia prosódica[2], e foi considerado, principalmente, quanto à sua aplicação na análise rítmico-acentual, na métrica da poesia. Quanto ao segundo – indiretamente ligado à fonologia métrica, e estabelecido sobre a consideração do conceito musical de ritmo – destaca-se, ao nosso ver, pela criteriosa correlação dos aspectos métricos/lingüísticos em relação aos aspectos rítmicos/musicais, bem como a sua eficiente adequação às características lingüísticas e musicais próprias da canção. Como aspecto comum aos dois modelos, além de sua eficiência aplicativa, destaca-se o papel desempenhado pela métrica na determinação da acentuação rítmica em ambos os universos aos quais se aplicam: a linguagem verbal poética e a canção.

A partir dos referenciais adotados, é justamente sobre este aspecto rítmico-acentual da linguagem verbal, no âmbito melódico das canções selecionadas para análise e das questões a serem especificamente tratadas, que fundamentamos o estabelecimento e a aplicação dos procedimentos metodológicos a serem propostos. Em outras palavras, é a consideração deste aspecto rítmico-acentual ou *aspecto rítmico da prosódia* que determina as necessárias delimitações metodológicas deste trabalho, em oposição ao que chamamos de *aspecto sonoro da prosódia*, por sua vez, relacionado aos demais possíveis fenômenos acentuais consideráveis quanto aos objetos e objetivos da análise (por exemplo, os tradicionais parâmetros sonoros/musicais de altura, duração, intensidade, timbre).

---

2 A fonologia prosódica é uma das teorias chamadas fonológicas não-lineares, cuja principal característica é o seu estabelecimento como uma teoria independente de interpretação da linguagem em interface com os componentes gramaticais sintático e semântico.

É evidente que, quanto aos referidos aspectos rítmico e sonoro da prosódia, a simples escolha das teorias e modelos referenciais já indica o estabelecimento de um foco sobre o aspecto rítmico. Porém, são duas as principais justificativas para este recorte metodológico: primeiramente, os fenômenos prosódicos que despertaram nosso interesse analítico são justamente os de ordem rítmica, na qual determinados acentos do componente verbal divergem quanto à sua posição em relação a determinados acentos do componente musical, em dado contexto métrico, causando o que chamamos de *tensões acentuais* do ritmo prosódico; em segundo lugar, uma vez que assumimos a tarefa de correlacionar os referenciais métrico-musicais estabelecidos por Duarte e os referenciais fonológico-prosódicos estabelecidos por Nespor e Vogel, o âmbito do aspecto rítmico da prosódia já nos pareceu suficiente para a verificação destas correlações (o que nos permite deixar a consideração do aspecto sonoro para uma outra oportunidade).

Esclarecemos, portanto, que nosso principal objetivo é a identificação do aspecto rítmico das tensões acentuais entre os componentes verbal e musical, no âmbito melódico das canções analisadas, bem como a verificação das possíveis contribuições deste estudo para o tratamento dos fenômenos prosódicos na performance do canto em geral. Para formalizar os procedimentos analíticos adequados aos objetivos, foram consideradas duas ordens fundamentais do conceito de ritmo, que se complementam na psicologia da percepção: *periodicidade* e *estruturação*. Estes aspectos, observados em sua simultaneidade e alternância, por intermédio das noções de metro e acento, incidem na determinação dos níveis de *hierarquia métrica* da melodia. Como hipótese, afirmamos que é através destes níveis não-lineares de hierarquia métrica que se podem identificar na melodia as causas e efeitos das tensões acentuais do ritmo prosódico – tensões estas observáveis na partitura ou perceptíveis na oralidade. Finalmente, demonstramos que, a partir da aplicação de procedimentos analíticos específicos, é possível o estabelecimento de *linhas de interpretação* como

referência para performance do canto, quanto a *atenuação* ou *intensificação* destes fenômenos prosódicos na canção.

Quanto aos resultados, além do próprio estabelecimento dos procedimentos de análise e da sua possível configuração como mais uma ferramenta a ser adotada pelos intérpretes, sobretudo na performance, acreditamos que nosso trabalho possa contribuir para uma consideração alternativa dos elementos gráficos e acústicos com os quais nos deparamos ao interpretar uma canção. Consideramos que a apreciação destes elementos, quando abordadas exclusivamente a partir de um determinado plano de interação, entre todas as possibilidades que se apresentam à percepção do intérprete, pode levá-lo a "desperceber" a pluralidade de seus conteúdos.

***

A seguir, fazemos uma breve descrição das etapas de apresentação que compõem o trabalho.

Uma vez que a abordagem de um tema tão discutido quanto o das relações entre música e linguagem verbal nos contemple com o benefício das diversidades conceituais da ciência e do senso comum, a consideração de alguns conceitos, contextos e discussões pode contribuir para que se minimizem as inevitáveis controvérsias. Portanto, no capítulo 1, apresentamos os conceitos elementares adotados e seus contextos teóricos referenciais, com destaque para as noções relacionadas à *prosódia* e à *canção*, tais quais as consideramos neste trabalho, seguidos por uma breve discussão sobre alguns aspectos metodológicos.

No capítulo 2 apresentamos os procedimentos formalizados a partir da consideração dos modelos teóricos adotados como referência. Para ressaltar o caráter pragmático destes

procedimentos, procuramos organizar os conteúdos no formato de um roteiro aplicativo (ponto de partida para a possível organização de um método).

Iniciamos o capítulo 3 com alguns comentários essenciais sobre as canções selecionadas como objeto de aplicação, com ênfase nas informações que julgamos relevantes na configuração das questões discutidas em nosso trabalho. Em seguida, apresentamos os resultados da análise das canções, a partir da edição gráfica dos poemas e das partituras. Com estas análises, configuram-se os dados necessários à verificação de nossas hipóteses e fundamentação de nossas conclusões.

Após este último capítulo, um apêndice referencia com detalhes alguns dos aspectos mais relevantes sobre os referenciais teóricos adotados. Uma vez que estas informações podem contribuir para o esclarecimento de eventuais dúvidas quanto aos procedimentos aplicativos propostos, consideramos que o leitor poderá consultá-las logo em seguida ao capítulo 1 ou em qualquer momento que julgar necessário. Reiteramos que destes fundamentos se destacam os conceitos mais elaborados a partir dos quais procedemos à aplicação da análise e avaliamos seus resultados.

Finalmente, em anexo, disponibilizamos as edições das partituras e poemas utilizados como referência para todas as ilustrações e práticas aplicativas deste trabalho.

Capítulo 1 - Prosódia e Canção: conceitos, contextos e discussões

1.1. Noções de prosódia

A extensa e antiga referencialidade do conceito de prosódia torna necessária a revisão de algumas das noções mais gerais que se atribuem ao termo, ao longo da história, e do seu desenvolvimento nos campos da lingüística, literatura e música. Após esta breve digressão, para que se evitem possíveis controvérsias quanto ao uso que fazemos do termo neste trabalho, fazemos alguns comentários sobre a noção considerada.

Quanto à etimologia, o termo deriva, segundo Houaiss (2001), do grego *prosÓidia* ou "canto de acordo com", e por sua vez, de *prosÓidós,* cujo sentido literal pode estar relacionado a *prósÓ* (elemento antepositivo com significado de "para frente, adiante") + *ÂidÓs* (cantar), que, segundo Duarte (1999), poderia corresponder a "em prol da ode", entre outras possíveis interpretações[1].

De um ponto de vista histórico, segundo referências de Couper-Kuhlen (1986), na Grécia antiga, a utilização do termo estaria relacionada à consideração dos traços entoacionais da fala não representados graficamente na escrita, e, posteriormente, denominando os sinais gráficos que passariam a representar estes traços na escrita. A esta noção entoacional, por volta do século II d.C., seriam agregados os aspectos da duração vocálica (relacionado à temporalidade) e de um componente que podemos compreender como "dinâmica" (diferença entre níveis de intensidade na manifestação do fenômeno acentual). A partir de então, o termo prosódia ficaria relacionado a estas duas noções posteriores – relativas à duração e

1 Duarte se refere ainda à esta tradução para o termo grego prosóidia e sua relação com o termo latino referente *accentus*, como veremos a seguir, em 2.3.2.

intensidade – em detrimento da noção entoacional estabelecida em sua própria origem etimológica.

1.1.1. Prosódia, teoria literária e normas de pronúncia

Com base nestas referências rítmicas e acentuais advindas da tradição ocidental grega e medieval, estabeleceria-se, a partir do século XV, a noção de prosódia relacionada aos estudos da métrica e aplicados, sobretudo, à poesia, mas também à prosa. Esta noção, bem como a consideração dos fenômenos prosódicos "quantitativos" e a sua influência sobre aspectos "qualitativos", permanece como referência para estudos bastante recentes. Segundo Scarpa (1999), o mesmo não aconteceria com outras noções prosódicas desenvolvidas a partir de teorias literárias, como as que se relacionam às propostas normativas e, conseqüentemente, difusoras de ideologias do "bom uso das línguas"; além de aspectos teóricos-gramaticais específicos, estas propostas se caracterizam pela criação ou valorização de determinados modelos de "dicção" e da noção de "ortoépia" [2]. Contudo, é importante observar que estas noções normativas permeiam o senso comum e continuam até hoje a ser cultivadas e consideradas através de ações pedagógicas e produções acadêmicas.

2 De acordo com Houaiss (2001) nos referimos à dicção como "modo de dizer, no que tange à escolha e à combinação e disposição das palavras, com vistas à correção, clareza e eficácia do texto" e ortoépia como "estudo tradicional e normativo que determina os caracteres fônicos, considerados cultos e relevantes, e a boa pronúncia".

1.1.2. Prosódia na lingüística moderna

Quanto à noção de prosódia, enquanto objeto de investigação da lingüística moderna, seu estabelecimento se dá na consideração do "conjunto de fenômenos fônicos que se localizam além ou 'acima' (hierarquicamente) da representação segmental linear dos fonemas" (Scarpa, 1999, p. 9). Tais fenômenos reintegrariam a antiga noção grega de "entoação" à corrente noção métrica/dinâmica. A prosódia estaria compreendida, então, pelo estudo lingüístico de fenômenos relacionados à fala, mais precisamente, aos processos rítmicos, entoacionais (considerando-se os parâmetros sonoros de altura, intensidade e duração), às pausas e variações da velocidade de emissão e às qualidades vocais (compreendendo aspectos como o timbre). Ainda segundo Scarpa (idem), neste amplo território de investigação científica, as abordagens lingüísticas sobre a prosódia podem ser divididas em dois âmbitos: um deles mais relacionado à fonética e caracterizado pela predominância dos aspecto quantitativos e instrumentais de seus procedimentos; o outro mais relacionado à fonologia e caracterizado pela predominância dos aspectos qualitativos e especulativos.

1.1.3. Prosódia na música

Em relação à música, há indícios de que as noções de prosódia compartilhariam, inicialmente, do mesmo processo evolutivo da linguagem verbal. Como vimos, a própria etimologia do termo compreende uma referência direta ao canto, o que vem de encontro a consideração de que, no contexto histórico e geográfico de sua origem, as relações entre o verbal e o musical não seriam distintas, como na atualidade. Desde a antigüidade histórica, as noções relacionadas à prosódia, no âmbito da música, parecem ter uma importância

fundamental para o estabelecimento das expressivas relações de aproximação e afastamento entre os componentes que hoje distingüimos como estritamente verbais e musicais. No período medieval, por exemplo, com o canto gregoriano e as variações entre a "salmodia", (emissão vocal com tendência à oralidade da fala em relação à do canto) e o "hino", ao contrário da anterior, tendendo à oralidade do canto); na transição da renascença musical para o barroco, as profundas mudanças do tratamento das relações entre verbo e música se podem ilustrar pelas diferenças entre os motetos pluritextuais da *prima prattica* renascentista e a valorização da palavra, por parte da *secconda prattica*, representada pelos madrigais de Monteverdi, bem como sua contribuição para o advento do recitativo e da ópera. Cabe ressaltar aí as relações entre aspectos prosódicos e aspectos de significação verbal, que, no barroco, culmina com a prática da retórica musical e que, com o passar dos séculos, desenvolveria-se com a ópera clássica e romântica e chegaria a um excelente grau de refinamento com o *Lied.*

Um conceito de prosódia estritamente musical poderia se estabelecer com a evolução da música instrumental, a partir do século XVII, mas, apesar de gêneros como a música programática (que, embora instrumental, primava pela evocação extra-musical de textos verbais e imagens), as evidências de uma noção de prosódia enquanto elemento estrutural da música seriam mais claras apenas na transição do século XIX para o XX, com as transformações técnicas e estéticas da música e as relações estabelecidas entre as teorias musicais e os novos conhecimentos da lingüística moderna.

1.1.4. Um panorama atual

Em um panorama atual, estas importantes discussões sobre as correlações entre música e linguagem verbal, observáveis no quadro cronológico da história, e, sobretudo, com a evolução dos paradigmas estruturais e estéticos da música, na transição para o século XX, permitem-nos observar a consideração de algumas noções de prosódia musical a partir de pelo menos dois enfoques correlacionáveis, ambos influenciados por teorias estabelecidas no campo da lingüística, de suas interfaces e transdisciplinaridades. Nestas abordagens, idendifica-se o emprego do termo prosódia de maneira direta ou indireta (neste caso, pela referência aos fenômenos acentuais que o termo compreende em seu histórico). Identifica-se, também, a relação das noções de prosódia e o tratamento de questões predominantemente aplicáveis aos campos da música permeados pelas discussões e fundamentações de práticas teórico-analíticas, composicionais e performáticas.

Em um primeiro enfoque, que remonta às práticas musicais tradicionais, noções de prosódia são freqüentemente relacionadas à consideração dos diversos fenômenos acentuais decorrentes da justaposição entre os componentes verbal e musical de determinados gêneros musicais. Nesta linha, entre outras abordagens, seguem a que apresentamos neste trabalho, os referenciais propostos de Duarte (1999), as abordagens de Andrade (1965, 1972), e, mais relacionada às relações entre aspectos prosódicos e processos de significação, as abordagens de Tatit (1986, 1994, 1996, 1997).

Em outro enfoque, apesar de estabelecidas claramente as relações com pressupostos teóricos interdisciplinares, noções de ordem prosódica permeiam algumas abordagens que se aplicam a tipos musicais que não necessariamente se utilizam de componentes da linguagem verbal em suas elaborações; nesta linha, seguem trabalhos como os de Cooper e Meyer (1960), Lerdhal e Jackendoff (1983) e Menezes (1992). Dentre os trabalhos citados, os

primeiros se relacionam ao âmbito da música tonal e, respectivamente, tratam e privilegiam a consideração de aspectos de ordem da organização rítmica. Já Menezes, estabelece uma abordagem bastante original, ao fazer considerações teórico-analíticas sobre a estruturação de base fonológica subjacentes a obras do compositor Luciano Berio. Especificamente, neste último trabalho, com base nas teorias lingüísticas de R. Jakobson e N.S. Trubetzkoy, considera-se uma noção de prosódia predominantemente relacionada aos traços entoacionais; segundo Menezes, do ponto de vista da percepção lingüística, seria através da entonação prosódica que percebemos imediatamente a contigüidade inata entre a linguagem verbal e a música (Menezes, 1992, p. 81).

No contexto do primeiro enfoque sobre o qual nos referimos acima, estabelecemos, portanto, o conceito de prosódia a ser considerado, em nosso trabalho, a partir de uma noção mais ampla: enquanto fenômeno próprio das linguagens sonoras, mais diretamente relacionado à oralidade verbal e estendido ao âmbito específico da música. Neste âmbito, um primeiro recorte se faz necessário, ou seja, desconsideramos as noções derivadas das noções tradicionais e que, como mencionamos, se estabelecem nas abordagem teóricas estritamente musicais.

Detemo-nos, então, sobre as noções estabelecidas quanto aos tipos musicais caracterizados pela justaposição de componentes verbais e musicais, e, mais especificamente em um plano linear ou melódico. Neste contexto, incide um segundo recorte metodológico, a saber, quanto à distinção entre os fenômenos acentuais de ordem rítmica (correspondentes ao que chamamos de *aspecto rítmico* da prosódia) e os demais fenômenos acentuais (correspondentes ao *aspecto sonoro*). Como veremos nos capítulos a seguir, este aspecto *rítmico-prosódico* é considerado a partir de dois princípios de organização rítmica dos componentes melódicos: *estrutura* e *periodicidade*. Quanto aos aspectos sonoros, desconsiderados neste trabalho, relacionam-se a tradicionais parâmetros sonoros/musicais

(como altura, duração, intensidade, timbre), entre outros parâmetros e noções considerados nos campos da lingüística (como a ampla noção de entonação e o conceito de *tonema*[3]) e da música (como os conceitos de textura, massa sonora e fenômenos correlacionados).

Uma vez estabelecida a nossa abordagem sobre o aspecto rítmico da prosódia, cabe ainda um último recorte metodológico, fundamental para se explicitar a principal questão a ser investigada. Trata-se do reconhecimento das *tensões acentuais* do ritmo prosódico, decorrentes das divergências entre os acentos destacados nos componentes verbal e musical do objeto em questão e os acentos determinados pela sua organização métrica. Como veremos a seguir, a partir da aplicação de determinados procedimentos analíticos, o tratamento dado pelo intérprete a estas tensões acentuais poderá imprimir, na oralidade da linha melódica, o efeito de *atenuação* ou *intensificação* destas tensões.

1.2. Canção: objeto verbal e musical

A discussão sobre as distinções e similaridades entre a música e a linguagem verbal parece permear as considerações sobre a própria história e o estado do conhecimento no âmbito de cada uma destas linguagens[4]. Como vimos em 1.1, perspectivas de conjunção e disjunção entre ambas coincidem com a própria noção de prosódia e se desenvolvem, na cultura ocidental, desde a antigüidade até os dias atuais.

---

3 Conforme Navarro (1966) apud Tatit (1977), por *tonemas* nos referimos às "terminações melódicas das frases enunciativas".

4 Numa acepção semiológica, nos referimos à linguagem verbal e à música como linguagens, uma vez que ambas se articulam estruturalmente a partir de dois planos – conteúdo e expressão –, entre outros traços fundamentais relacionados a estes planos, de acordo com o conceito de linguagem estabelecido por Hjelmslev (1974).

Especificamente no âmbito da música, desde os indícios da sua relativa indissociação da poesia – na Grécia antiga – até a época atual, na qual dispomos de condições tecnológicas para verificar as conjecturas históricas sobre seus processos cognitivos, são muitos os exemplos através dos quais se pode destacar suas relações com a linguagem verbal. Isso, talvez, justifique as igualmente diversificadas perspectivas na consideração destas relações, no contexto dos diversos gêneros musicais que produzimos e cultivamos ao longo dos tempos.

Entre estas perspectivas, chama à atenção o certo grau de refinamento analítico-interpretativo e a pretensão universalista de algumas teorias musicais que, na segunda metade do século XX, compreendem a estruturação da música tonal de maneira similar às emergentes teorias lingüísticas da época, em especial, a gramática gerativa, teoria cuja proposição é atribuída a Noam Chomsky [5]. Dentre estes trabalhos, no campo da música, teve grande repercussão o controverso *A Generative Theory of Tonal Music* (Lehrdal e Jackendoff, 1983), também inspirado na teoria musical de Heinrich Schenker. A despeito de quaisquer críticas favoráveis ou desfavoráveis quanto às suas proposições, no mínimo, o trabalho contribui indiretamente para a discussão sobre as relações entre a música e a linguagem verbal ao permitir a consideração, sob a perspectiva metodológica de uma teoria lingüística, das possíveis distinções e similaridades quanto a natureza, organização e funcionamento de ambas as linguagens.

É certo que, quanto ao desenvolvimento da cognição humana, há indícios de ordem natural e cultural de que a linguagem verbal é um processo universal, complexo e fundamental que interfere em nossos outros processos perceptivos e expressivos. Associando-se o fato de que é através da linguagem verbal que, em geral, discorremos sobre as próprias especulações acerca do musical e do verbal, talvez, tudo isso possa justificar a tendência à correlação entre música e linguagem verbal a partir dos paradigmas verbais. No entanto, se,

5 Foi elaborada pelo lingüista, entre 1960 e 1965, em conjunto com lingüistas do Massachusetts Institute of Technology.

por uma motivação científica ou artística, invertêssemos a abordagem e submetêssemos a consideração das relações entre o verbal e o musical aos paradigmas e pressupostos metodológicos próprios da música, provavelmente os resultados comparativos ocorreriam, guardadas as devidas proporções, de modo compatível.

1.2.1. Um conceito amplo de canção

Com base nas idéias acima, chegamos ao primeiro ponto essencial a ser conceitualmente estabelecido em nosso trabalho, que é a delimitação do objeto de análise – a *canção* – concebida aqui, em um sentido lato, como qualquer manifestação musical em cujos âmbitos melódicos ou planos lineares se apresentem essencialmente justapostos dois componentes rítmico-sonoros fundamentais, sendo um deles típico da linguagem verbal e o outro típico da música.

Esclarecemos que o emprego conceitual do termo canção, neste trabalho, não se refere, portanto, a qualquer tentativa de classificação de determinadas práticas musicais quanto às suas motivações e finalidades, seus processos de elaboração, evolução e cultivo, seus aspectos técnicos e estéticos, suas formas de expressão e repercussões. Refere-se, sim, ao que podemos considerar como um produto da justaposição essencial dos componentes verbal e musical em qualquer manifestação musical.

Em hipótese, acreditamos ainda que este conceito lato possa ser compreendido, de maneira menos direta, no contexto de elaborações musicais nas quais um dos componentes fundamentais esteja ausente, desde que reconhecidos os indícios da consideração direta deste componente na elaboração musical. Nos casos mais simples, por exemplo, a execução instrumental do tema melódico de um *Lied* ou a oralização do componente verbal desta mesma obra, destacada de seus parâmetros musicais quanto às durações, alturas, etc; nos

casos mais complexos, as elaborações musicais motivadas por processos característicos da linguagem verbal, sejam eles semânticos, sintáticos, fonológicos, etc. (em casos inversos a este último chegaríamos a uma interface entre a música e outras formas artísticas de expressão sonora, como a poesia sonora e outros gêneros literários caracterizados pela oralidade).

Finalmente, observamos a relevância desta noção de objeto-canção como parâmetro metodológico a ser considerado em um processo de interpretação/análise musical como o que propomos em nosso trabalho (já que a abordagem interpretativa/analítica prescinde do enfoque que se dá sobre o objeto em questão), bem como na prática da performance (já que o objeto-canção em si e os resultados de sua interpretação/análise podem determinar o grau de abertura e restrição das variáveis de uma performance musical a partir deste objeto).

1.2.2. Algumas questões metodológicas

Uma vez delimitado o objeto de análise, chamamos a atenção para outras necessárias delimitações que nos permitem estabelecer com maior objetividade as questões específicas a serem analisadas em nosso trabalho (especificamente quanto aos fenômenos rítmico-prosódicos decorrentes das relações acentuais entre os componentes melódicos verbal e musical das canções selecionadas para análise), e, ainda, as suas possíveis conexões com aspectos que, também por razões metodológicas, são colocados à margem de nossa investigação (como as relações entre as questões analisadas e outros processos específicos dos âmbitos lingüístico, musical, suas semioses e relações com outros processos cognitivos, perceptivos e expressivos).

Neste contexto metodológico mais estrito, consideramos que, apesar de arbitrária, a definição de uma determinada abordagem em detrimento de outra, bem como a adoção de seus pressupostos teóricos e modelos aplicativos (por exemplo, uma abordagem lingüística

aplicada ao estudo de processos de estruturação musical, como a que mencionamos anteriormente), parece desempenhar um papel completamente diferente daquele que desempenha em contextos que se pretendem "universais". Em outras palavras, consideramos que, quanto mais criteriosa a delimitação do objeto a ser analisado, melhor é o aproveitamento dos recursos aplicativos do modelo referencial adotado.

Ao observarmos amplamente as diferentes abordagens propostas para a consideração das relações entre a música e a linguagem verbal, estabelecidas em canções semelhantes às que selecionamos para análise, podemos, sob um ponto de vista estruturalista, distingüí-las em dois tipos: 1. aquelas mais relacionadas aos elementos e processos sonoros/fonológicos; 2. aquelas mais relacionadas aos elementos e processos de significação simbólicos/semânticas. Ambas estas abordagens estariam relacionadas aos elementos e processos de organização formal/sintática das duas linguagens[6]. No entanto, estas distinções não confinam as duas abordagens em territórios necessariamente estanques ou independentes, predominando, ao contrário, um caráter de interação. Como já dissemos, neste trabalho, partimos da noção de que as correlações objetivas entre música e linguagem verbal – legitimadas por suas próprias transcorrências históricas e verificadas na consideração das possíveis similaridades e distinções de suas características formais, competências, conteúdos e aplicações – possibilitam o estabelecimento de métodos de investigação específicos à observação de determinados fenômenos manifestados a partir destas correlações.

Em nossa consideração, entre os dois tipos de abordagens que destacamos, aquela que mais se pronuncia no tratamento das relações entre música e linguagem verbal estabelecidas nas canções selecionadas para a análise, é a abordagem simbólica/semântica. Esta predominância se justifica, sobretudo, pela vocação enunciativa típica das músicas que

6 Podemos estabelecer aqui uma certa analogia com os respectivos três principais componentes de uma gramática gerativa – fonologia, semântica e sintaxe –, enquanto contextos para a análise de um determinado conjunto de regras que operam em uma linguagem (Chomsky, 1965). No contexto da canção, consideramos esta analogia cabível, a despeito das controvérsias surgidas a partir das influências teóricas da gramática gerativa sobre as perspectivas de análise da estrutura musical.

representam os diversos gêneros nos quais se pode reconhecer algum aspecto cancional; em geral, nesses tipos de música, uma referencialidade primordial dos processos de significação verbal interage com os processos de organização simbólica do componente musical. De um modo mais amplo, na própria música, enquanto meio de expressão artística ou área do labor científico, a consideração do objeto musical a partir de seus aspectos simbólicos tem certa predominância histórica e objetiva, desde os campos de investigação mais teóricos e especulativos, como a musicologia, até as práticas de ensino e performance, incluindo-se os trabalhos de ordem técnica/teórica característico dos modelos de análise musical.

Mais especificamente, quanto às questões tratadas em nosso trabalho, podemos afirmar que as relações entre a música e os processos de significação verbal também predominam nos estudos sobre a análise prosódica da canção. Para isso, no entanto, é necessário considerar a prosódia musical não apenas como uma instância de conformação ou deformação dos processos de acentuação silábica das palavras em relação às acentuações métricas dos compassos. Como já mencionamos, além deste *aspecto rítmico*, há incidência do que chamamos de *aspecto sonoro* da prosódia.

Embora apenas recentemente as questões prosódicas estejam sendo mais amplamente referenciadas nos estudos sobre análise e interpretação da canção, no Brasil, alguns trabalhos de grande importância (sobretudo, aqueles fundamentados na teoria semiótica da canção popular, de Luiz Tatit[7]) focalizam a abordagem do tema em sua relação com processos de significação, mesmo que não excluídos de suas interações com processos sonoros/fonológicos ou formais/sintáticos. Por outro lado, outros menos numerosos mas também importantes estudos brasileiros sobre a prosódia musical e a canção (que têm se desenvolvido há mais tempo, sobretudo, a partir das referências de Mário de Andrade[8]) apontam para a abordagem

7 Ver: A canção – eficácia e encanto (1986), Semiótica da canção: melodia e letra (1994), O cancionista: composição de canções no Brasil (1996), Musicando a semiótica (1997), entre outros livros do autor.
8 Ver, principalmente: Aspectos da Música Brasileira (1965) e Ensaio sobre a música brasileira (1972), além dos anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em São Paulo, em julho de 1937 (1938).

de tendência sonora/fonológica. Contudo, além de privilegiar exclusivamente o referido aspecto rítmico da prosódia musical, grande parte destes estudos são restritos, quanto à sua fundamentação metodológica, e estanques, quanto às possibilidades de interação com o outro tipo de abordagem musical/gramatical mencionado. Em geral, baseiam-se indiscriminadamente em pressupostos da métrica poética e da métrica musical, atribuem objetivamente o valor análogo de uma "sintaxe" aos princípios tradicionais de fraseologia musical ou tomam como pressupostos alguns conceitos de nítido comprometimento ideológico, como as mencionadas noções de "ortoépia" e da "boa pronúncia".

A abordagem das questões de análise da prosódia musical proposta neste trabalho opõe-se àquelas relacionadas diretamente aos processos de significação, uma vez que procura estabelecer nossas investigações a partir da consideração fonológica dos fenômenos sonoros musicais. No entanto, diferencia-se da maior parte dos estudos relacionados diretamente a este outro tipo de abordagem, uma vez que procura aprofundar as suas bases metodológicas, no que diz respeito ao necessário trâmite interdisciplinar entre música e lingüística[9]. Quanto à importância dos chamados processos de significação, em nossa abordagem, consideramos que – apesar de ambas as linguagens correlacionadas se constituírem, em uma perspectiva ainda mais abrangente, como sistemas simbólicos de expressão – o enfoque das relações entre música e linguagem verbal, na canção, não necessariamente deve ser estabelecido sobre a relevância de suas conseqüentes junções e disjunções "significativas", mas sim, sobre a consideração fonológica/sonora e musical dos fenômenos prosódicos que podem, em certa instância, ser passíveis de interpretações semânticas ou semióticas.

9 No sentido desta maior aproximação conceitual e metodológica com determinado campo da lingüística, nossa abordagem se assemelha à anterior, contudo, sem contar ainda com uma base epistemológica comparável àquela construída por Luiz Tatit. Assim mesmo, em nossa perspectiva, é justo considerar aqui a importância dos trabalhos que referenciam teórica e metodologicamente nosso trabalho, com destaque para as contribuições de Fernando Carvalhaes Duarte (1994, 1995, 1999 e 2001).

Capítulo 2 - Um modelo de análise rítmico-prosódica da canção

Apresentamos, a seguir, uma série de procedimentos metodológicos resultantes da consideração dos modelos teórico-aplicativos adotados, cuja referência e discussão de seus principais fundamentos apresentamos no apêndice que integra este trabalho. Reiteramos que, de acordo com nossos objetivos iniciais, estes procedimentos se referem especificamente à análise do aspecto rítmico da prosódia musical na canção, no que diz respeito à identificação das tensões acentuais entre os componentes melódicos verbal e musical.

2.1 Considerações gerais

2.1.1 Contribuições dos modelos referenciais

Antes de apresentarmos os procedimentos analíticos, passo a passo, é importante destacar os principais aspectos adotados dos modelos referenciais.

Quanto ao modelo de Duarte, como mencionamos anteriormente, constitui a base de nossa proposta analítica e, portanto, é considerado integralmente em seus fundamentos e proposições metodológicas, bem como, em relação aos critérios de notação prosódica musical a partir da qual são identificadas as tensões acentuais rítmicas entre os componentes melódicos na canção. De acordo com Duarte:

> Resumo a notação que proponho da seguinte forma: a cada pé prosódico, um agrupamento acentual de unidades de *modulação rítmica* das palavras, corresponde um domínio de duração métrica, caracterizado pela *periodicidade*, pelo ritmo musical. (Duarte, 2001, p. 143)

Quanto ao modelo de Nespor e Vogel, é através dele que consideramos a hipótese dos *constituintes prosódicos musicais*, apresentados a seguir, enquanto representações de possíveis isomorfismos entre agrupamentos de componentes verbais e musicais em um determinado nível da hierarquia prosódica da canção. A partir da consideração destes níveis de hierarquia prosódica, poderão ser estabelecidas as *linhas de interpretação* que, na interação destes níveis, referenciam a performance do canto quanto à *atenuação* ou *intensificação* das tensões acentuais rítmico-prosódicas identificadas na melodia.

2.1.2 Procedimentos analíticos propostos

De forma a contribuir para a sua configuração como ferramenta de aplicação prática, os procedimentos analíticos foram organizados em duas fases, cada uma delas, subdivididas em duas etapas, de acordo com a proposta referencial de Duarte. A estas duas fases da análise foram adicionadas uma fase preliminar e uma fase complementar, conforme o esquema abaixo.

Gráfico 1: Fases e etapas de aplicação dos procedimentos de análise

Fase Preliminar	Delimitação dos *sintagmas melódicos* a serem analisados
Fase 1 – Estruturação	1ª Etapa – Escansão acentual de componentes
	2ª Etapa – Discriminação de agrupamentos perceptíveis
Fase 2 –Periodicidade	3ª Etapa – Determinação de domínios de agrupamentos
	4ª Etapa – Detecção de níveis hierárquicos
Fase Complementar	Estabelecimento de possíveis *linhas de interpretação*

A proposição da fase preliminar surgiu da necessidade de pré-organizar (de acordo com aspectos formais específicos) o material a ser analisado nas fases posteriores, uma vez que a consideração dos referenciais – sejam eles gráficos (como a partitura e texto literal, que referencia a análise dos objetos selecionados para este trabalho) ou fonográficos (nos casos em que a referência seja uma gravação) – sofre, a priori, uma certa influência interpretativa quanto ao próprio reconhecimento e delimitação do objeto. Procuramos, então, com a proposição de alguns procedimentos preliminares, oferecer parâmetros para direcionar esta interpretação pré-analítica sobre a organização formal da canção, a partir da delimitação de unidades lineares denominadas de *sintagmas melódicos* [1].

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

---

1 Denominamos sintagmas melódicos a delimitação de uma certa cadeia de componentes verbais/musicais que, uma vez agrupadas e dispostas em um plano linear, formam uma unidade em uma determinada hierarquia inter-relacional. Uma razão para a não utilização do termo sentença, com esta finalidade, é a intenção de não relacionar estes agrupamentos melódicos às conotações sintáticas e fraseológicas de seus respectivos componentes verbal e musical.

A fase complementar da análise, constitui a principal finalidade do nosso trabalho, quanto aplicação dos procedimentos analíticos anteriores, uma vez que o estabelecimento das linhas de interpretação permite a consideração destes possíveis enfoques interpretativos como referenciais para o tratamento dos fenômenos prosódicos analisados, na performance do canto.

Apesar do direcionamento do foco analítico sobre o aspecto rítmico-prosódico, procuramos atentar para que a formulação seriada das etapas aplicativas mantivesse um caráter de abertura e flexibilidade, favoráveis à futura inclusão, no modelo, de novos procedimentos (sobretudo relacionados à análise de fenômenos prosódicos do aspecto sonoro).

2.2 Fase preliminar da análise

2.2.1 Delimitação de sintagmas melódicos na canção

Como atividade preliminar, sugerimos que se prepare uma representação gráfica – por escrito – do componente verbal da canção a ser analisada[2]. Ao se escrever o texto literal, deve-se considerar a sua relação pré-estabelecida com o componente melódico musical, através da referência de registros composicionais ou interpretativos (notações, gravações, etc), no intuito de que a disposição visual/espacial deste contexto nos permita contemplar na escrita uma prévia noção formal[3], ou seja, a delimitação linear dos sintagmas melódicos a serem analisados na canção. Observamos que, no caso específico das canções cuja análise apresentamos a seguir, a referência são os registos gráficos das composições, precisamente, partituras e edições

2 Estes procedimentos que, em nossa, consideração são indispensáveis para a análise da canção popular – cujas edições, como lá mencionamos, são, em geral, inconsistentes ou inexistentes – mas, também se mostram de grande valia para a organização de certos parâmetros que, mesmo com a referência da partitura, dependem de algumas arbitrariedades da leitura, ou seja, dependem de um certo grau de interpretação.

3 Como veremos adiante, não se trata exatamente de considerar a noção musical de forma da canção, tampouco a forma literária do componente melódico verbal.

literárias dos poemas. Note-se também que, para proceder a esta delimitação, não serão considerados diretamente os aspectos de organização gramatical sintática do componente melódico verbal ou fraseológica do componente musical.

Justificamos esta desconsideração imediata dos parâmetros tradicionais da fraseologia musical na delimitação dos sintagmas melódicos, com base na observação de Duarte (1999) sobre a relativa incongruência das estruturas do componente melódico musical da canção. Quanto à desconsideração da organização sintática do componente melódico verbal, justifica-se com base nas versificações de Nespor e Vogel (1986) sobre o verso poético; estas verificações permitem concluir que, apesar de possíveis coincidências, é a hierarquia métrica/prosódica e não a sintaxe que desempenha desenpenha um papel delimitador das estruturas lineares na melodia da canção.

Também seria inconsistente a consideração indiscriminada da "forma poética" ou da "forma musical" na canção, uma vez que elas correspondem mais a padrões arbitrários de organização (estabelecidos na composição ou nas diferentes possibilidades de interpretação) do que à organização rítmico-prosódica da qual tratamos. Mesmo nas situações em que o componente melódico verbal da canção (como no caso de um poema) se apresenta como um objeto autônomo, é rara a possibilidade da consideração direta de sua própria organização formal, com representação desvinculada do componente musical. Em geral, temos acesso à "letra" de uma canção através da partitura ou de uma gravação, e, quando temos acesso a uma edição deste texto (como no caso de poemas musicados), nem sempre podemos nos fiar pelos seus critérios editoriais.

Uma vez observadas as restrições acima, podemos estabelecer uma nova proposta para a delimitação formal das possíveis organizações lineares dos componente melódicos verbal e

musical da canção, em sua conjunção, a partir de uma "consideração discriminada" de suas referências. Entre as possíveis referências a serem consideradas são indispensáveis um registro gráfico (partitura) ou um registro fonográfico (nos casos de análise em que este é o principal registro composicional) e ainda, quando possível, uma edição criteriosa do texto literal.

A seguir, sugerimos alguns procedimentos a serem realizados para a delimitação dos sintagmas melódicos da canção. Observe-se que estes procedimentos se configuram como hipóteses e são essencialmente arbitrários. Em complemento às justificativas sobre a desconsideração imediata da estrutura sintática e fraseológica, justificamos esta arbitrariedade com base na idéia de que a noção estrutural da frase musical é, antes de tudo, intuitiva:

> Apesar dos performers intuitivamente entenderem o que é uma frase, uma precisa e abrangente definição é quase impossível. (Stein e Spillman, 1996, p. 174)

E, neste contexto arbitrário, o ritmo é o parâmetro que estabelecemos para orientar esta noção intuitiva, independentemente da coerência de certas analogias entre a estrutura musical e a verbal e da consideração de elementos como pontos gramaticais, processos entoacionais e de significação (verbais) e pausas, processos agógicos e cadenciais (musicais):

> O conceito de estrutura de frase é freqüentemente discutido no contexto da forma musical, ou seja como as frases são organizadas em unidades maiores ou seções musicais. No entanto, uma frase é primeiramente uma estrutura rítmica: uma unidade de duração que se combina em um padrão rítmico com outras unidades de duração similares. (ibid., loc. cit.)

Finalmente, é importante considerar que esta arbitrariedade, no entanto, antecipa a incidência dos aspectos rítmicos de estruturação e periodicidade a serem confirmados pela própria análise rítmico-prosódica da canção, com a determinação dos níveis da hierarquia prosódica.

2.2.2 Consideração das fontes referenciais

No exemplo abaixo, apresentamos o texto literal conforme a edição musical de "Amor que partiu" – a quinta peça da primeira série das *Canções de Amor*, de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes[4], publicada pela Edition Savart –, bem como, a edição do poema organizada por Bueno (1998) e os manuscritos dos autores[5]. Após a amostragem destes referenciais, apresentamos um modelo final através do qual pretendemos excluir ambigüidades e preparar o objeto para a aplicação da análise.

(1) Disposição do texto literal conforme a partitura (Edition Savart):

Dor De querer quem não vem
Dor De viver sem seu bem Ó
dor Que perdoa ninguém meu a-
mor Não tem compaixão Par-
tiu Ó flor Pai-
xão amor que partiu tem dó de
mim Assim sem meu bem Ó
vem Perto de mim que
Sofro na solidão tão triste
dor

(2) Consideração do emprego de letras maiúsculas em (1) como possível indicativa de inícios de sintagmas melódicos na canção:

Dor
De querer quem não vem
Dor

4 Como veremos a seguir (ver 3.1) as Canções de câmara, de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes, correspondem à obra conjunta destes dois autores publicadas em duas séries, cada uma contemplada com cinco peças. Há algumas controvérsias quanto a estas peças, a saber, se elas constituem ou não um ciclo de canções; se outras canções dos autores – contemporâneas a estas e coincidentes, quanto à temática narrativa e as características musicais – deveriam ser integradas à série. Especialmente, em relação ao nosso trabalho, chama à atenção aspectos do processo composicional destas canções – uma vez que selecionamos estas canções para a análise prosódica, devido à grande incidência de tensões acentuais entre os componentes melódicos verbal e musical. Sobretudo, dois aspectos nos interessam quanto ao processo de composição das peças: a realização da parte musical antecedeu, sucedeu ou foi simultânea à parte verbal?; qual a influência da experiência de Vinícius de Moraes, enquanto cancionista, sobre o processo de composição de Cláudio Santoro?; entre outros aspectos.

5 Ver cópias destes documentos em anexo.

De viver sem seu bem
Ó dor
Que perdoa ninguém meu amor
Não tem compaixão
Partiu
Ó flor
Paixão amor que partiu tem dó de mim
Assim sem meu bem
Ó vem
Perto de mim que
Sofro na solidão tão triste dor

(3) Disposição do texto literal conforme o manuscrito de Claudio Santoro*:

Dor
De querer quem não vem
Dor De viver sem seu
bem Ó dor Que perdoa ninguém
meu amor Não tem compaixão Par-
tiu Ó flor Paixão Amor que par-
tiu tem dó de mim Assim sem meu bem Ó
vem Perto de mim que Sofro na soli-
dão tão triste dor

* Como dispomos de dois manuscritos da canção, sendo uma correspondente à uma fase intermediária do processo de composição e outra, um manuscrito publicado, damos preferência, aqui, ao segundo. Observamos apenas que, no primeiro manuscrito, o autor grafa a palavra "meu" da quinta linha, acima, com letra maiúscula. Levaremos isto em conta na proposição abaixo.

(4) Consideração do emprego de letras maiúsculas em (3) como possível indicativa de inícios de sintagmas:

Dor
De querer quem não vem
Dor
De viver sem seu bem
Ó dor
Que perdoa ninguém
Meu amor
Não tem compaixão
Partiu
Ó flor

Paixão
Amor que partiu tem dó de mim
Assim sem meu bem
Ó vem
Perto de mim que
Sofro na solidão tão triste dor

(5) Disposição do texto literal conforme edição em Bueno (1998):

Dor
De querer quem não vem
Dor
De viver sem seu bem
Oh, dor
Que perdoa ninguém
Meu amor
Não tem compaixão
Partiu
Oh, flor
Paixão
Amor que partiu
Tem dó de mim
Assim sem meu bem
Oh, vem Perto de mim
Que sofro na solidão
Tão triste dor

(6) Disposição do texto literal conforme o manuscrito de Vinícius de Moraes:

Dor
De querer quem não vem
Dor
De viver sem seu bem
Ó dor
Que perdoa ninguém
Meu amor
Não tem compaixão
Partiu
Ó flor *
Paixão
Amor que partiu
Tem dó de mim
Assim sem meu bem
Ó vem
Perto de mim

Que sofro
Na solidão
Tão triste dor

* Temos três manuscritos de Vinícius de Moraes que indicam uma evolução do processo de composição deste texto. Adotamos o terceiro da ordem apresentada em anexo, contudo, no ponto aqui indicado retomamos a proposta do segundo manuscrito que coincide com a adotada por Claudio Santoro (o terceiro manuscrito indica "Ó flor, paixão").

(7) Disposição do texto literal como procedimento preliminar de nossa proposta analítica:

SM [01] dor de querer quem não vem
SM [02] dor de viver sem seu bem
SM [03] ó dor que perdoa ninguém
SM [04] meu amor não tem compaixão
SM [05] partiu ó flor
SM [06] paixão amor que partiu
SM [07] tem dó de mim assim sem meu bem
SM [08] ó vem perto de mim
SM [09] que sofro na solidão
SM [10] tão triste dor

No caso apresentado em (7), propomos a transcrição do texto literal a partir das referências de (1), (2), (3), (4), (5) e (6), bem como do componente melódico musical, conforme as edições da partitura. A finalidade desta transcrição é organizar a disposição linear dos sintagmas melódicos (SM [01], SM [02], etc.) na forma em que serão considerados na análise. Reiteramos que esta organização é arbitrária e que, portanto, podem ocorrer algumas variações quanto à delimitação proposta por um ou outro analista. Consideramos que estas variações ocasionais poderão interferir na disposição dos dados decorrentes da análise, no entanto, sem que se comprometa os resultados interpretativos a serem apresentados através da performance.

A despeito desta arbitrariedade essencial, estabelecemos os seguintes critérios iniciais para a delimitação dos SM, conforme (7), enquanto recurso de pré-organização formal do objeto de análise. Os três primeiros se referem especificamente ao componente melódico verbal [6], o último, corresponde à sua conjunção com o componente musical.

1.º) Deve-se representar um SM por linha, ou seja, a representação gráfica literal de cada sintagma deve ser compreendida por um único agrupamento no plano linear;

2.º) Deve-se utilizar apenas letras minúsculas ou maiúsculas, para que se evitem quaisquer controvérsias quanto às implicações gramaticais do seu emprego diferencial (nas representações deste trabalho, por convenção, optamos pela utilização de letras minúsculas);

3.º) Deve-se evitar a utilização de pontuações gramaticais, também para que se evitem as controvérsias quanto ao seu emprego e as implicações, sobretudo, sintáticas e semânticas;

4.º) Deve-se, finalmente, estabelecer os agrupamentos melódicos referentes à extensão de cada linha (SM), buscando-se a máxima congruência entre os agrupamentos verbais e musicais correspondentes, bem como uma coerência formal na relação entre todos sintagmas delimitados na canção (reiteramos que este processo tem base intuitiva, porém, referenciada por uma certa noção rítmica).

Quanto ao aspecto da "forma" da canção, tanto do ponto de vista musical quanto do ponto de vista verbal (herança de suas respectivas tradições musical e poética) reiteramos também a desconsideração da sua relevância direta no desenvolvimento da análise. Isto se

6 Em relação a estes três primeiros critérios, consideramos que eles podem ser particularmente favoráveis à análise de objetos cuja forma e concepção, como um todo, estejam desvinculadas das postulações tradicionais (por exemplo, as canções compostas a partir de poemas concretos ou de organizações musicais não-fraseológicas). Observamos também que os critérios 2 e 3 eximem o analista da consideração dos elementos a que se referem (relação maiúscula / minúscula e, pontuação gramatical), cujas ocorrências controversas são freqüentes na maioria das edições publicadas das canções brasileiras eruditas ou populares. Especificamente em relação ao critério 3, exime-se ainda o analista da consideração das habituais e também controversas relações entre a pontuação gramatical e seus possíveis reflexos sobre a performance vocal, quanto ao comportamento respiratório na emissão de um determinado enunciado; consideramos que não há razão para se tomarem estas relações como necessárias.

justifica pelo fato de que, em nossa proposta, a detecção dos níveis de hierarquia métrica e a hipótese dos constituintes prosódicos musicais já revelariam uma certa "forma rítmico-prosódica" da canção. Contudo, a consideração de aspectos formais dos componentes melódicos, separadamente ou em conjunção (através dos agrupamentos de sintagmas, por exemplo, à semelhança de estrofes ou seções), pode contribuir para a fase complementar de estabelecimento das *linhas de interpretação* (ver 2.4), bem como, para a relação da análise prosódica da melodia com outros planos de organização musicais e/ou verbais da canção.

Observamos ainda que o objetivo dos procedimentos posteriores a esta fase preliminar análise também podem interferir na determinação dos SM, na medida em que cada sintagma deve apresentar uma extensão linear compatível com o número de planos hierárquicos a serem detectados na fase central da análise e, conseqüentemente, considerados na fase complementar. De uma maneira mais geral podemos sugerir, então, que, por esta razão, devem ser evitados sintagmas pouco extensos, possivelmente simétricos a um "verso de uma só palavra" (no âmbito verbal) ou uma "frase de um motivo mínimo" (no âmbito musical). Estas estruturas mais raramente permitem a detecção de mais de um nível hierárquico. Porém, acima de qualquer convenção possível, prevalece ainda a habilidade do analista frente a consideração arbitrária de cada caso a ser analisado.

Em complemento à disposição proposta em (7), sugerimos, ainda, a representação de dois importantes referenciais, respectivamente correspondentes aos componentes verbal e musical dos SM. Com relação ao componente verbal, propomos a escansão métrica literária das sílabas (correlação entre as sílabas e as posições métricas relevantes, como ocorre na consideração tradicional da literatura, quanto à métrica do verso poético). As posições consideradas devem ser as mesmas da versificação poética, ou seja, a última posição métrica

acentuada é relativa a uma sílaba mais acentuada; nos casos em que o SM apresentar como última sílaba uma sílaba menos acentuada (sílaba extra-métrica), portanto, a última posição métrica considerada será a da primeira sílaba mais acentuada que a anteceda.

(8) Texto literal conforme (7), após procedimento de escansão métrica literária das sílabas

SM[01]	**dor**	**de**	**que-**	**rer**	**quem**	**não**	**vem**		
	1	2	3	4	5	6	7		
SM[02]	**dor**	**de**	**vi-**	**ver**	**sem**	**seu**	**bem**		
	1	2	3	4	5	6	7		
SM[03]	**ó**	**dor**	**que**	**per-**	**do-**	**a**	**nin-**	**guém**	
	1	2	3	4	5	6	7	8	
SM[04]	**meu**	**a-**	**mor**	**não**	**tem**	**com-**	**pai-**	**xão**	
	1	2	3	4	5	6	7	8	
SM[05]	**par-**	**tiu**	**ó**	**flor**					
	1	2	3	4					
SM[06]	**pai-**	**xão**	**a-**	**mor**	**que**	**par-**	**tiu**		
	1	2	3	4	5	6	7		
SM[07]	**tem**	**dó**	**de**	**mim**	**as-**	**sim**	**sem**	**meu**	**bem**
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
SM[08]	**ó**	**vem**	**per-**	**to**	**de**	**mim**			
	1	2	3	4	5	6			
SM[09]	**que**	**so-**	**fro**	**na**	**so-**	**li-**	**dão**		
	1	2	3	4	5	6	7		
SM[10]	**tão**	**tris-**	**te**	**dor**					
	1	2	3	4					

Com relação ao componente musical, propomos a escansão métrica musical das sílabas (correlação entre as sílabas e as figuras de notas, como ocorre na consideração tradicional da

música, quanto ao ritmo métrico da melodia). Propomos a justaposição desta nova representação à anterior.

(9) Texto literal conforme (8), após procedimento de escansão métrica musical das sílabas

SM[01] 

dor	**de**	**que-**	**rer**	**quem**	**não**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7

SM[02] 

dor	**de**	**vi-**	**ver**	**sem**	**seu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7

SM[03] 

ó	**dor**	**que**	**per-**	**do-**	**a**	**nin-**	**guém**
1	2	3	4	5	6	7	8

SM[04] 

meu	**a-**	**mor**	**não**	**tem**	**com-**	**pai-**	**xão**
1	2	3	4	5	6	7	8

SM[05] 

par-	**tiu**	**ó**	**flor**
1	2	3	4

SM[06] 

pai-	**xão**	**a-**	**mor**	**que**	**par-**	**tiu**
1	2	3	4	5	6	7

SM[07] 

tem	**dó**	**de**	**mim**	**as-**	**sim**	**sem**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

SM[08] 

ó	vem	per-	to	de	mim	
1	2	3	4	5	6	

SM[09] 

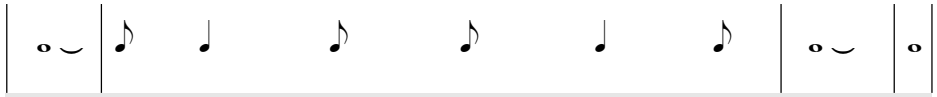
que	so-	fro	na	so-	li-	dão
1	2	3	4	5	6	7

SM[10] 

tão	tris-	te	dor
1	2	3	4

Sugerimos também a representação da incidência das barras de compasso como princípio de organização periódica a ser verificado prosodicamente nas fases posteriores da análise. Esta representação deverá reproduzir exatamente a organização proposta na partitura (quando este for o referencial adotado para orientar a análise) ou deverá prescindir da interpretação decorrente de uma prévia audição (quando o referencial adotado for um fonograma ou uma performance em tempo real).

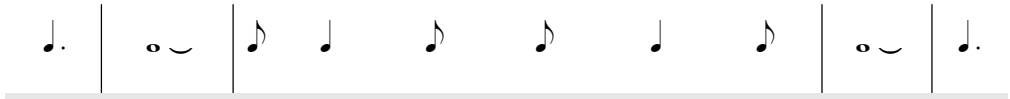
(10) Representação da incidência de barras de compasso em (9)

SM[01] 

dor	de	que-	rer	quem	não	vem
1	2	3	4	5	6	7

SM[02] 

dor	de	vi-	ver	sem	seu	bem
1	2	3	4	5	6	7

SM[03] 

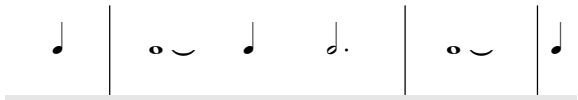
ó	dor	que	per-	do-	a	nin-	guém
1	2	3	4	5	6	7	8

SM[04]



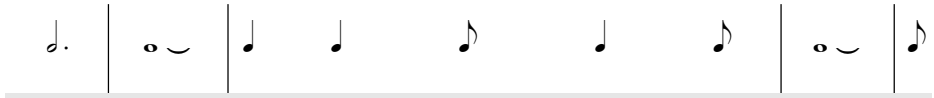
meu	a-	mor	não	tem	com-	pai-	xão
1	2	3	4	5	6	7	8

SM[05]



par-	tiu	ó	flor
1	2	3	4

SM[06]



pai-	xão	a-	mor	que	par-	tiu
1	2	3	4	5	6	7

SM[07]



tem	dó	de	mim	as-	sim	sem	meu	bem
1	2	3	4	5	6	7	8	9

SM[08]



ó	vem	per-	to	de	mim
1	2	3	4	5	6

SM[09]



que	so-	fro	na	so-	li-	dão
1	2	3	4	5	6	7

SM[10]



tão	tris	te	dor
1	2	3	4

2.3 Aplicação dos procedimentos centrais

Como mencionamos, de acordo com Duarte (1999), nossa proposta para a análise rítmico-prosódica da canção se desenvolve em duas fases, correspondentes aos aspectos rítmicos de *estruturação* e *periodicidade*. Chamamos a atenção para o caráter metodológico da proposta, uma vez que as coincidentes simultaneidade e complementaridade entre os dois aspectos considerados torna o enfoque específico de qualquer um, em detrimento do outro, uma arbitrariedade .

Segue-se, então, um roteiro aplicativo das fases centrais da análise, cujo intuito é apresentar, passo a passo, cada um dos procedimentos analíticos resultantes das considerações sobre os referenciais adotados. Para ilustrar a aplicação dos procedimentos, utilizaremos um trecho de "Acalanto da rosa", de acordo com a Edition Savart, a segunda peça da primeira série das *Canções de Amor*, de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes. Observamos que, quanto ao resultado dos procedimentos preliminares da análise, no que diz respeito a esta canção, não há divergências relevantes quanto às referências do texto literal e da partitura na organização dos sintagmas melódicos (ver referências nos documentos em anexo). No próximo capítulo, esta e as demais canções da coleção são analisadas integralmente, através dos procedimentos apresentados desde a fase que chamamos de *fase preliminar* da análise.

2.3.1 Fase 1: Estruturação

1ª Etapa: Escansão Acentual de Componentes

Inicialmente, procedemos à identificação do ritmo original prosódico dos componentes de um determinado domínio da hierarquia métrica/prosódica, no qual se inicia um *ciclo analítico*[7]. Trata-se do que chamamos de *escansão acentual de componentes* rítmico-prosódicos. Deste modo, ao iniciarmos o processo de análise da canção, no primeiro nível da hierarquia a ser considerado, procedemos à escansão acentual dos componentes silábicos de um determinado sintagma melódico. São utilizados, para isso, os sinais clássicos de acentuação longa (—) e breve (∪), respectivamente, como indicação das sílabas mais acentuadas ou menos acentuadas[8]. A escansão deverá levar em conta a organização das sílabas em relação às posições métricas relevantes do sintagma melódico analisado (dado fornecido pelo componente melódico verbal). Note-se que, assim como a representação escansão silábica na partitura (na relação entre as sílabas e as figuras de notas), as sílabas que ocupam uma determinada posição métrica devem receber um hífen sempre que constituirem parte de um vocábulo que se continua na posição seguinte. Devido à freqüente predominância do fluxo fônico frasal sobre a acentuação vocabular do componente verbal do sintagma melódico, em decorrência das junções

---

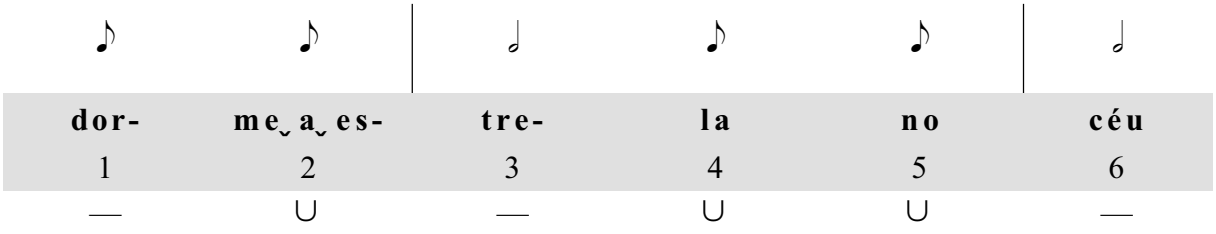
7 Consideramos a realização um de ciclo analítico cada uma das vezes em que se aplica uma seqüência completa dos procedimentos de análise do ritmo prosódico da canção, em um determinado nível hierárquico (1ª a 4ª etapas). Como veremos a seguir, após a etapa de detecção do nível hierárquico (2.2) devemos retomar os procedimentos em um novo ciclo para a detecção de novos níveis e, portanto, da hierarquia métrica / prosódica, propriamente.

8 Estes símbolos tem sido utilizados em processos quantitativos de versificação desde a antigüidade, nas tradições grega e latina. É importante pontuar que, apesar de manterem as denominações de "longa" e "breve" – conotações temporais de duração – também assimilam o critério de intensidade, ou seja, da alternância entre elementos acentuados e não acentuados. Em nossa consideração chamamos atenção para o atributo qualitativo relacionado ao contexto da estruturação, uma vez que, mais do que à quantização da intensidade, nos referimos à polarização entre os elementos pontuados.

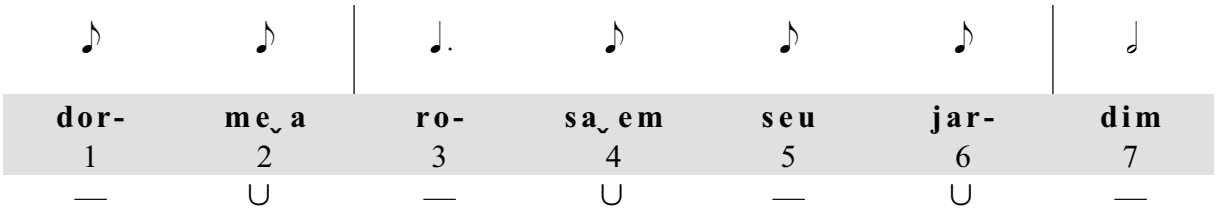
vocálicas[9], mais de uma sílaba poderá ocupar uma única posição métrica na escansão silábica. Assim como a representação deste fenômeno na partitura, as sílabas relacionadas em uma mesma posição métrica são ligadas por um arco. No gráfico abaixo, por exemplo, registramos estas ocorrências na posição 1 do SM [01] e nas posições 2 e 4 do SM [02].

Gráfico 2: Escansão acentual de componentes

SM [01]



SM [02]



Observamos, ainda, que há uma a certa liberdade ao se proceder à escansão acentual de componentes, sobretudo, na consideração dos vocábulos monossilábicos, que podem ser mais ou menos acentuados, e dos vocábulos polissilábicos com mais de duas sílabas, que permitem a consideração do fenômeno do acento secundário. Como a questão da acentuação de monossílabos e dos acentos secundários no idioma português brasileiro padrão é, ainda hoje, controversa, assumimos o pressuposto de que este tipo de componente seja sempre considerado como menos acentuado (representado por um sinal breve). Como exceção a esta

9 Ocorrem aí os recursos de silabação da poesia (sinaléfa, crase, elisão, sinerese, dierese, eclipse, aférese, síncope e apócope), sobre os quais nos referimos no apêndice (volume 2: 2.2).

regra inicial, colocam-se os monossílabos tônicos correspondentes às últimas posições métricas dos sintagmas melódicos. A prática da análise revela a inda ser recomendável a consideração da proeminência acentual de um monossílabo e/ou do acento secundário de um polissílabo sempre que um destes componentes possa interromper, na escansão silábica, a ocorrência de um número igual ou superior a três acentos breves consecutivos (nestes casos, os monossílabos e/ou acentos secundários devem ser representados por um sinal longo). Veremos que esta consideração é fundamental para o reagrupamento dos componentes escandidos, em estruturas binárias ou ternárias, de acordo com as propostas apresentantadas na etapa a seguir.

2ª Etapa: Discriminação de Agrupamentos Perceptíveis

Procede-se, então, à discriminação de agrupamentos formados pelos componentes escandidos na etapa anterior, através da seleção (entre colchetes) destes componentes, conforme determinados padrões perceptivos denominados *pés*[10]. Trata-se do que chamamos de *discriminação de agrupamentos perceptíveis* em um determinado domínio da hierarquia métrica/prosódica. Para orientar esta etapa, é convencionada a utilização de dois tipos específicos de pés métricos *téticos*: binário (— ∪) e ternário (—∪ ∪)[11]. Assim como Duarte (1999), adotamos esta hipótese para que a representação dos possíveis agrupamentos evite a ocorrência de ambigüidades, uma vez que os agrupamentos podem ser perceptivamente

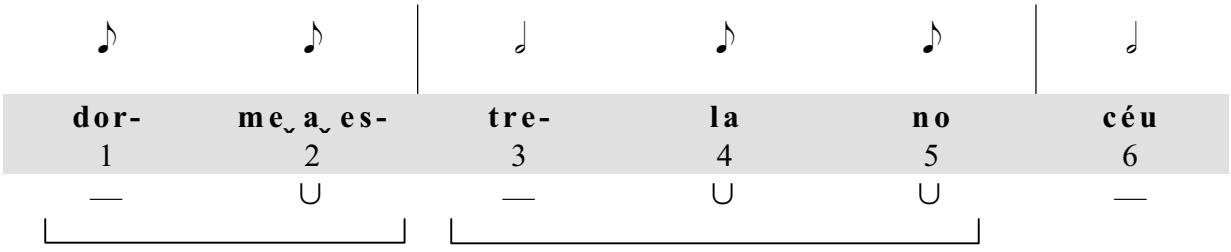
10 Aqui, podemos considerar esta denominação em sua acepção mais geral, relativa à sua caracterização como um componente da fonologia métrica. É importante observar que este pé deve sempre representar o domínio do nível hierárquico a ser detectado até o final de um determinado ciclo analítico que se realiza. A seguir (ver 2.4), veremos que o elemento pé será diretamente correspondente ao pé prosódico (enquanto constituinte prosódico musical, em nossa proposta de análise rítmico-prosódica) quando da realização do ciclo analítico ao nível do acento (como veremos, o primeiro nível da hierarquia prosódica na canção, no qual o acento rítmico-prosódico é o foco e o pé prosódico é o domínio).

11 Correspondentes aos pés "troqueu" e "dátilo", cuja consideração e utilização remonta à noção de prosódia na Grécia antiga.

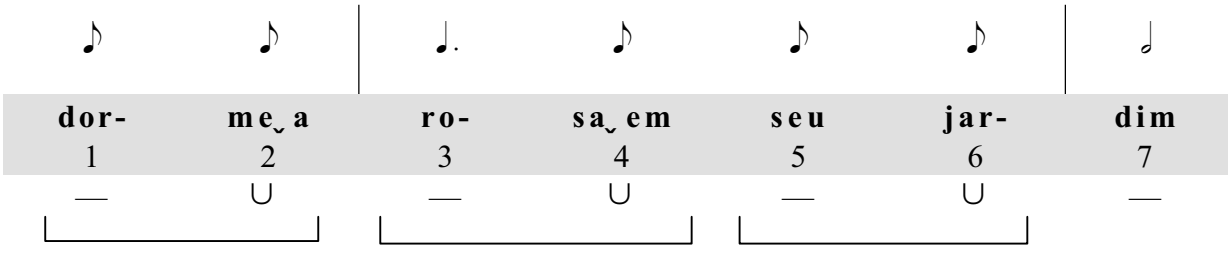
organizados de maneira diferente, quanto ao número e a disposição acentual dos seus componentes (um exemplo disso é a possível consideração perceptiva da formação de pés métricos *anacrúzicos*)[12]. Observamos que a proposição anterior de que sejam evitadas as cadeias de três ou mais acentos breves consecutivos (ver 1ª etapa) impedem a ocorrência de pés métricos téticos quaternários (considerados por Duarte); apesar de compatíveis com características prosódicas do idioma português brasileiro, na oralidade, e da sua relação com a métrica musical, estes agrupamentos quaternários se mostram inconsistentes quanto a organização acentual necessária ao estabelecimento das linhas de interpretação, sobretudo, no que diz respeito à atenuação de tensões acentuais rítmico prosódicas (ver 2.4).

Gráfico 3: Discriminação de Agrupamentos Perceptíveis

SM [01]



SM [02]

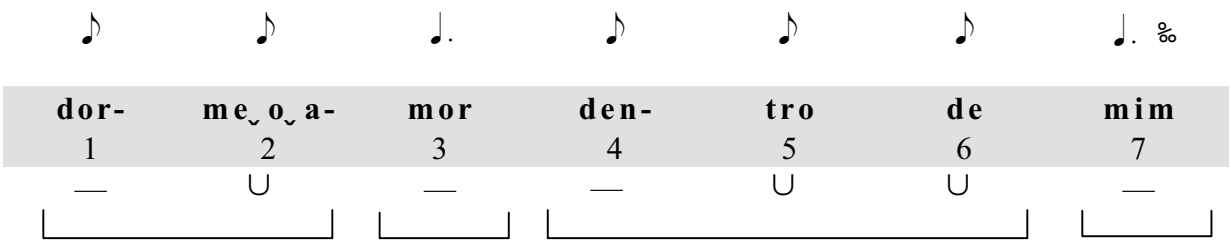


12 Esta variação – que pode ter sua motivação no contexto do objeto analisado ou nas próprias intencionalidades e suscetibilidades do analista –, ao contrário do não isomorfismo da organização de sintagmas melódicos preliminares, pode repercutir negativamente na etapa seguinte da análise, no que diz respeito à periodicidade ou à métrica destes agrupamentos.

Em complementação à proposta de Duarte, consideramos a ocorrência de uma estrutura "unária" degenerada[13], ou seja, composta apenas por um acento e arbitrariamente representada pelo sinal de acento longo (esta representação é arbitrária, uma vez que não se trata da constituição de um agrupamento cujas diferenças acentuais entre os elementos componentes justifiquem a sua discriminação por caraterísticas quantitativas ou qualitativas). A prática analítica nos leva à constatação de que esta ocorrência é típica da posição métrica final de cada sintagma melódico, contudo, ela também é comum em posições iniciais ou intermediárias, em decorrência da proposição metodológica de que se evitem cadeias de três ou mais acentos breves consecutivos (por razões já mencionadas).

Gráfico 4: Ocorrência de estruturas "unárias"

SM [04]



Como veremos em outros exemplos, a seguir, este tipo de formação tem incidência ocasional e pode ser considerada transitória, na medida em que podem ser decorrentes ou incorporadas por agrupamentos téticos regulares, respectivamente, em níveis imediatamente inferiores ou superiores da hierarquia métrica/prosódica. Veremos ainda que este tipo de ocorrência pode ser indicativa de tensões acentuais imediatamente posteriores ao acento longo seguinte à sua posição, já que a tendência rítmico-métrica do componente melódico musical na

13 Como vimos em 2.1 é Hayes (1981) quem se refere a este tipo de estrutura unária do pé métrico como uma estrutura "degenerada", no contexto de estruturas verbais formadas por um certo número de sílabas fracas dominadas por uma sílaba forte.

canção seria a de manter uma pulsação regular, enquanto o componente melódico verbal apresenta uma "inversão" rítmica para esta pulsação.

Observe-se nos exemplos acima que, em geral, para a representação dos agrupamentos, os colchetes devem ser utilizados no formato "fechado" |_____| uma vez que compreendem a delimitação dos acentos que compõem um pé métrico (binário ou ternário). Como veremos adiante, nas situações em que as posições métricas iniciais e finais dos sintagmas melódicos não permitirem a configuração de agrupamentos completos, os acentos compreendidos por estes agrupamentos incompletos poderão ser delimitado por colchetes "abertos". Dependendo da sua localização no sintagma melódico, os agrupamentos incompletos devem ser representados por colchetes com abertura à esquerda _____| (neste caso seus componentes configuram uma anacruze ou complementam um agrupamento do sintagma melódico anterios), ou à direita |_____ (neste caso configuram uma anacruze ou complementam agrupamento do sintagma melódico posterior). Nos casos excepcionais dos agrupamentos unários, o colchete deve estar sempre fechado.

2.3.2 Fase 2: Periodicidade

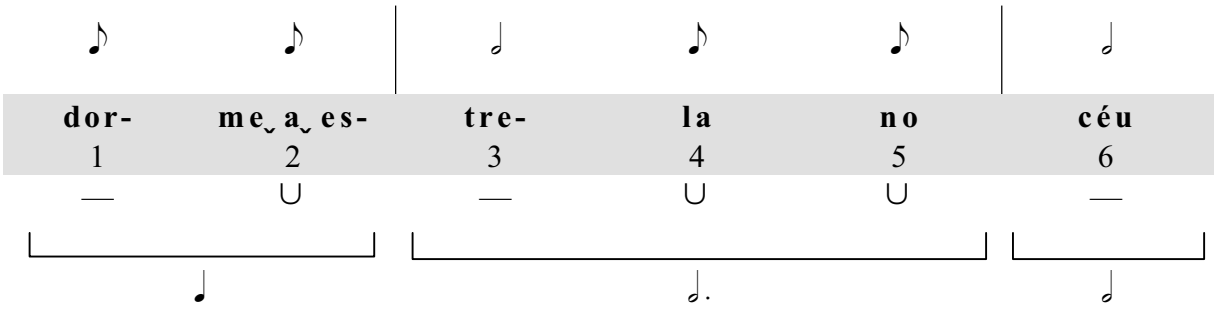
3ª Etapa: Determinação de Domínios de Agrupamentos

Nesta etapa, procede-se à inserção das figuras de representação temporal da métrica musical sob os agrupamentos discriminados na etapa anterior. Estas figuras correspondem, então, à relativa duração destes agrupamentos, uma vez considerada a referência da partitura

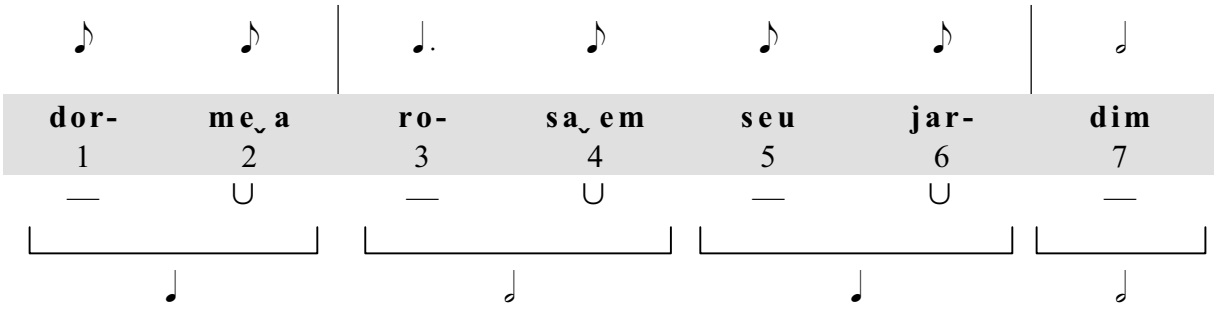
ou, nos casos de referências auditivas (fonogramas, oralidade) a figura que represente a unidade de tempo na canção (relacionada ao carater rítmico métrico da notação musical tradicional):

Gráfico 5: Determinação de domínios de agrupamentos

SM [01]



SM [02]



Trata-se do que chamamos de *determinação de domínios de agrupamentos* do sintagma melódico.

A partir desta etapa, a abertura perceptiva da fase de organização estrutural da análise dá lugar ao carater arbitrário da organização periódica, na conjunção entre os componentes melódicos verbal e musical da canção. Nos casos em que a partitura é tomada como referência (como nas canções analisadas neste trabalho), esta arbitrariedade é imposta pela própria notação. Nos casos em que a escuta é tomada como referência, esta arbitrariedade, a despeito

de possíveis variações, é imposta pelo ouvinte (este, por sua vez, regido pelas conveções de sua própria cultura musical).

Em geral, em um primeiro ciclo analítico das canções, após os procedimentos da escansão acentual de componentes e da discriminação dos agrupamentos perceptivos, a determinação de domínios de agrupamentos consiste na etapa que possivelmente, pela primeira vez, correspondente à métrica musical dos compassos. É também a partir desta etapa e da determinação da métrica dos compassos que podemos considerar as características acentuais do componente melódico verbal em relação às características rítmico-métricas do componente melódico musical (a correlação entre sílaba e figura de nota).

Veremos a seguir (em 2.4) que, ao cosiderarmos o ritmo métrico do componente melódico musical, no contexto da organização periódica dos compassos e das relações estruturais silábicas do componente melódico verbal, é que poderemos identificar as tensões ritmico-prosódicas entre os dois componentes melódicos da canção.

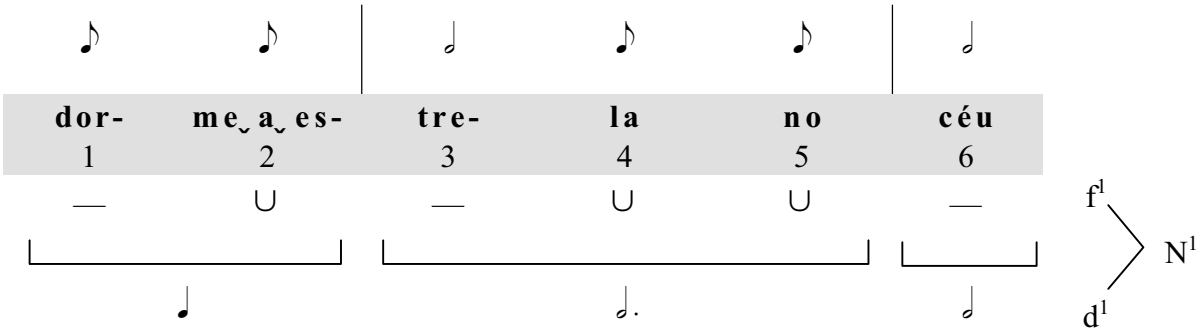
4ª Etapa: Detecção de Níveis Hierárquicos

Finalmente, procede-se à consideração das relações acentuais do ritmo prosódico que podem se estabelecer entre os diferentes planos estruturais estabelecidos nas etapas anteriores da análise. Trata-se do que chamamos de *detecção de níveis hierárquicos* de um sintagma melódico. Estes níveis de hierarquia métrica da canção são detectados a partir dos componentes estabelecidos em, pelo menos, dois planos de organização de um determinado sintagma melódico: no plano mais superficial ou superior, detectam-se os componentes que chamamos de *domínio*; no plano mais profundo ou inferior, detectam-se os componentes que chamamos de *foco*. Desse modo, um determinado nível (N) é composto por domínios (d) e estes domínios, por sua vez, são compostos por focos (f). No exemplo a seguir, uma

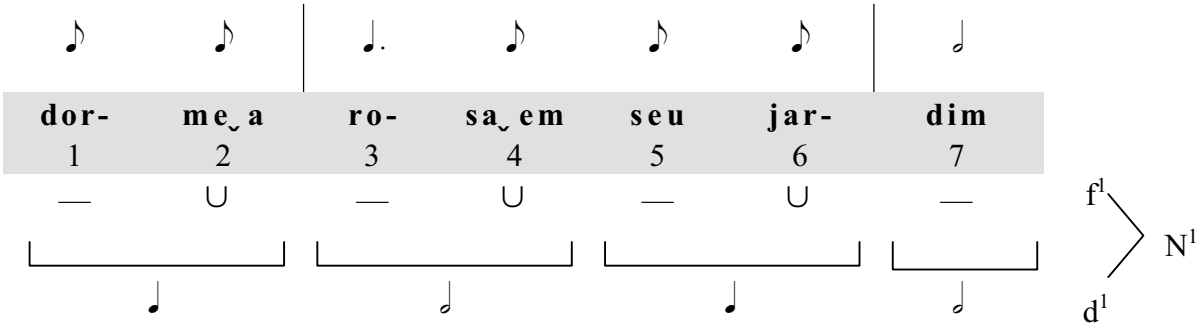
representação da detecção do nível N^1 e seus respectivos domínio (d^1) e foco (f^1) componentes:

Gráfico 6: Detecção de Níveis Hierárquicos

SM [01]



SM [02]



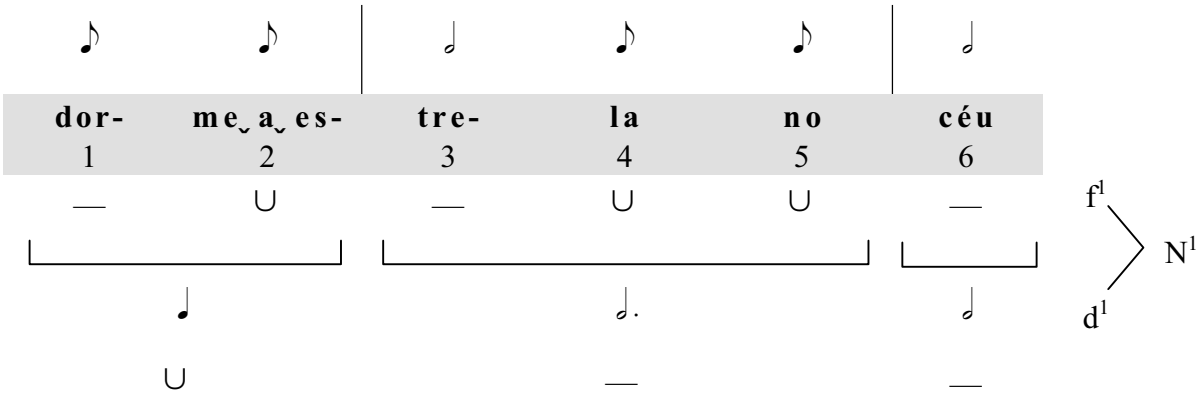
Observamos que o número de níveis hierárquicos detectados em um determinado sintagma melódico pode variar de acordo com as delimitações metodológicas do modelo analítico proposto, com a intenção objetiva da análise e com as habilidades perceptivas do analista. Contudo, reiteramos que é a partir da detecção de, pelo menos, dois níveis métricos que se estabelecem as relações entre os componentes destes níveis e, portanto, a consideração de uma hierarquia métrica, na canção[14].

14 Considerando-se a métrica musical, é importante observar a relação entre os níveis hierárquicos e as características da escrita musical tradicional. A análise dos diversos níveis pode instrumentalizar o processo de

Quanto à detecção do novo nível hierárquico (N^2), chegamos a ela a partir da realização de um novo *ciclo analítico*, retornando à 1ª etapa da análise, só que, desta vez, tomando-se como base para a escansão acentual (em vez das sílabas) as figuras rítmicas métricas que representam o domínio do nível anterior (d^1). As etapas subseqüentes se desenvolvem como no ciclo anterior. Observe-se que, após a determinação de domínios de agrupamentos, a escansão acentual das figuras rítmicas métricas correspondentes a cada agrupamento pode coincidir com a organização métrica dos compassos, ou seja: as figuras correspondentes ao primeiro tempo dos compassos são, em geral, as mais acentuadas, e devem ser representadas pelo sinal de longa.

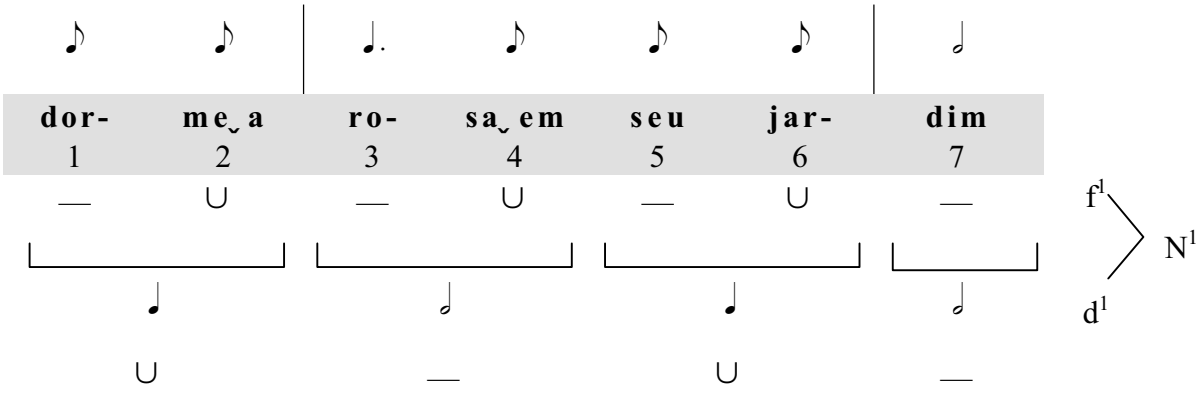
Gráfico 7: Escansão acentual em novo ciclo analítico (determinação de novo nível hierárquico)

SM [01]



escrita musical, fundamentando, entre as diversas possibilidades de notação, aquela que poderia, em um dado contexto, representar a solução mais adequada.

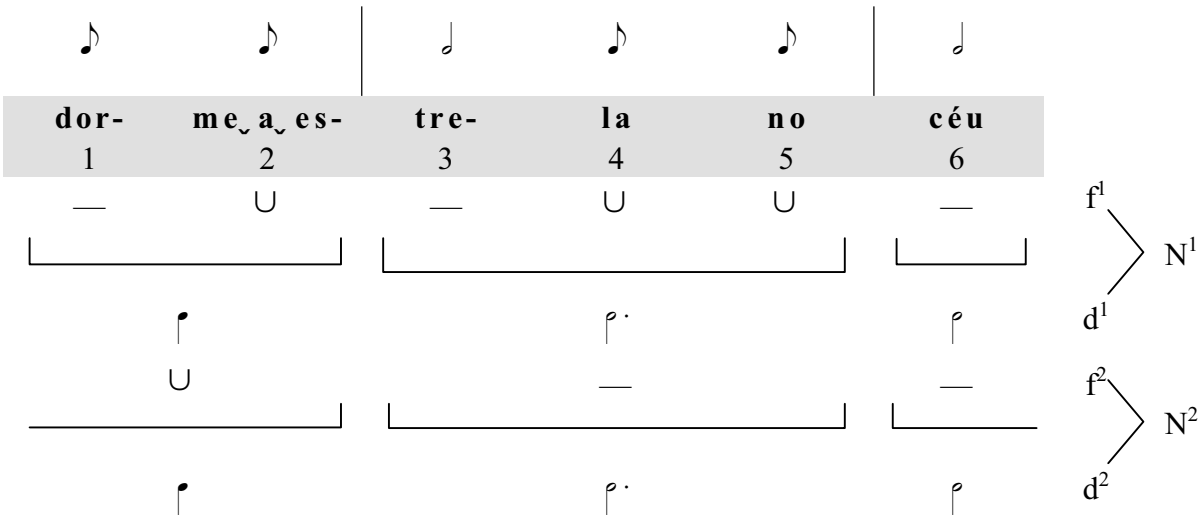
SM [02]



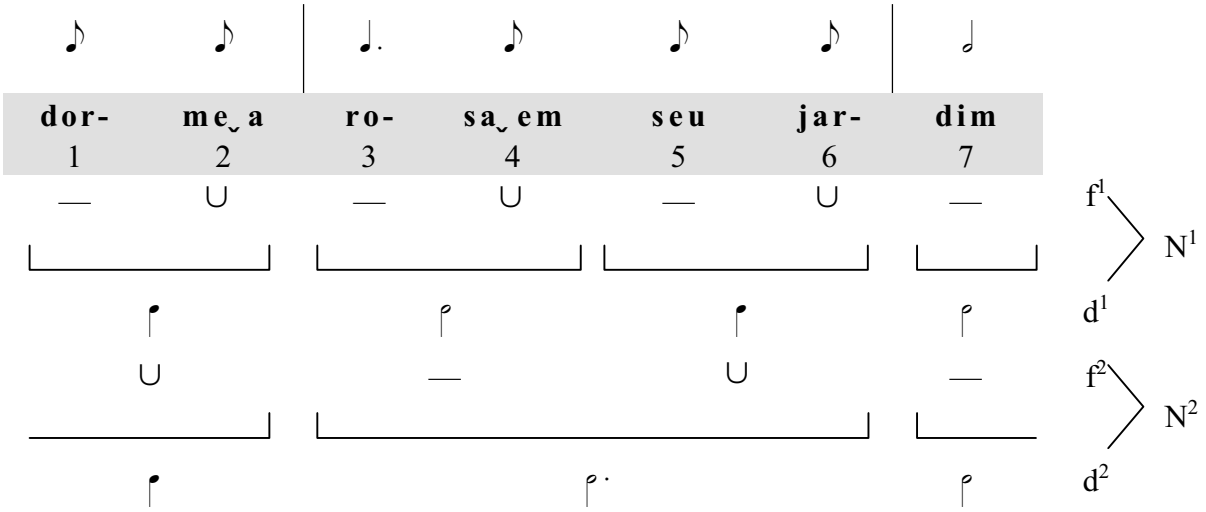
No exemplo a seguir, uma representação da detecção de dois níveis: N^1 e N^2, com seus respectivos domínios e focos $d^1 – f^1$ e $d^2 – f^2$. Observe-se que em N^2, o foco agrupado no segundo domínio (colchete central de d^2) estabelece agrupamentos periféricos "abertos" e um agrupamento intermediário do tipo "unário", ocorrências já mencionadas (na 2ª etapa):

Gráfico 8: Estabelecimento de uma hierarquia métrica

SM [01]



SM [02]



É importante observar também que, apesar de metodologicamente separada em duas fases contíguas e ordenadas, a consideração dos aspectos rítmicos de *estruturação* e *periodicidade* é complementar e interativa, uma vez que, no fenômeno rítmico, manifestam-se à nossa percepção de ambas as maneiras: alternada ou simultaneamente. Desse modo, por razões metodológicas, devemos observar duas coisas ao procedermos ao modelo de análise proposto: 1. o enfoque dado a cada etapa da análise é necessariamente arbitrário – por exemplo, ao procedermos à análise de um aspecto de estruturação, pode manifestar-se à nossa percepção um aspecto de periodicidade, que se deve momentaneamente ignorar; 2. como vimos no exemplo anterior, ao chegarmos ao final de um ciclo analítico (4ª etapa), ou seja, após a determinação de um nível hierárquico (N^x) a partir de um domínio (d^x) e um foco (f^x), devemos retomar o procedimento inicial para proceder à análise prosódica em um novo nível, estabelecendo e expandindo a hierarquia métrica.

A retomada cíclica dos procedimentos analíticos deve possibilitar a detecção de quantos níveis hierárquicos forem necessários, de acordo com as características do material analisado e com os objetivos da análise. Contudo, como veremos a seguir (3.1.4, fase complementar da

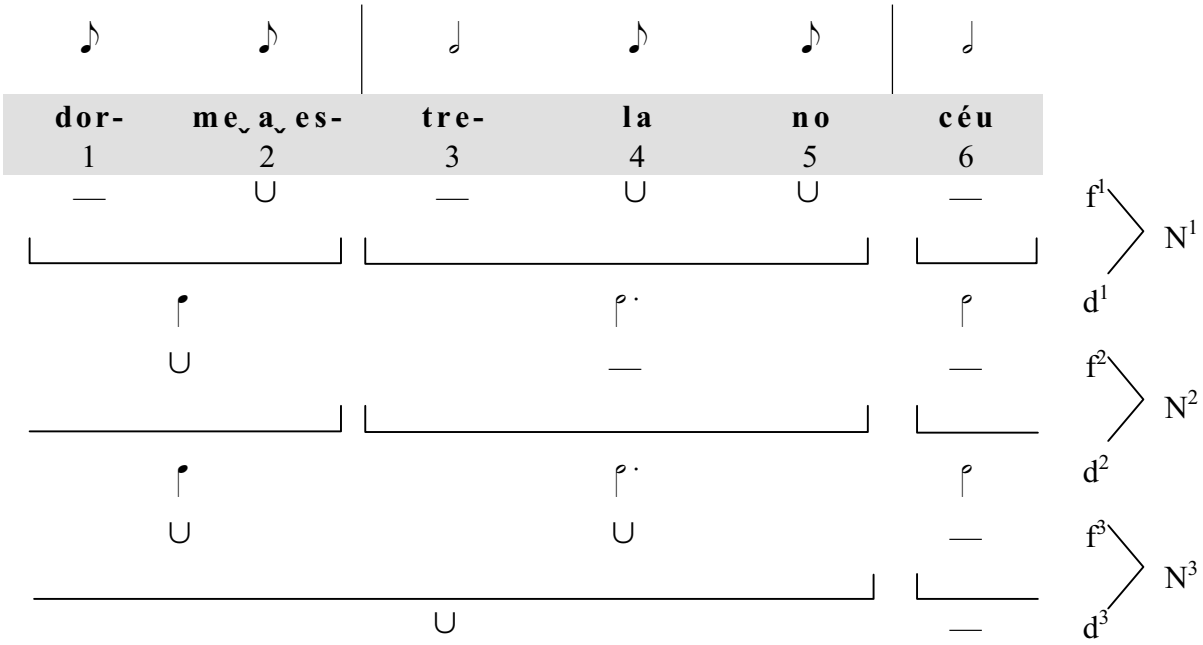
análise), para a análise ao nível da *linha melódica*, o principal foco analítico deste trabalho, será suficiente a detecção do nível N^3.

A detecção de N^3 , em um novo ciclo analítico, após a discriminação de agrupamentos perceptíveis e a determinação de domínios de agrupamentos, retoma pela segunda vez o procedimento de escansão acentual, então, relacionado às figuras rítmicas métricas constituintes do domínio de N^2 . A escansão acentual destes componentes pode ainda corresponder à organização métrica dos compassos, mas, relaciona-se principalmente a formações mais amplas, no âmbito dos *segmentos melódicos* que, por sua vez, formam as *linhas melódicas*, ambas estruturas prosódicas musicais cuja consideração propomos neste trabalho (ver 2.4). Em geral, no foco de N^3 são considerados mais acentuados os segmentos posicionados ao final de um determinado sintagma melódico (representados por sinal longo) e os demais anteriores são considerados menos acentuados (representados por sinal breve). O mesmo ocorre com o seu domínio.

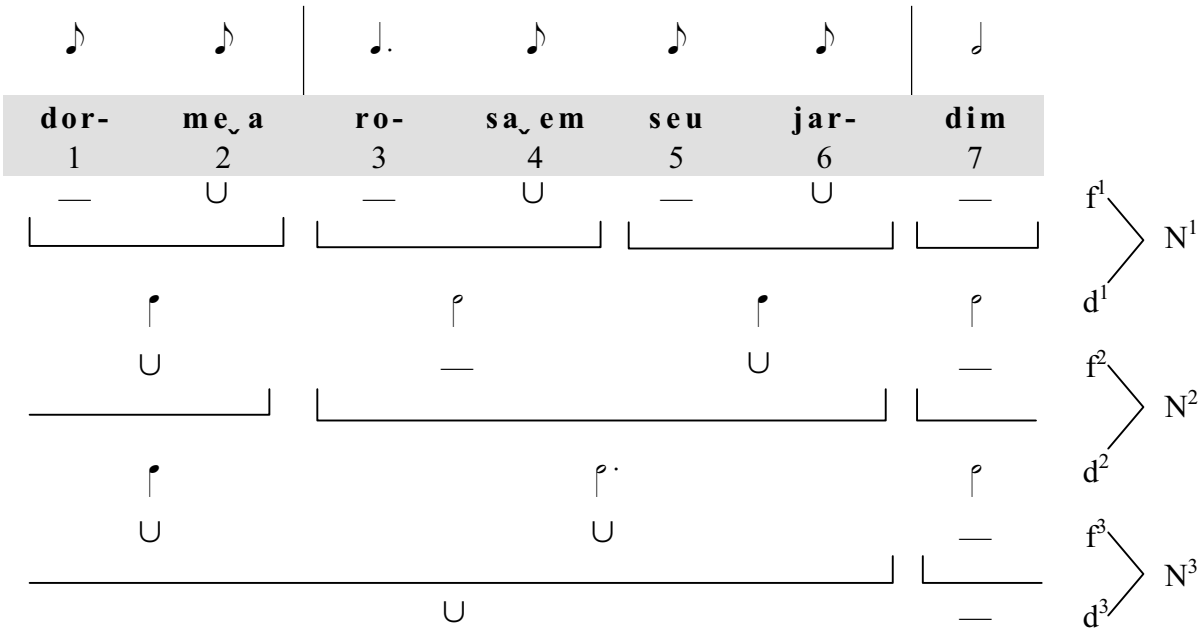
O domínio de N^3 (que seria o foco de N^4) revela, finalmente, uma organização acentual em um padrão anacrúzico, inverso à hipótese arbitrária dos agrupamentos téticos que se estabelece no início da análise. Este macro padrão resultante, corresponderia ainda ao micro padrão estrutural interno da própria sílaba, como vimos, formada por um impulso (onset) seguido de um repouso (rima). Em nossa consideração, restitui-se, assim, um padrão mais aproximado da noção universal de ritmo enquanto movimento, e do papel do acento enquanto fenômeno de organização deste movimento rítmico. Consideramos, também, que é esta representação acentual do domínio de N^3 que justifica prosodicamente e confirma a hipótese da delimitação dos sintagmas melódicos da canção, proposta como fase preliminar da análise.

Gráfico 9: Detecção do terceiro nível hierárquico

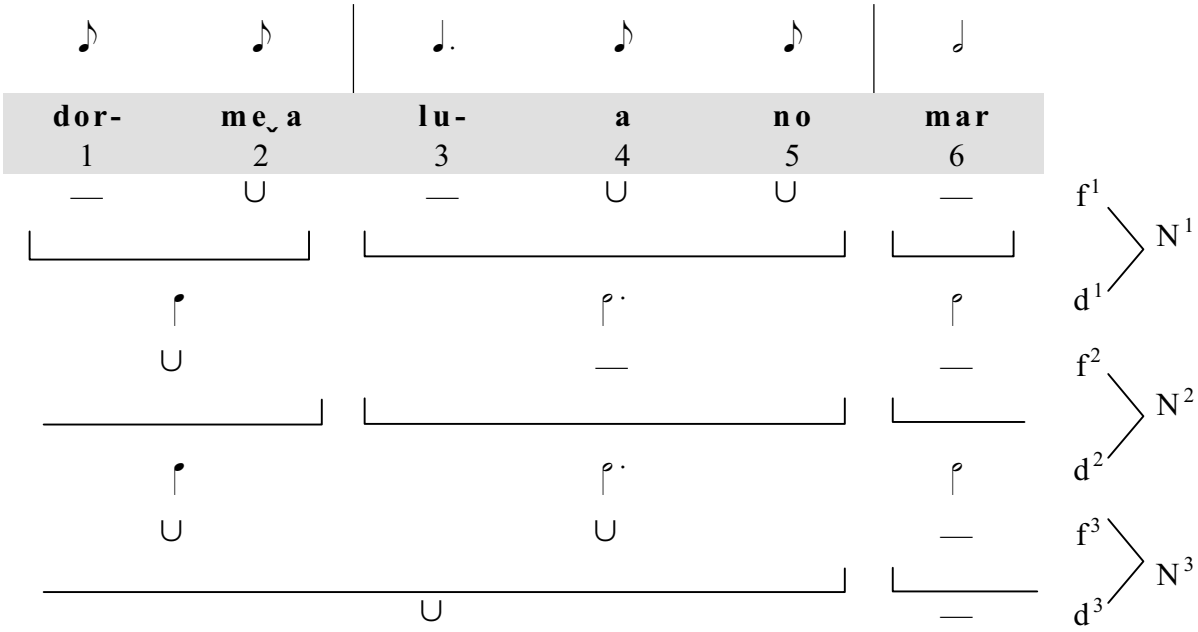
SM [01]



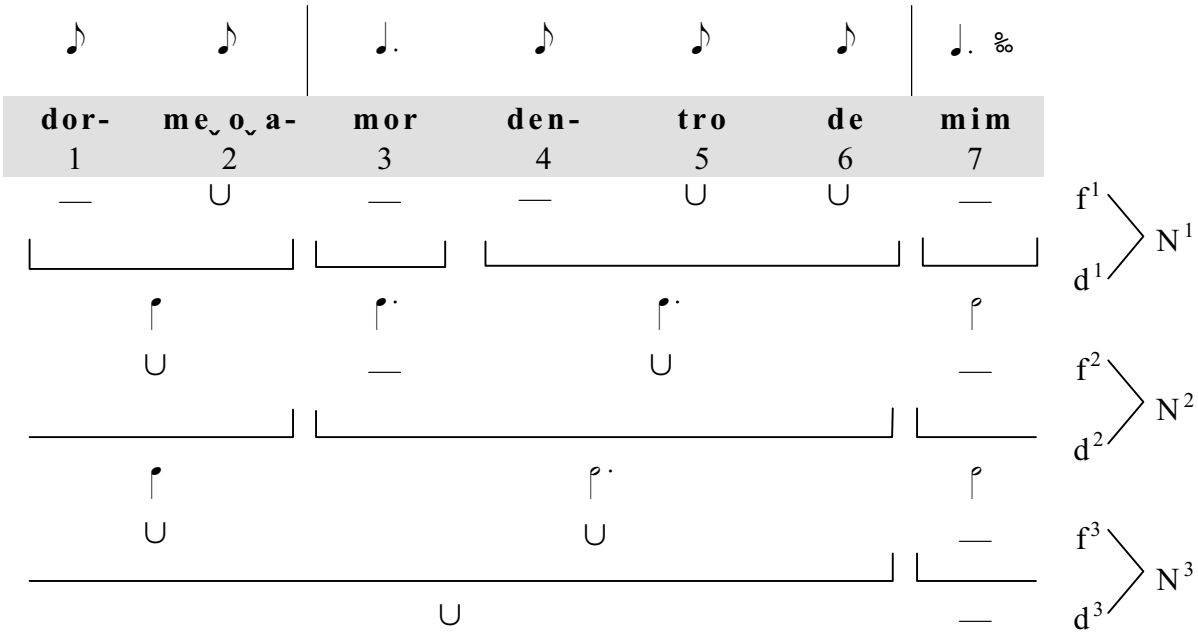
SM[02]



SM [03]


dor- me˘a lu- a no mar
1 2 3 4 5 6
f1 N1 d1
f2 N2 d2
f3 N3 d3

SM [04]


dor- me˘o˘a- mor den- tro de mim
1 2 3 4 5 6 7
f1 N1 d1
f2 N2 d2
f3 N3 d3

2.4 Fase complementar da análise

2.4.1. Níveis de hierarquia prosódica na canção

Destacamos, então, nossa hipótese de equiparação entre os *níveis de hierarquia métrica* específicos dos componentes verbal e musical, na formação do que chamamos os *constituintes prosódicos musicais* na canção; talvez, uma de nossas principais contribuições ao tema deste trabalho. Esta proposta decorre da constatação da necessária mobilidade entre os agrupamentos específicos de cada componente melódico[15], uma vez que, nem entre categorias específicas da música ou da linguagem verbal é possível manter agrupamentos em total isomorfismo (como vimos em 2.2, por exemplo, no componente verbal os agrupamentos prosódicos nem sempre coincidem com agrupamentos sintáticos).

Em nossa consideração, esta mobilidade pode, muitas vezes, configurar-se como um problema para o intérprete, visto que as diferenças formais entre os componentes podem contribuir indiscriminadamente para sobreposições infundadas do componente musical sobre o verbal e vice-versa, a partir da ocorrência de tensões acentuais prosódicas de qualquer espécie. Ao propormos uma equiparação formal entre os dois componentes melódicos, com base em correlações com os constituintes motivados pela fonologia prosódica, chamamos a atenção para o fato de que a consideração das tensões acentuais em cada componente deixa de estabelecer duas relações distintas entre domínio e foco (referentes a cada um dos

15 Duarte chama à atenção para esta mobilidade, ao propor um quadro relacional no qual os componentes são justapostos em uma tentativa de se manter a maior congruência possível entre os agrupamentos característicos dos diversos níveis de hierarquia métrica.

componentes), passando efetivamente a estabelecer apenas uma (referente a ambos os componentes)[16].

Abaixo, apresentamos a tabela de equiparação entre os *níveis métricos hierárquicos* dos componentes melódicos verbal e musical da canção, representados aqui por NM:

Gráfico 10: Tabela dos níveis métricos hierárquicos

	Componentes Melódicos da Canção			
	Componente Verbal		**Componente Musical**	
Níveis Métricos	**Domínio**	**Foco**	**Domínio**	**Foco**
NM^0	Sílaba	Núcleo	Subdivisão da u.t.	Pulso mínimo
NM^1	Palavra	Sílaba	Unidade de tempo	Subdivisão da u.t.
NM^2	Inciso	Palavra	Compasso	Unidade de tempo
NM^3	Verso	Inciso	Membro	Compasso
NM^4	Sub-estrofe	Verso	Frase	Membro
NM^5	Estrofe	Sub-estrofe	Período	Frase
NM^n	Poema	Estrofe	Peça	Período

De acordo com a tabela acima, em cada um dos níveis métricos (NM^0, NM^1... NM^n), relativos aos seus respectivos componentes melódicos (verbal e musical), coexistem os dois planos da organização métrica: *domínio* e *foco*. Como vimos anteriormente, o *domínio* consiste em um agrupamento composto por um determinado número de elementos, que, por sua vez, constituem o *foco* deste domínio. Em um determinado nível, o foco de um determinado

16 Isto não exclui a possibilidade da verificação específica das tensões acentuais rítmico-prosódicas de cada componente melódico – verbal e musical –, que podem ser analisadas nos focos de seus respectivos domínios.

domínio é, também, o domínio do nível imediatamente inferior. Do mesmo modo, o domínio de um determinado nível é, também, o foco do domínio do nível imediatamente superior[17]. Diferentemente da proposta original de Duarte (1999), chamamos de N^1 (NM^1) o nível hierárquico mais inferior da análise, cujo foco rítmico verbal é a sílaba e o foco rítmico musical é a subdivisão da unidade de tempo; é a partir deste nível que iniciamos a aplicação dos procedimentos de análise prosódica propostos neste trabalho[18]. Os termos utilizados para denominar os níveis hierárquicos verbais e musicais remetem, respectivamente, à lingüística e teoria literária (componentes verbais), e à teoria da notação e fraseologia musical (componentes musicais). Reiteramos que a equiparação hierárquica entre os componentes é móvel, independentemente de sua relativa congruência.

A partir da consideração destes *níveis de hierarquia métrica* da canção[19], propomos uma equiparação entre os níveis métricos dos componentes melódicos verbal e musical, e os que seriam seus respectivos *níveis de hierarquia prosódica* na canção. Para isso, tomamos como referência os níveis de hierarquia prosódica estabelecidos por Nespor e Vogel (1986), relacionados à análise do ritmo-prosódico da linguagem verbal poética (ver apêndice).

Ao proceder à análise rítmica da linha do verso poético (mais precisamente a partir das correlações métricas entre o comportamento rítmico acentual da linguagem verbal falada e o padrão rítmico abstrato proporcionado pela linguagem poética), Nespor e Vogel estabeleceram a correlação entre os níveis componentes da hierarquia métrica fonológica (posição métrica, pé

17 Apesar de não considerados nos procedimentos de análise propostos, os níveis inferiores ao NM^1(como o NM^0, correspondente, por exemplo, ao nível verbal intra-silábico), parecem ter importância quanto à determinação fonoarticulatória da acentuação (ver, entre outros, Duarte, 1995). Certamente este aspecto merece maior atenção quando da análise do aspecto sonoro da prosódia.

18 Na proposta de Duarte este nível é o N^0.

19 Tanto Nespor e Vogel (1986) quanto Duarte (1999) utilizam a expressão "hierarquia métrica" para referenciar os níveis de organização métrica da análise em seus respectivos modelos. Apesar de correlatas, é importante reiterar que a referência de Nespor e Vogel diz respeito à fonologia métrica aplicada à poesia e a referência de Duarte diz respeito à teoria métrica musical de Cooper e Meyer (1960) – por sua vez relacionada à fonologia métrica – aplicada aos componentes verbal e musical da canção.

métrico e colon) e os níveis componentes da hierarquia prosódica (sílaba, pé prosódico e frase fonológica). Estabeleceram, ainda, que o agrupamento das frases fonológicas formam o nível prosódico da linha do verso (correspondente ao componente prosódico da frase entoacional). Da mesma forma, propomos a análise ritmico-prosódica da canção a partir da consideração de quatro respectivos níveis hierárquicos, a saber, o acento rítmico-prosódico (acento), o pé prosódico (pé), o segmento melódico (segmento) e a linha melódica (linha). Assim como utilizamos a representação NM para os *níveis da hierarquia métrica*, no quadro anterior, utilizamos, aqui, NP para os *níveis da hierarquia prosódica*:

Gráfico 11: Tabela dos níveis da hierarquia prosódica

	Componentes Melódicos					**Constituintes Prosódicos**	
Níveis Métricos	**Domínio**		**Foco**		**Níveis Prosódicos**	**Domínio**	**Foco**
	verbal	**musical**	**verbal**	**musical**			
NM^{-1} / NM^{0}	Núcleo; Sílaba	Pulso; Subdivisão	(...)	(...)	NP^{0}	Acento	(...)
NM^{1} / NM^{2}	Palavra; Inciso	Tempo; Compasso	Núcleo; Sílaba	Pulso; Subdivi-são	NP^{1}	Pé	Acento
NM^{3} / NM^{4}	Verso; Sub-estrofe	Membro; Frase	Palavra; Inciso	Tempo; Compas-so	NP^{2}	Segmento	Pé
NM^{5} / NM^{n}	Estrofe; Poema	Período; Peça	Verso; Sub-estrofe	Membro; Frase	NP^{3}	Linha	Segmen-to

Obs.: Consideramos *componentes melódicos* os componentes verbais e musicais, ambos representados enquanto *domínio* e *foco*. A representação das reticências (referente ao foco de NM^{-1}/ NM^{0}, e o respectivo NP^{0}) indica a possibilidade da consideração dos elementos referentes aos componentes destes níveis que, porém, estão fora dos interesses específicos deste trabalho.

Apesar de correlatos aos níveis métricos, os níveis de hierarquia prosódica que propomos não são necessariamente isomorfos a eles. De fato, um determinado nível prosódico foi equiparado a dois determinados níveis métricos. Esta equiparação diferenciada decorre do próprio critério de motivação dos constituintes prosódicos que, assim como na análise poética que tomamos como referência, relaciona-se principalmente à ocorrência do *ictus secundário,* ao nível prosódico do pé (igualmente denominado em nossa proposta aplicada à canção) e do *ictus primário*, ao nível prosódico da frase fonológica (em nossa proposta, o nível do segmento melódico). A equiparação entre estes níveis prosódicos centrais e os respectivos níveis de hierarquia métrica, na canção, permitiu-nos verificar que um único nível prosódico poderia se referir aos agrupamentos decorrentes de dois níveis métricos. Conseqüentemente, para cada uma das demais correlações (nos níveis prosódicos periféricos do acento e da linha melódica), buscaram-se as possíveis correspondências com respectivos dois níveis da hierarquia métrica. Por este motivo consideramos a hipótese de um nível métrico inferior ao N^0, ou seja, o nível N^{-1}, cujo domínio prosódico seria o *acento*[20]. No entanto, julgamos desnecessária para nossos fins a consideração do foco deste domínio prosódico, mesmo que ele possa representar a origem do que reconhecemos propriamente como o fenômeno acentual ou prosódico da emissão vocal.

Finalmente, ressaltamos o caráter hipotético destas possíveis correlações entre os níveis da hierarquia métrica e os níveis da hierarquia prosódica na canção, uma vez que as necessárias motivações sobre a configuração dos constituintes prosódicos musicais, tanto na lingüística

20 Além de estabelecer uma mera simetria, consideramos que é neste nível que ocorrem os processos respiratórios e fonoarticulatórios mais elementares da emissão vocal, que contribuem para a configuração das manifestações prosódicas características de um determinado indivíduo ou grupo (ver Duarte, 1996).

quanto na música, fugiria ao escopo e aos objetivos finais deste trabalho[21]. Contudo, a partir deste ponto, ao nos referirmos à organização dos níveis hierárquicos estaremos nos referindo aos níveis da hierarquia prosódica, representados por N.

2.4.2. Estabelecimento de "linhas de interpretação"

Após a aplicação dos procedimentos de análise rítmico-prosódica da melodia em tantos ciclos analíticos quanto forem necessários para que se atinja o grau pretendido de estratificação dos níveis da hierarquia prosódica, propomos a determinação das possíveis *linhas de interpretação* como referência para a performance, sobretudo, do canto[22]. Nesse sentido, sugerimos a consideração dos procedimentos a serem apresentados a seguir como uma terceira fase ou *fase complementar* da análise rítmico-prosódica da canção, uma vez que, apesar de enfatizarmos sua importância como interface entre a prática analítica e a prática de performance, estes procedimentos também podem ser de grande proveito como ferramenta complementar à interpretação analítica ou recurso técnico para a prática composicional [23].

Ao proceder à detecção dos níveis de hierarquia prosódica da melodia, estabelecemos uma perspectiva das disposições não-lineares dos domínios, agrupamentos e componentes de agrupamentos em cada nível hierárquico. Esta perspectiva, por sua vez, permitiu-nos

---

21 Consideramos que, para esta motivação, no contexto de nossa abordagem, seria necessário um estudo aprofundado sobre estruturação musical, compatível com os referenciais adotados quanto à linguagem verbal – a fonologia prosódica. Entre as referências da área musical que nos parecem apropriadas para este propósito podemos citar Menezes (1992), que estabelece diversos parâmetros analíticos musicais ao realizar um estudo sobre as influências da fonologia estruturalista sobre o gesto composicional de Luciano Berio.

22 Certamente esta consideração, bem como as anteriores, são relacionáveis à performance de quaisquer outros instrumentos envolvidos na realização musical da canção, independentemente de não lidarem com o componente verbal da melodia ou mesmo de executarem diretamente as partes melódicas analisadas, uma vez que, em uma composição, todos os elementos componentes são inter-relacionáveis.

23 Pelas mesmas razões já pontuadas – quanto à validade dos procedimentos analíticos como ferramenta para a performance instrumental, e não só vocal, da canção – gostaríamos de chamar a atenção para a validade destes procedimentos nos processos de composição.

identificar, nestes diferentes níveis da hierarquia prosódica, as causas ou origens rítmicas / métricas das tensões acentuais entre os componentes melódicos verbal e musical. Permitiu-nos também reconhecer que, apesar da causa de uma determinada tensão acentual prosódica poder ser identificável em um determinado nível hierárquico, o seu efeito tensivo pode ser atenuado ou intensificado, quando da sua observação a partir de qualquer nível detectado.

A breve retrospectiva deste último parágrafo poderia encerrar a questão por aí, se estivéssemos lidando puramente com o aspecto teórico da análise; ou seja, se ao observar o objeto canção, mantivéssemos uma visão planificada sobre a manifestação virtual e equilibrada de todos os níveis da hierarquia prosódica, incluindo-se a melodia. Mas, ao considerarmos o ponto de vista da performance musical é que se ressalta o problema: a presença da melodia, enquanto manifestação acústica de um discurso sonoro linear, detém a atenção do performer sobre o domínio prosódico da *frase melódica*, uma vez que estabelece como foco componentes como a "palavra" e o "compasso", por sua vez, hierarquicamente correspondentes ao constituinte prosódico que chamamos de *segmento melódico*. Esta atenção do performer destinada aos aspectos rítmicos da palavra e do compasso, seja alternadamente ou em conjunção, permite-nos considerar estes componentes como "processos de identidade rítmico-melódica" da canção[24], e, ainda mais, a palavra (processo do componente melódico verbal) e o compasso (processo do componente melódico musical), prosodicamente correlacionáveis aos *segmentos melódicos*, permitem que a noção deste constituinte prosódico se estabeleça na própria escuta.

24 Tatit (1986) se refere à justaposição da palavra e do contorno melódico como o núcleo de identidade da canção popular.

Portanto, é no âmbito prosódico da *linha melódica*, independentemente de quaisquer de suas motivações na composição[25], que os efeitos das junções e disjunções acentuais entre os componentes melódicos verbal e musical da canção se manifestam plenamente. No entanto, na maioria das vezes, são tratados na performance do canto através de parâmetros musicais (sobretudo, os fraseológicos) ou parâmetros verbais (sobretudo, os semânticos); quando este tratamento não se dá estritamente sob parâmetros de um ou outro componente melódico, em geral, são integrados a partir de parâmetros intuitivos ou culturais, relacionados a tradições técnicas / estéticas do canto.

Mas, uma vez que a consideração desta linearidade melódica, através de um único nível hierárquico, contraria o comportamento prosódico não linear da melodia, pontuamos que é esta "superlinearidade" da linha melódica um dos principais fatores responsáveis pelas dificuldades de tratamento dos efeitos acentuais rítmico-prosódicos, na performance do canto[26]. Sem necessariamente adentrarmos questões de ordem musical estética, quanto ao valor artístico positivo ou negativo destes efeitos tensivos perceptíveis na performance, constatamos que a maneira mais adequada para o seu tratamento, do ponto de vista rítmico-prosódico, é através dos possíveis delineamentos do contínuo melódico a partir dos referenciais não-lineares detectados na análise, ou seja, o estabelecimento do que chamamos de *linhas de interpretação*.

---

25 Como dissemos anteriormente, de maneira um pouco mais aprofundada, nossa principal intenção é a descoberta de interpretações alternativas para o tratamento, na performance da canção, das tensões acentuais rítmico-prosódicas da melodia. Consideramos, então, que o nosso interesse exclui a necessidade de discutir a existência ou não de "erros" de prosódia registrados, de algum modo, na composição. Mais ainda, ao identificar as referidas tensões acentuais, tidas, então como erros de prosódia, excluímos de nosso interesse qualquer tentativa de "corrigir" estes "erros", através de quaisquer proposta de alteração dos registros gráficos ou acústicos que representem a identidade da composição analisada. No entanto, não isentamos a análise do potencial de fornecer fundamentos teóricos para que necessárias alterações possam ser realizadas, a critério dos interessados.

26 De certa forma, isto independe de qualquer condição pré-estabelecida no objeto analisado, seja por um compositor ou por um intérprete, seja a partir da referência de um registro gráfico (qualquer tipo de partitura) ou um registro fonográfico (qualquer tipo de gravação em áudio).

2.4.3 Critérios e procedimentos

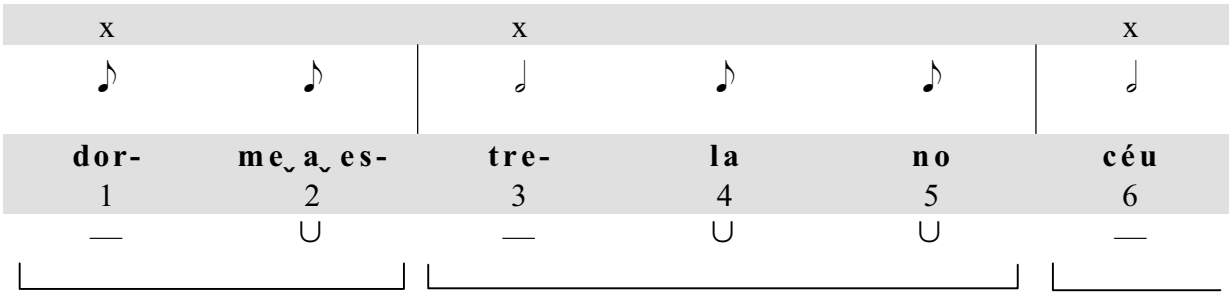
Para estabelecer as linhas de interpretação, primeiramente, destacamos os acentos rítmico-prosódicos, no âmbito melódico da canção: ictuses secundários (i.s.) e ictuses primários (i.p.), nesta ordem. Em seguida, destacamos as tensões acentuais do ritmo-prosódico em relação à métrica musical. Demonstramos, então, os procedimentos destinados à contribuir, na performance do canto, para a atenuação ou intensificação das tensões destacadas. Finalmente, apresentamos uma sugestão para a representação gráfica das possíveis linha de interpretação decorrentes da consideração dos resultados dos procedimentos analíticos aplicados.

Como vimos anteriormente, os ictuses secundários são mais inferiores ou profundos, referentes ao domínio dos pés prosódicos; para indicar a ocorrência deste acento, assinalamos com um (x) acima do campo correspondente à representação gráfica de sua posição métrica[27]. Observamos que para o destacamento destes acentos deve-se tomar como referência o pé métrico, enquanto constituinte da hierarquia métrica musical (ver 2.4 e apêndice). Sendo assim, o ictus secundário se destaca na posição métrica do sintagma melódico equivalente ao primeiro componente de cada pé:

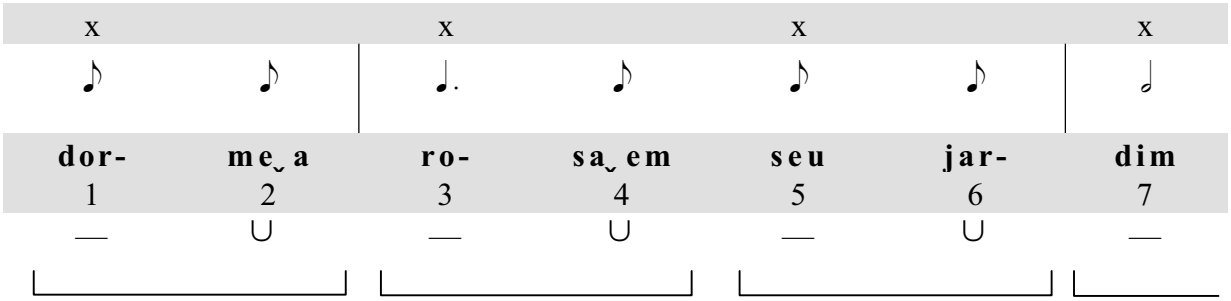
27 Esta representação, bem como a que sugerimos, a seguir, baseiam-se nas propostas por Nespor e Vogel (1986) para a indicação dos ictuses secundário e primário no poema (ver apêndice).

Gráfico 12: Destacamento dos ictuses secundários

SM [01]



SM [02]

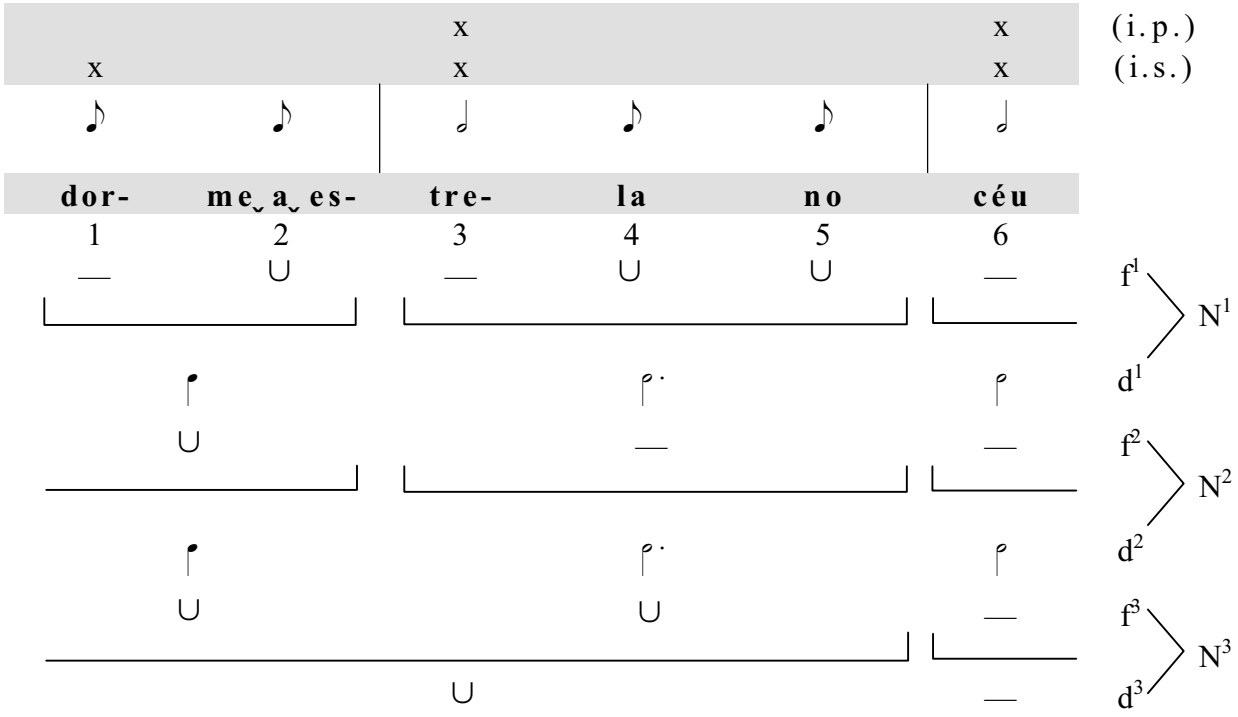


Os ictuses primários são mais superiores ou superficiais, referentes ao domínio dos segmentos melódicos; para indicar a ocorrência deste acento, assinalamos com um (x) o campo acima da representação gráfica de sua posição métrica; como esta posição necessariamente estará ocupada por um ictus secundário, assinalamos o campo imediatamente acima deste acento já assinalado.

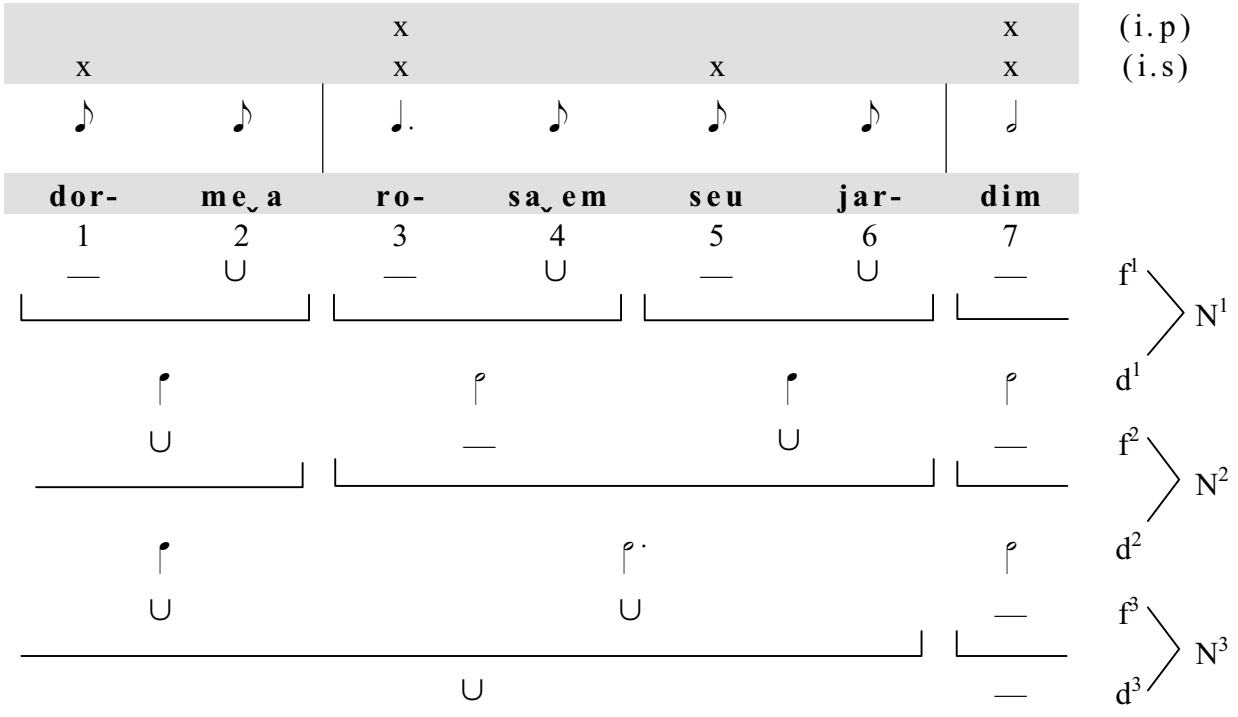
Observamos que para o destacamento dos ictuses primários deve-se tomar como referência os domínios dos dois níveis métricos superiores ao pé métrico, enquanto constituinte da hierarquia métrica musical (d^2 e d^3). Sendo assim, o ictus primário se destaca nas posições métricas do sintagma melódico que sejam equivalentes aos acentos longos (—) estabelecidos em N^2 e N^3, desde que correspondentes a um ictus secundário.

Gráfico 13: Destacamento dos ictuses primários

SM [01]



SM [02]



Também é considerável, para o destacamento dos ictuses primários, a informação correlata sobre a formação do constituinte prosódico da *frase fonológica* no verso poético, como resultado do agrupamento de dois ou três pés prosódicos, e influênciada, ainda, por regras fonológicas métricas e prosódicas de reestruturação (ver apêndice). Assim como Nespor e Vogel (1986, p. 284), em seu estudo sobre o verso poético, observamos que é a noção de frase fonológica que nos permite destacar os ictuses primários de um determinado sintagma melódico da canção, e não estruturas como a frase sintática (referência do componente melódico verbal) ou musical (referência do componente melódico musical). Lembremos que a frase fonológica é o constituinte da fonologia prosódica que corresponde ao constituinte prosódico musical denominado segmento melódico, estabelecido no segundo nível da hierarquia prosódica musical (N^2). A principal justificativa para esta consideração é a verificação de que o segmento melódico se mostra mais complacente às necessárias reorganizações acentuais decorrentes dos procedimentos analíticos propostos, do que os dados fornecidos especificamente pelos componentes melódicos verbais ou musicais. Portanto, apesar de N^2 se configurar como o nivel hierarquico a partir do qual, geralmente, percebe-se a organização rítmica métrica do compasso (bem como sua influência, do ponto de vista da fraseologia musical), observamos que não se deve considerar diretamente esta ordem para a detecção dos ictuses primários. Como veremos a seguir, organização rítmica métrica dos compassos deve ser diretamente considerada, apenas no destacamento das tensões acentuais do ritmo prosódico.

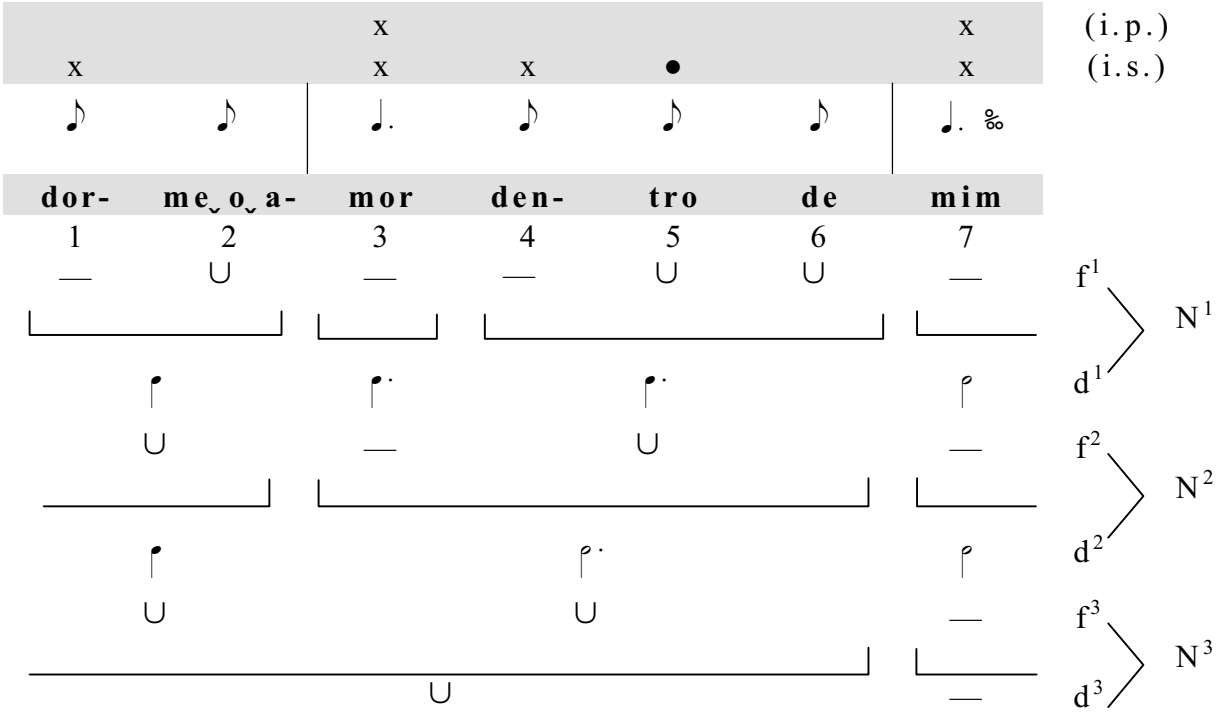
Propomos, então, o destacamento das tensões acentuais do ritmo prosódico, no âmbito melódico da canção, a partir das divergências entre a organização estrutural dos acentos destacados fundamentalmente nos domínios do pé prosódico (ictus primário) e do segmento

melódico (ictus secundário), em relação às proeminências acentuais da organização periódica estabelecida pelos padrões métricos musicais dos compassos, nestes mesmos níveis.

Para indicar a ocorrência desta divergência, assinalamos com um (●) o campo imediatamente acima da representação gráfica de sua posição métrica. Caso não haja ocorrência de tensões acentuais, podemos excluir esta etapa e passar à etapa seguinte.

Gráfico 14: Destacamento das tensões acentuais

SM[04]



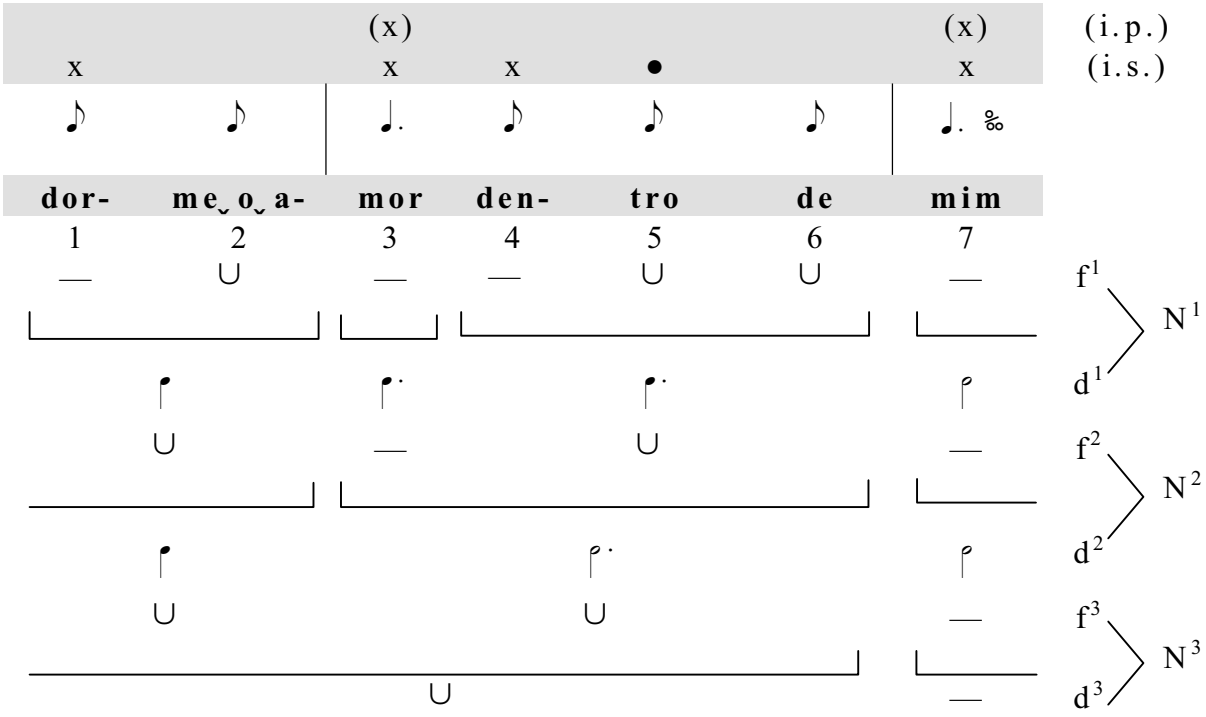
Note-se que, nesse contexto, podem ser investigados tantos níveis hierárquicos quanto forem necessários, de acordo com a canção analisada e com os objetivos da análise; no entanto, limitamo-nos à análise dos níveis métricos de N^1, N^2 e N^3, uma vez que nossa abordagem se relaciona, no máximo, à consideração do constituinte prosódico da linha melódica, enquanto domínio de N^3.

É importante considerar que a canção, como a poesia, compreende imediatamente uma pré-determinação de padrões ritmicos estruturais característicos da linguagem verbal. É importante observar que, diferentemente da poesia, nos modelos tradicionais de canção, a organização do ritmo métrico também já se encontra pré-estabelecida (seja com maior ou menor grau de precisão, como nos casos em que a referência é uma partitura ou um fonograma). Por este motivo, no presente trabalho, além do destacamento das tensões rítmico prosódicas, propomos alguns procedimentos para a atenuação ou intensificação do seu efeito, na performance do canto, estabelecendo-se como critério a preservação integral do âmbito melódico das canções analisadas (componentes verbal e musical), conforme se apresentam, enquanto composição. Em outras palavras: propomos a consideração de algumas possibilidades analítico-interpretativas para o tratamento das tensões ritmico prosódicas destacadas no âmbito melódico da canção, sem que, para isso, tenhamos que modificar quaisquer de seus componentes verbais ou musicais.

Vejamos, então, como as tensões acentuais destacadas poderão ser *atenuadas* ou *intensificadas*, na performance do canto. No caso das atenuações, numa dada linha melódica, assinalamos entre parênteses um acento rítmico-prosódico destacado em até duas posições métricas anteriores à tensão a ser atenuada, bem como, um acento até duas posições posteriores à esta tensão.

Gráfico 15: Atenuação das tensões acentuais

SM [04]

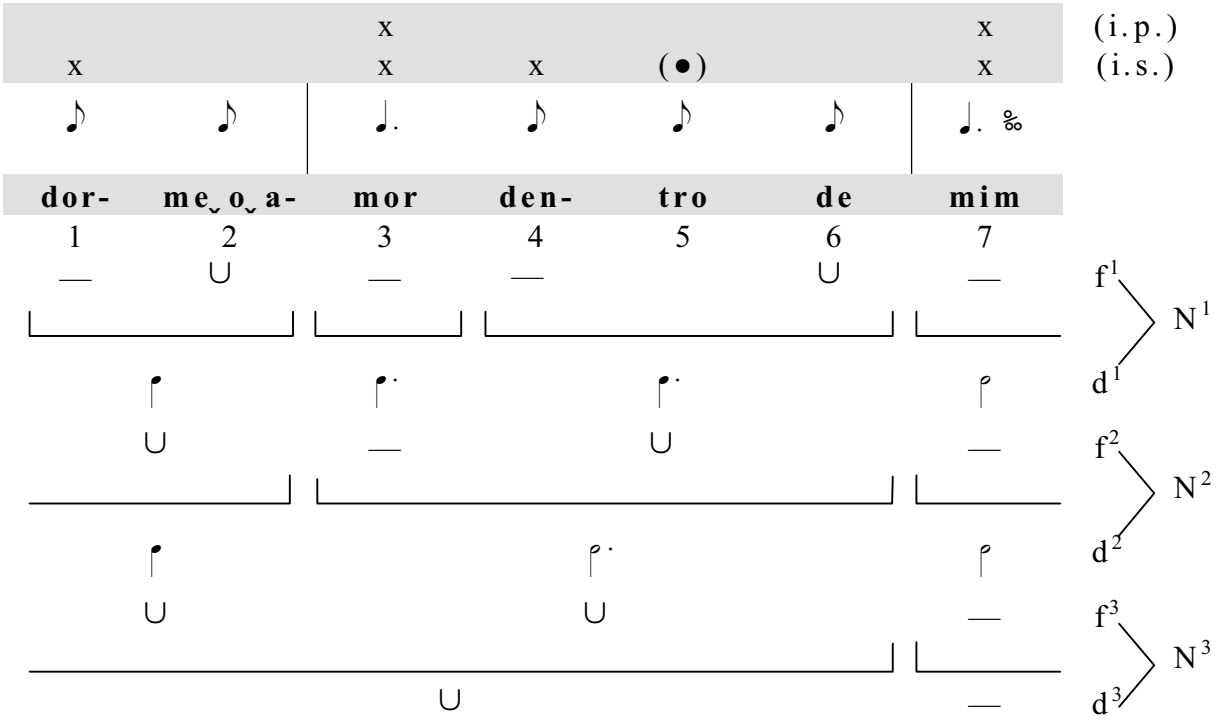


Observamos que, com a *atenuação das tensões acentuais*, imprimi-se na performance do canto uma certa valorização dos aspectos rítmico-prosódicos verbais, sobre os aspectos musicais.

No caso das intensificações, assinalamos diretamente a tensão acentual a ser intensificada.

Gráfico 16: Instensificação das tensões acentuais

SM [04]



Agora, observamos que a *intensificação das tensões acentuais* imprime na performance do canto uma certa valorização dos aspectos rítmico-prosódicos musicais, sobre os aspectos verbais.

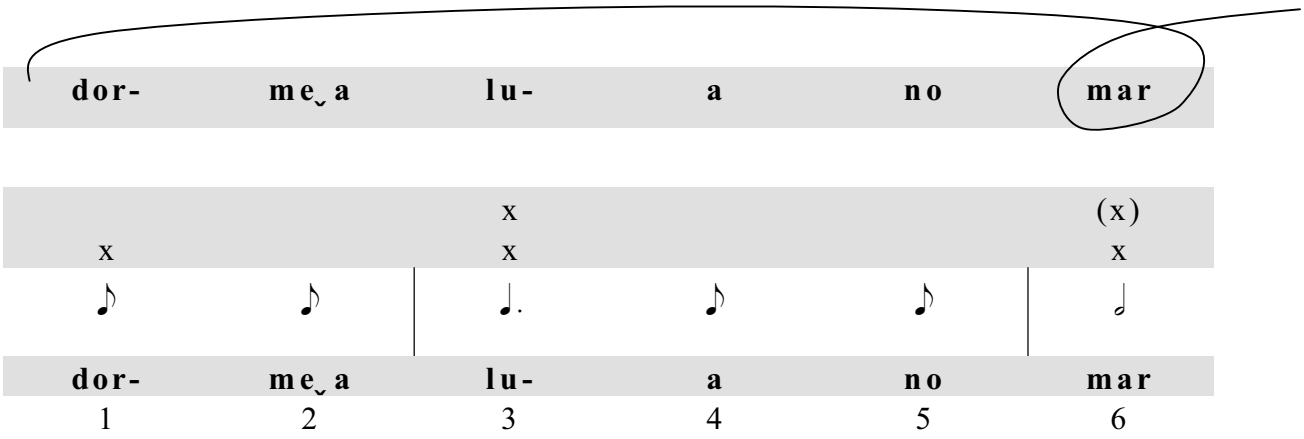
2.4.4 Representação gráfica e espacial

Quanto à representação gráfica das linhas de interpretação, propomos a seguinte solução: disposição de uma única linha para cada sintagma melódico, descrito em um plano horizontal através de um gesto contínuo, com movimento direcionado da esquerda para a direita (assim como os sistemas de leitura e escrita da música tradicional, e, em geral, da linguagem verbal).

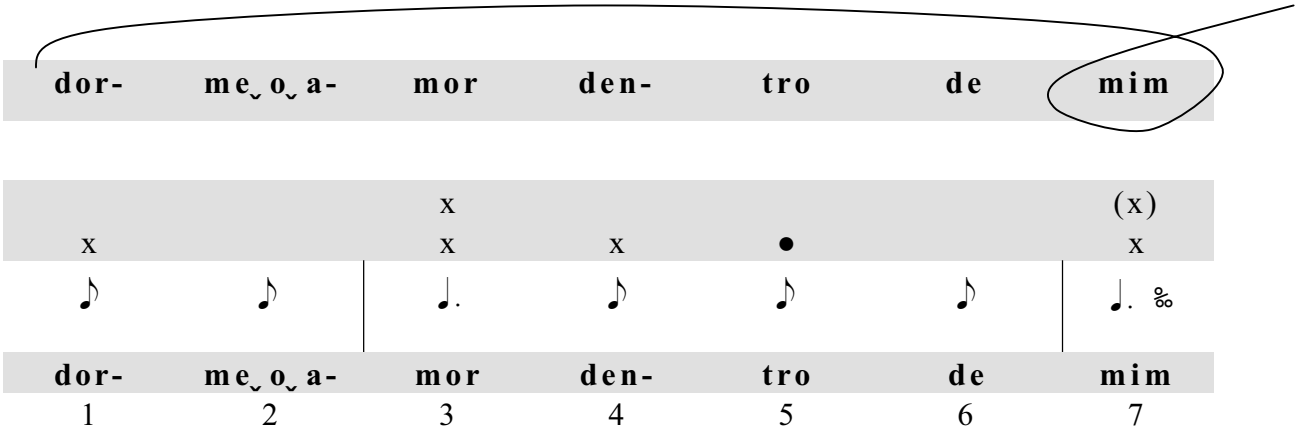
Ao representarem apenas o acento final do nível prosódico da linha melódica, as linhas de interpretação podem configurar um arco to tipo *arsis* (impulso) – *tesis* (repouso), cuja evolução final assinale o acento ao mesmo tempo em que articula uma continuidade/suspensão ou dissipação/conclusão:

Gráfico 17: Representação gráfica da linha de interpretação

SM [03]



SM [04]

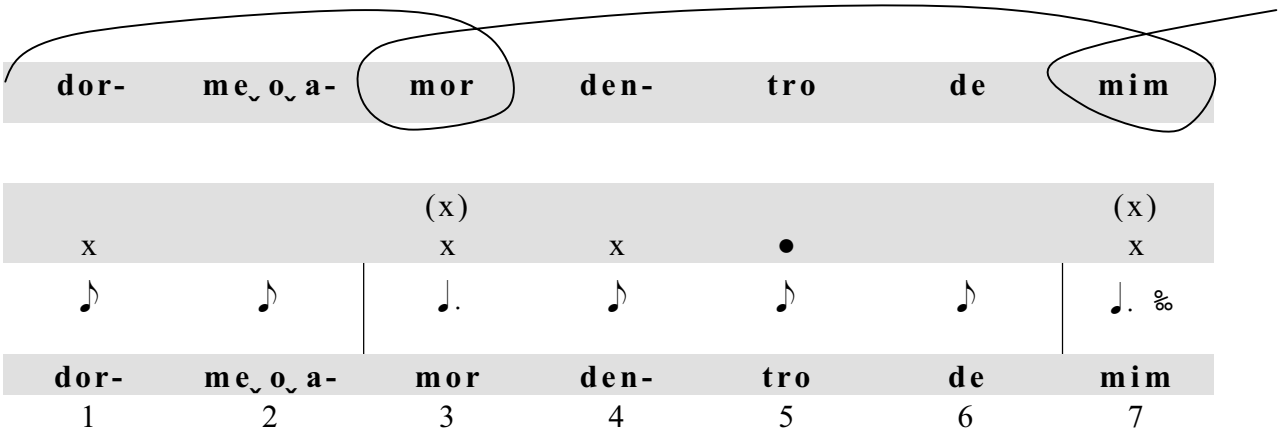


Para o destacamento dos acentos, as linhas descrevem evoluções circulares, sem interromper o próprio contínuo linear. Quando evoluem no âmbito inferior da linha, as formações circulares sobre os componentes melódicos da posição métrica a ser destacada

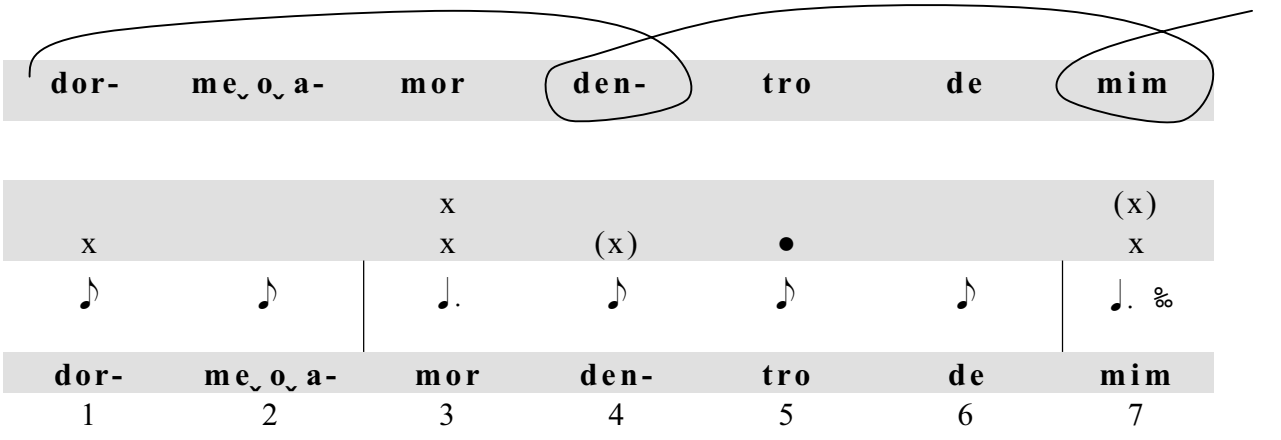
determinam a função de atenuação das tensões acentuais prosódicas. Note-se, no exemplo abaixo, duas possibilidades de assinalação:

Gráfico 18: Representação do efeito de atenuação de tensões acentuais

SM [04]



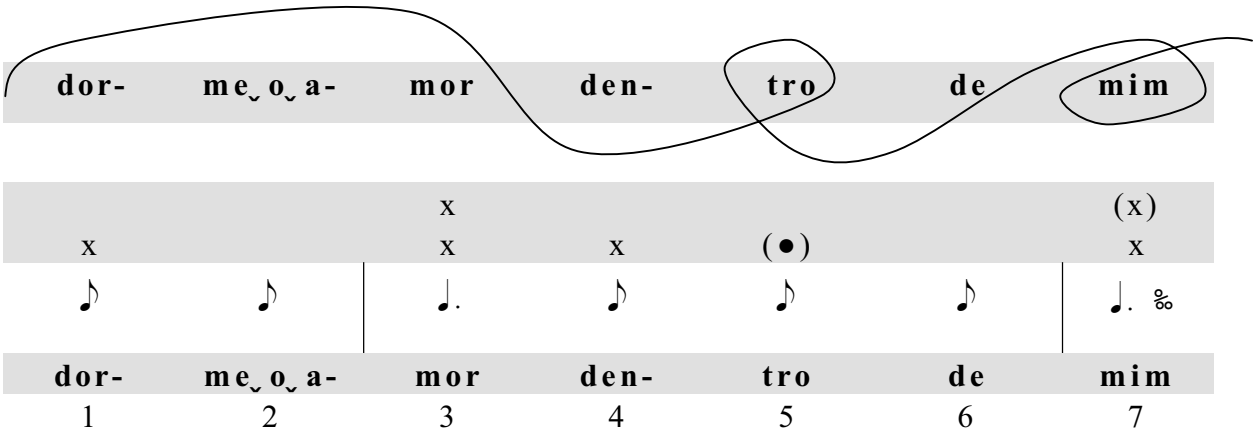
SM [04]



Quando evoluem no âmbito superior da linha, as formações circulares sobre os componentes melódicos da posição métrica a ser destacada determinam a função de intensificação. Observamos que esta mudança de orientação – do âmbito superior para o inferior e vice-versa – influencia a dinâmica de impulsos e repousos no fluxo da linha de interpretação:

Gráfico 19: Representação do efeito de intensificação de tensões acentuais

SM[04]



Além de se constituírem como uma interface simplificada entre o âmbito teórico da análise e a aplicação na performance – característica que consideramos desejável, do ponto de vista aplicativo – as linhas de interpretação se relacionam, também, aos conceitos de ritmo que discutimos anteriormente, bem como, à "quironomia" representativa do "ritmo livre" do canto gregoriano[28] – verificando-se notadamente funcional no contexto deste tipo musical essencialmente "prosódico".

28 No canto gregoriano é chamada quironomia a representação – através de movimentos corporais das mãos (e braços) –, da linha e do ritmo da melodia. Estes movimentos se relacionam ao conceito de "ritmo livre" do canto gregoriano, em contraposição ao "ritmo medido" da música tradicional tonal. Esta noção de ritmo livre se caracteriza, basicamente, pela síntese de dois movimentos: arsis (impulso inicial) e tesis (repouso final). A representação quironômica, então, descreve no espaço movimentos curvilíneos de elevação, para a arsis, e de abaixamento, para a tesis; a sucessão de arsis e tesis em uma dada linha melódica descreve figuras circulares semelhantes às que observamos ao esticar uma mola.

Capítulo 3 - Análise rítmico-prosódica da canção, na prática

3.1. As canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes

As canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes estabeleceram um novo referencial na canção de câmara brasileira, para o qual contribuíram diversos elementos característicos das obras autônomas destes dois autores, entre outros aspectos de ordem sociocultural e biográfica. Compostas entre 1957 e 1960, foram publicadas em três séries, sendo a primeira e a segunda intituladas "canções de amor" e a terceira, "três canções populares" [1].

Conforme as orientações do compositor (segundo Edition Savart) as canções de câmara de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes foram publicadas na seguinte ordem:

Canções de amor, série 1	
1. Ouve o silêncio	1958
2. Acalanto da rosa	1958
3. Bem pior que a morte	1958
4. Balada da flor da terra	1958/60
5. Amor que partiu	1957

[1] Nossa referência é o catálogo publicado na internet por Alessandro Santoro (filho de Claudio Santoro), no endereço: www.claudiosantoro.art.br . Este catálogo foi baseado no catálogo organizado por Jeanette Alimonda (não publicado), que, por sua vez, foi baseado no catálogo organizado por Gisèle Santoro (publicado em 1977 pelo Ministério das Relações Exteriores). O catálogo organizado por Gisèle Santoro também serviu de referência para o catálogo de Vasco Mariz (1994). É importante se observar, ainda, que, em comparação com o referido catálogo virtual, todas as demais catalogações e referências à obra de Cláudio Santoro são deficitárias, quer pelo seu conteúdo ou pelos dados cronológicos apresentados.

Canções de amor, série 2	
1. Jardim noturno	1957
2. Pregão da saudade	1959
3. Alma perdida	1958/59
4. Em algum lugar	1957/58
5. A mais dolorosa das histórias	1958

Três canções populares	
1. Luar de meu bem	1957
2. Amor em lágrimas	1958
3. Cantiga do ausente	1957

Do ponto de vista estético e temático, a lírica amorosa dos textos poéticos, nas canções de Santoro e Vinícius, é veículo para um coloquialismo que, até então, na tradição da canção de câmara brasileira, existia, geralmente, nas obras musicais elaboradas a partir de textos de cunho regionalista. De certa forma, pode-se dizer o mesmo do tratamento musical, seja pelos aspectos melódicos, harmônicos ou rítmicos, seja pela textura pianística ou pelas possibilidades de interpretação dos componentes supra-musicais (como as agógicas e a prosódia) e extra-musicais (como as evocações verbais e imagéticas). As canções pontuam, talvez, o surgimento de uma estética de "sofisticação coloquial" na canção de câmara brasileira, comparável ao que teria representado o *lied*. Estas referências certamente justificam algumas considerações musicológicas e/ou interpretativas das canções – como, por exemplo, em Mariz (1985, 1994) e Hue (2002), quer pelo agrupamento das canções quanto ao seu desenvolvimento temático e relações tonais (à maneira dos ciclos de canções do romantismo alemão), quer pela preocupação com as nuances interpretativas, incluindo-se aí propostas

inusitadas como a própria evocação no canto da maneira de falar típica do final dos anos cinqüenta, em uma alusão aos modelos de canto que surgem e com a bossa nova [2].

Em sua relação com as obras estritamente musicais e literárias dos autores, quanto a Santoro, as canções remetem claramente aos prelúdios para piano solo, e, mais especificamente aos prelúdios da segunda série, divididos dois cadernos e compostos entre 1957 e 1963 (segundo Edition Savart); dois destes prelúdios – especificamente os de número 1 e 2 do primeiro caderno, 2ª série – ambos de 1957, foram utilizados na íntegra para a respectiva composição das canções "Ouve o silêncio" e "Em algum lugar", com pequenas transformações para que se acomodassem as palavras e o canto. O mesmo ocorre na relação entre as canções e a poesia de Vinícius e se pode perceber de maneira mais clara na produção literária do autor, no período de 1955 a 1962 (nesta última data, com a publicação de *Para se viver um grande amor*). De tão evidentes, as relações entre as canções de câmara e as referidas obras de cada autor têm influenciado algumas das propostas interpretativas deste repertório. Na primeira gravação das treze canções, pelo tenor Aldo Baldin e a pianista Lilian Barreto (de 1983), que inclui os sete prelúdios para piano referentes ao primeiro caderno da série 2, e ainda os prelúdios de número 13 e 20 referentes ao segundo caderno da mesma série (segundo Edition Savart). Na gravação da soprano Rosana Lamosa, com o pianista Marcelo Bratke (de 2002), as treze canções foram gravadas em conjunto com os prelúdios para piano integrantes dos dois cadernos da segunda série; nesta gravação as canções e os prelúdios se apresentam

[2] Em Hue (2002) há documentos que comprovam que os próprios autores, no período correspondente à elaboração das canções de câmara, chegaram a esboçar algumas composições mais relacionadas aos gêneros de canção popular, especificamente, "não me fales de adeus" (indicada nos manuscritos musicais como samba canção) e "estes teus olhos" (indicada como samba), ambas não constantes nos catálogos da obra de Cláudio Santoro e apenas a segunda, constante na antologia sobre a obra de Vinícius de Moraes organizada por Bueno (1998). Outra razão para que estas obras não fossem integradas entre as canções de câmara seria o fato de os manuscritos indicarem incidência de acompanhamento orquestral (na repetição, na primeira música e "a gosto do arranjador", na segunda). Porém, documentos que comprovam a data de 1954 como referência para, ao menos, o esboço destas canções populares e de "Amor em lágrimas", podem ser considerados como indícios de que seria este o início do processo de composição das célebres canções de câmara.

intercalados. Na gravação do tenor José Hue, com Heitor Alimonda ao piano (publicada em 2002), as dez canções integrantes das duas séries "canções de amor" também se apresentam intercaladas, com os prelúdios da primeira série do segundo caderno[3].

Finalmente, no contexto de nosso trabalho, uma questão se coloca com grande importância, quanto às canções de câmara de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes. Trata-se da consideração do processo composicional, caracterizado por uma ação em "parceria", até hoje, bastante incomuns na cultura musical de tradição acadêmica. De acordo com os indícios referenciados em Hue (2002) e com a consideração de novos dados que se apresentaram à nossa investigação, algumas das canções teriam sido concebida pelos autores, praticamente, "a quatro mãos". Os documentos e depoimentos são unânimes quanto à predominância de uma produção conjunta das obras, desde os primeiros encontros de 1957, em Paris, sob forte influência passional, até os encontros de 1960, no Rio de Janeiro, que coincidem com algumas datas finais de composição). Embora alguns indícios mencionados em Hue (2002) apontem para a existência de alguns poemas anteriores às canções, que poderiam ter sido adaptados às músicas, neste processo composicional, há indícios mais evidentes da precedência do componente musical sobre o verbal; como por exemplo, os mencionados prelúdios 1 e 2 e as respectivas canções desenvolvidas a partir deles e, também, a canção *Jardim noturno*, que teria anteriormente sido composta para um texto do poeta francês Paul Eloard e intitulada *La nuit n'est jamais complète*.

Algumas questões, porém, ainda nos parecem indeterminadas e poderiam ser objeto de uma pesquisa historiográfica e musicológica mais acurada: a composição dos dois primeiros prelúdios para piano solo (da segunda série, primeiro caderno) já teria sido influenciada pela

[3] Em Hue (2002) o autor realiza um brilhante trabalho sobre as canções através do qual, entre outras coisas, fundamenta a sua interpretação com destaque para o estabelecimento de uma ordem de apresentação para as canções (concebidas como um ciclo) e para a proposta de caracterização de uma estética específica de canto.

intenção de se comporem suas respectivas canções? Haveria, para isso, alguma influência anterior dos poemas de Vinícius, sobretudo, aqueles produzidos a partir de 1955? Os demais prelúdios desta série teriam sido pensados como pré-canções que não se consumaram? E ainda, mais precisamente quanto às questões tratadas em nosso trabalho: nas canções em que se observa a incidência do que chamamos tensões rítmico-prosódicas a parte verbal teria sido criada pelo poeta na ausência do compositor? Neste caso, as justaposições teriam sido revisadas pelo compositor, para a publicação? Poderia a influência da "elasticidade prosódica", típica da oralidade falada e dos modelos de canto popular, ser a responsável pela manutenção destas tensões nas versões finais das partituras (uma vez que estas ocorrências são pouco comuns nas obras de Santoro sobre poemas pré-existentes)? Caso a razão de se manterem estas tensões rítmico-prosódicas seja a manutenção de uma coloquialidade ela poderia ser estendida às práticas comuns da música popular na qual o intérprete, sobretudo na performance vocal, promove algumas alterações melódicas significativas (sobretudo rítmicas) em prol de sua maneira de cantar?

Especificamente quanto à última questão, Gisèle Santoro menciona uma tentativa de se gravarem as canções à maneira popular, com maior liberdade interpretativa e, no lugar do piano, acompanhamento da voz pelo violão, com resolução quase improvisada; esta gravação teria sido realizada anteriormente à gravação de Aldo Baldin e Lilian Barreto, porém, como os autores reconheceram não chegar ao resultado que esperavam, a gravação não foi levada a público. Houve ainda uma outra proposta de gravação de algumas das canções, à maneira popular, que, segundo Gisèle Santoro, apesar do compositor não ter conhecido seu resultado em vida, teria previamente aprovado. Esta gravação do pianista e arranjador Gilson Peranzzeta (de 1989), fora realizada como brinde patrocinado pela empresa Coca-Cola; incluem-se *Amor*

em lágrimas, *Cantiga do ausente*, *Acalanto da rosa* e *Luar de meu bem*, além dos prelúdios para piano de número 1, 2, 3, 5, 6 e 12 (série 2, caderno 1, segundo Edition Savart), com uma concepção influenciada pelo jazz brasileiro e arranjos vocais de Oscar Castro Neves, interpretados conjuntamente pelos grupos Boca Livre e Quarteto em Cy [4].

Enfim, além de todo este inquietante universo que se coloca no entorno das canções de câmara de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes é importante mencionar que estas obras, no contexto da música brasileira e internacional, são um retrato de raro lirismo sobre a angústia e a solidão do amor. Um repertório belíssimo e, surpreendentemente, ainda pouco executado na sua íntegra, serão sempre o ponto de partida para abordagens musicológicas, interpretativas e/ou performáticas na qual convergem diversas motivações e formas de expressão.

3.2. Análise rítmico-prosódica das canções selecionadas

Apresentamos, a seguir, algumas das canções analisadas de acordo com o roteiro de aplicação prática do método.

Conforme o modelo de análise proposto no capítulo 2, inicialmente, apresentamos nossa concepção formal para a delimitação dos *sintagmas melódicos* das canções (fase preliminar da análise), baseada na consideração dos componentes melódicos verbal e musical. Para isso, foram tomadas como referências as partituras, conforme a edição Savart, e os poemas, conforme Bueno (1998), cujas cópias estão disponibilizadas em anexo. Entre as referências a partitura foi priorizada, inclusive com relação a aspectos do componente verbal (por exemplo, no caso da interjeição "ó", adotamos esta forma, como nas partituras, em detrimento da forma

[4] Outras gravações tem sido realizadas nessa linha, entre elas, a interpretação de *Amor em lágrimas*, pela cantora portuguesa Eugénia de Melo e Castro, no CD lançado pela Som Livre / Colúmbia, em 1994.

"oh", utilizada nos poemas). Em seguida, apresentamos os gráficos resultantes da aplicação dos procedimentos analíticos centrais (fase 1 e fase 2), incluindo-se também os resultados da aplicação dos procedimentos iniciais da fase complementar da análise, a saber, o destacamento do *ictuses secundários*, dos *ictuses primários* e das *tensões acentuais* rítmico-prosódicas. Finalmente, apresentamos os procedimentos da fase complementar da análise, na qual a consideração ou desconsideração dos ictuses destacados, bem como das tensões acentuais rítmico-prosódicas eventualmente ocorrentes nas canções, servem de referência para o estabelecimento das *linhas de interpretação* na performance do canto. A partir de uma combinatória simples dos ictuses destacados na análise de cada sintagma melódico, mantendo-se sempre a consideração do acento correspondente à última posição métrica destacada, registramos todas as possíveis representações para o estabelecimento das linhas de interpretação. Observe-se que o mantenimento da consideração deste último acento destacado em cada sintagma, além de justificar a própria delimitação destes sintagmas, dá suporte aos efeitos do tratamento das tensões eventuais rítmico-prosódicas, sobretudo, o efeito de intensificação.

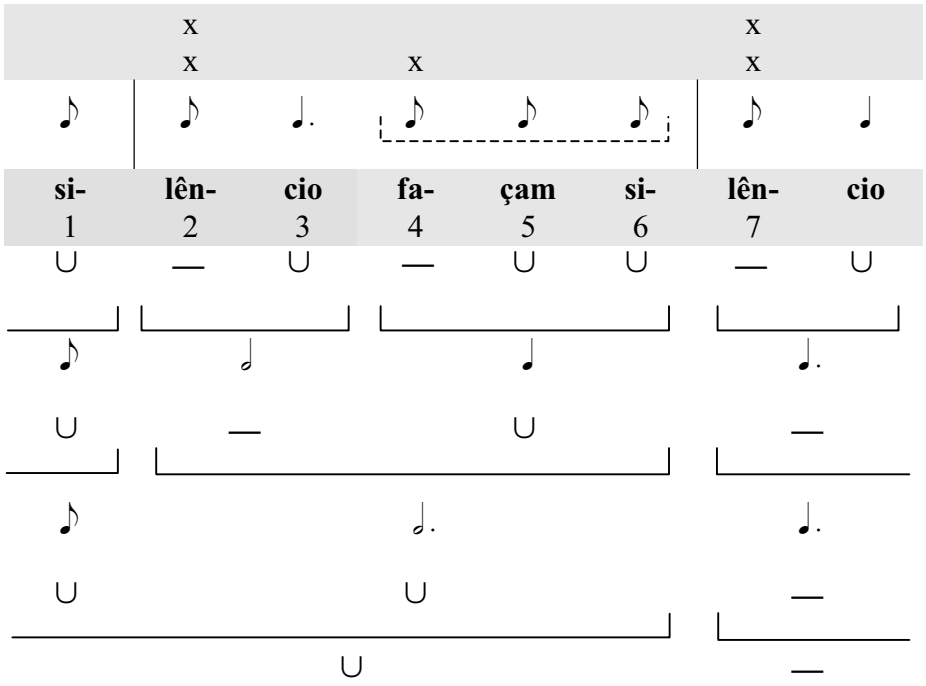
Quanto aos resultados do tratamento das tensões rítmico-prosódicas destacadas, nos referimos a eles em dois momentos: primeiramente nas considerações iniciais sobre cada análise apresentada, e, em seguida, juntamente com os gráficos que representam o estabelecimento das possíveis linhas de interpretação nos sintagmas correspondentes. Observe-se que, nestes casos, nunca deixamos de propor o estabelecimento de um ou outro efeito (atenuação ou intensificação), uma vez que, em nossa consideração, a prática analítica revelou que a indeterminação no tratamento das tensões rítmico-prosódicas pode resultar em uma variável do efeito de intensificação no qual, ao invés da escuta ser predominantemente direcionada para o movimento do componente musical, direciona-se para o componente verbal e isso evidencia o que controversamente se costuma chamar de "erro de prosódia".

A prática analítica revelou ainda duas outras importantes ocorrências relativas ao aspecto rítmico-prosódico dos SM nas canções analisadas, os quais chamamos de *choques acentuais* e *efeitos de síncope*. Os choques acentuais são caracterizados pelo destacamento de acentos (ictuses primários e/ou secundários) em duas posições métricas vizinhas (ver, por exemplo, a análise 01, SM [05], posições 5 e 6). Nos efeitos de síncope, podemos observar um caráter de "antecipação" ou "extensão" acentual (ver, respectivamente, na análise 01, SM [09], posição 3, e SM [12], posição 7). Como se pode observar nos exemplos indicados, para a representação gráfica dos efeitos de síncope destacamos, entre colchetes, as suas posições métricas e elementos correspondentes. Com esta representação chamamos a atenção para o estabelecimento de um movimento *arsis – tesis* entre os elementos destacados.

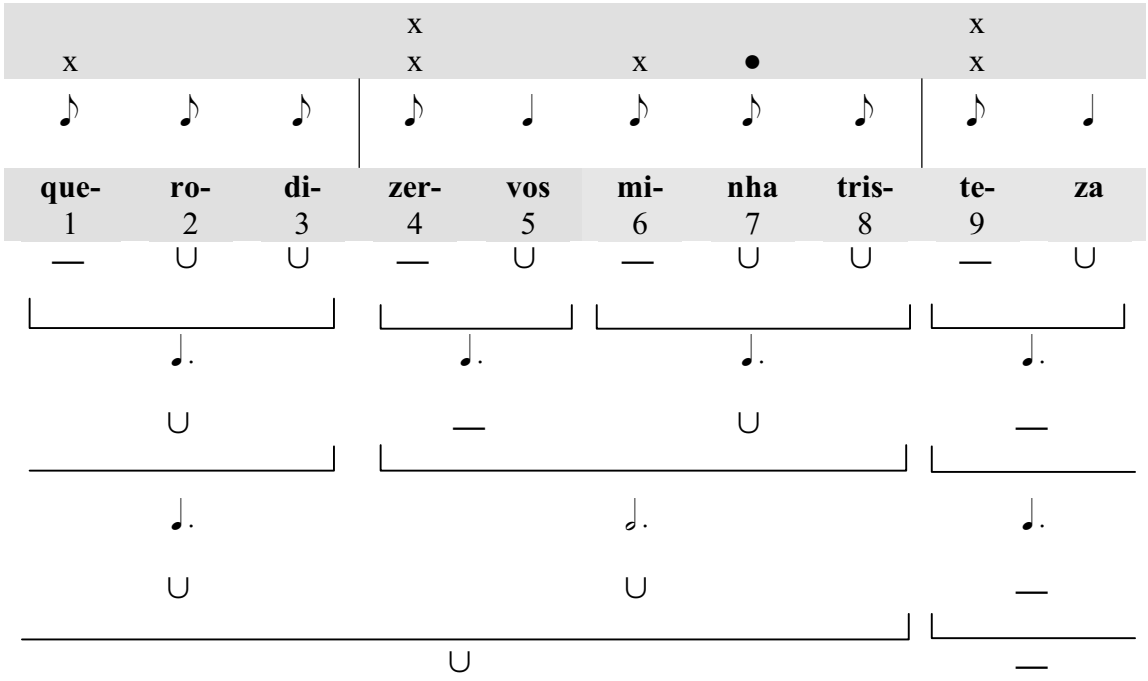
Análise 01. A mais dolorosa das histórias (1958)
Canções de amor, 2.ª série, nº 5 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "A mais dolorosa das histórias" a partir da delimitação de 12 sintagmas melódicos. Destacamos a ocorrência de tensão rítmico-prosódica em SM[02] (posição métrica 7). Neste sintagma, possibilidades de atenuação se apresentam em D, F, G e H; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A, B, C e E (neste caso, cria-se na posição 7 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 9). A organização periódica dos compassos correspondentes à SM[05] (binário) e SM[06] (quaternário), indicam uma possibilidade expressiva da evolução do ritmo prosódico nestes sintagmas, uma vez que, com relação às possibilidades de tensionamento, tanto um quanto outro padrão métrico poderiam ter sido utilizados em ambos os casos; no entanto, descartando-se a consideração deste aspecto expressivo, seria preferível a adoção do compasso quaternário em SM[05], no intuito de se evitar a associação do acento secundário da palavra "silenciai" (posição métrica 3) ao tempo forte do compasso binário, deixando-se para o tempo fraco do compasso o acento primário do vocábulo (o que gera uma certa tensão rítmico-prosódica). Um caso similar ocorre em SM[09], onde, de um ponto de vista rítmico-prosódico, também seria preferível a adoção de um padrão quaternário unindo os dois compassos binários que se estabelecem na posição 9 e seu prolongamento (o que, de fato parece se verificar perceptivamente na oralidade do canto). Note-se também a ocorrência de choque acentual entre as posições métricas 5 e 6 de SM[05], e a ocorrência de efeito de síncope em SM[09] (posição 3 em antecipação) e SM[12] (posição 7 em extensão).

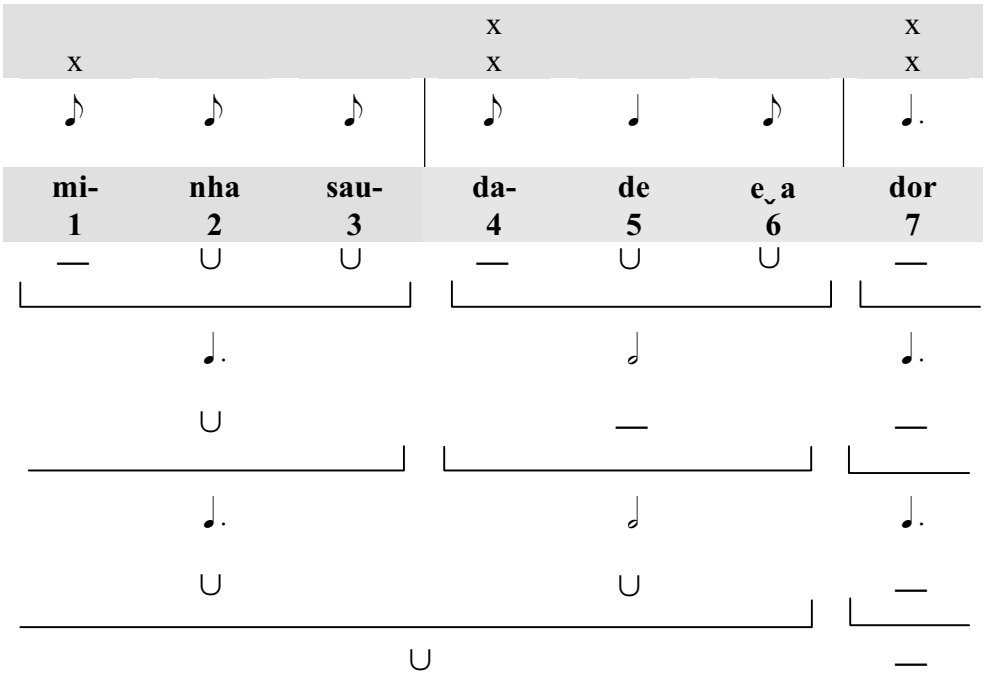
SM [01]


si- lên- cio fa- çam si- lên- cio
1 2 3 4 5 6 7

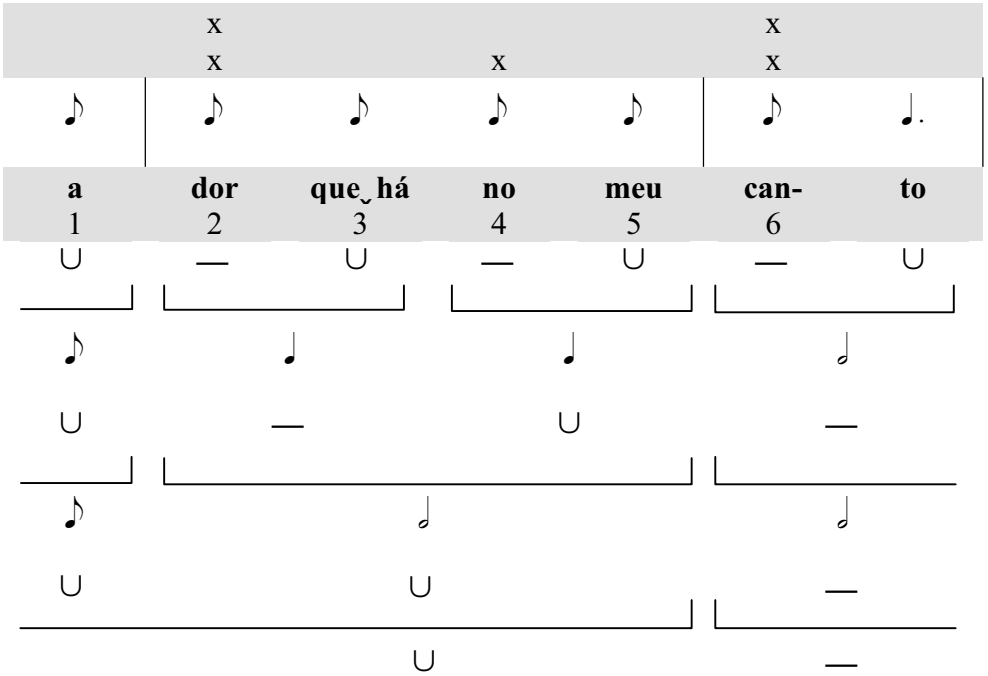
SM [02]


que- ro- di- zer- vos mi- nha tris- te- za
1 2 3 4 5 6 7 8 9

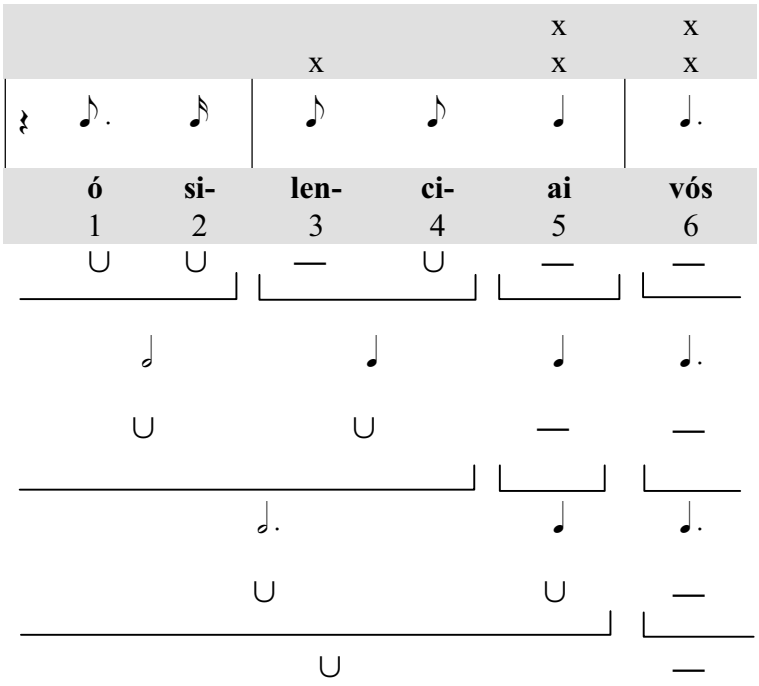
SM [03]


x x x x x x
mi- nha sau- da- de e˘a dor
1 2 3 4 5 6 7

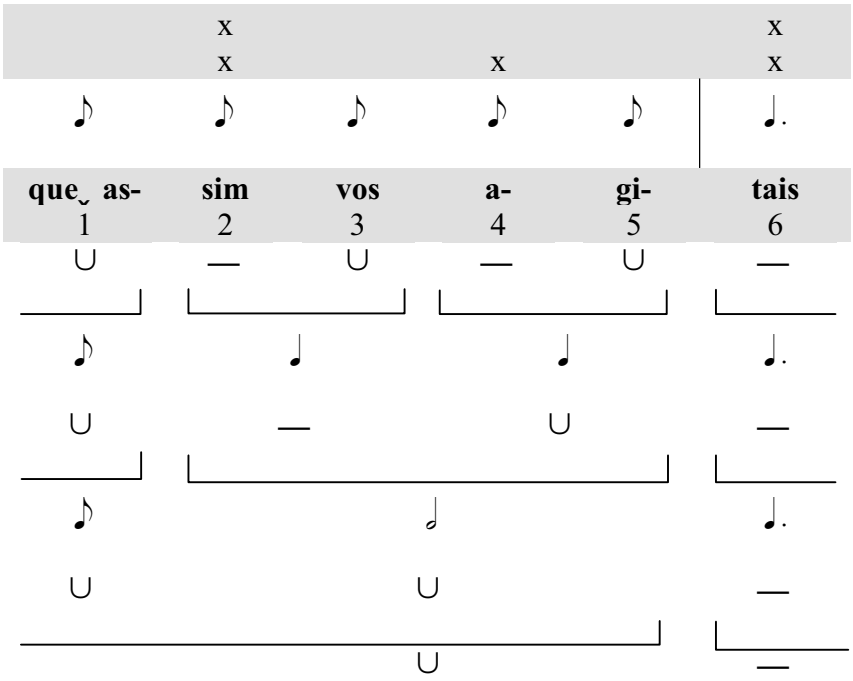
SM [04]


x x x x x x
a dor que˘há no meu can- to
1 2 3 4 5 6

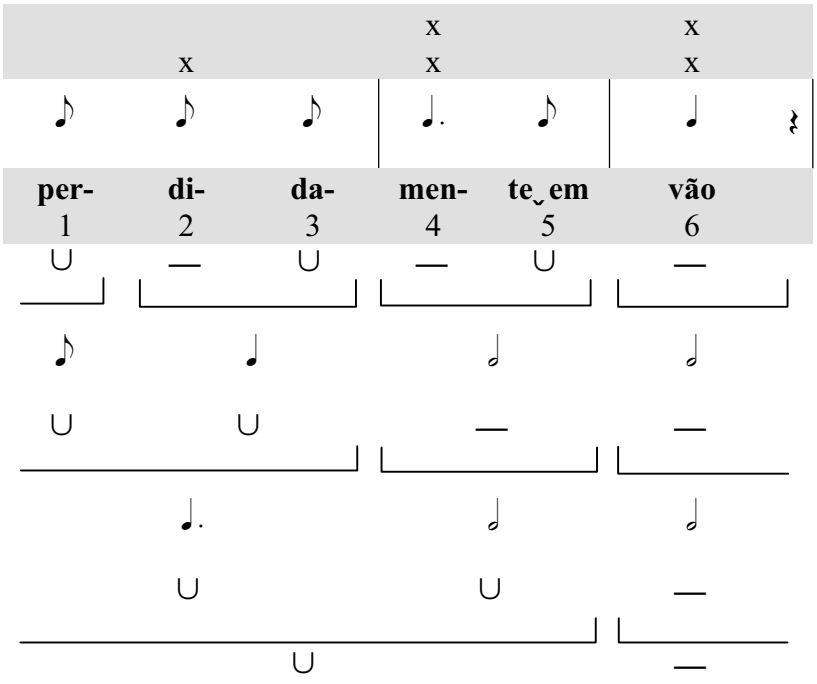
SM [05]


x x
x x
ó si- len- ci- ai vós
1 2 3 4 5 6

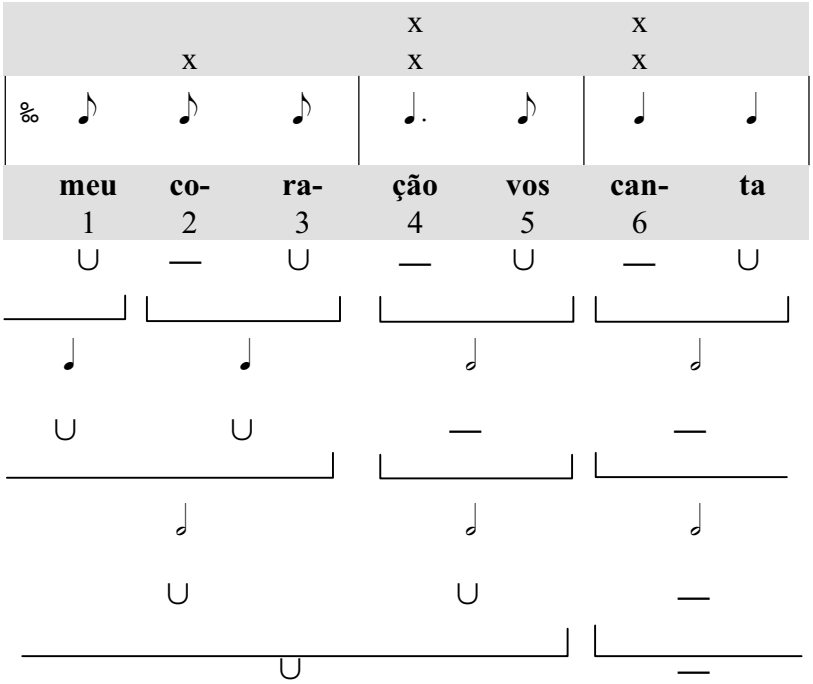
SM [06]


x x
x x
que as- sim vos a- gi- tais
1 2 3 4 5 6

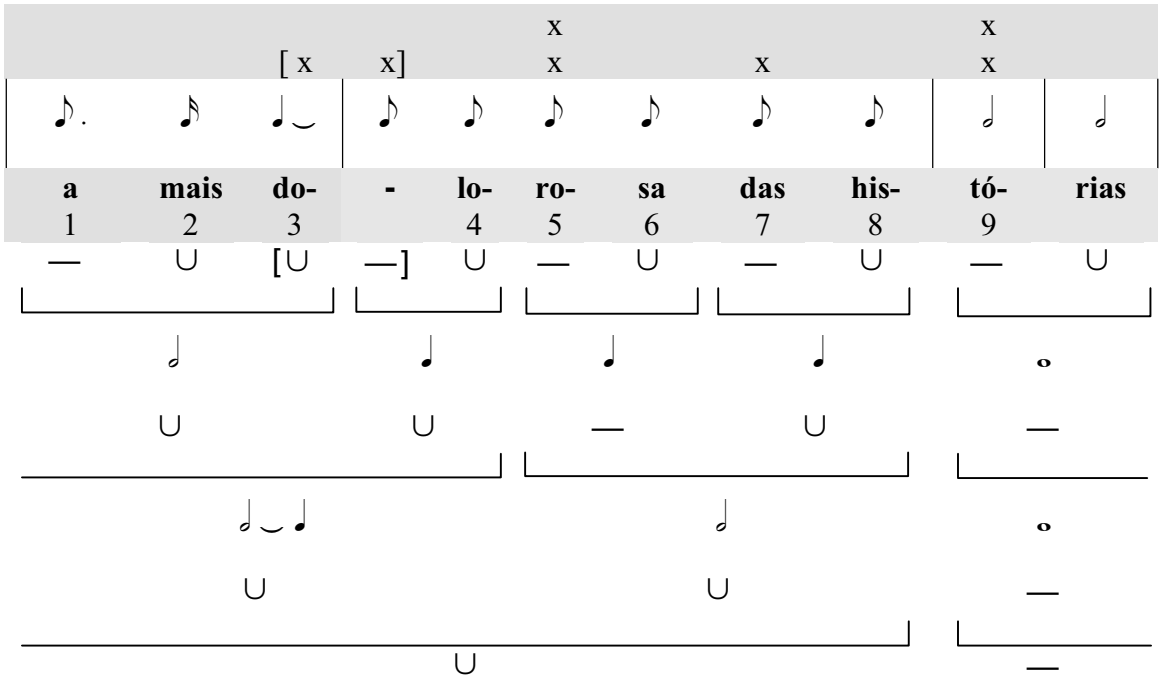
SM [07]


x x x x x
per- di- da- men- te˘em vão
1 2 3 4 5 6

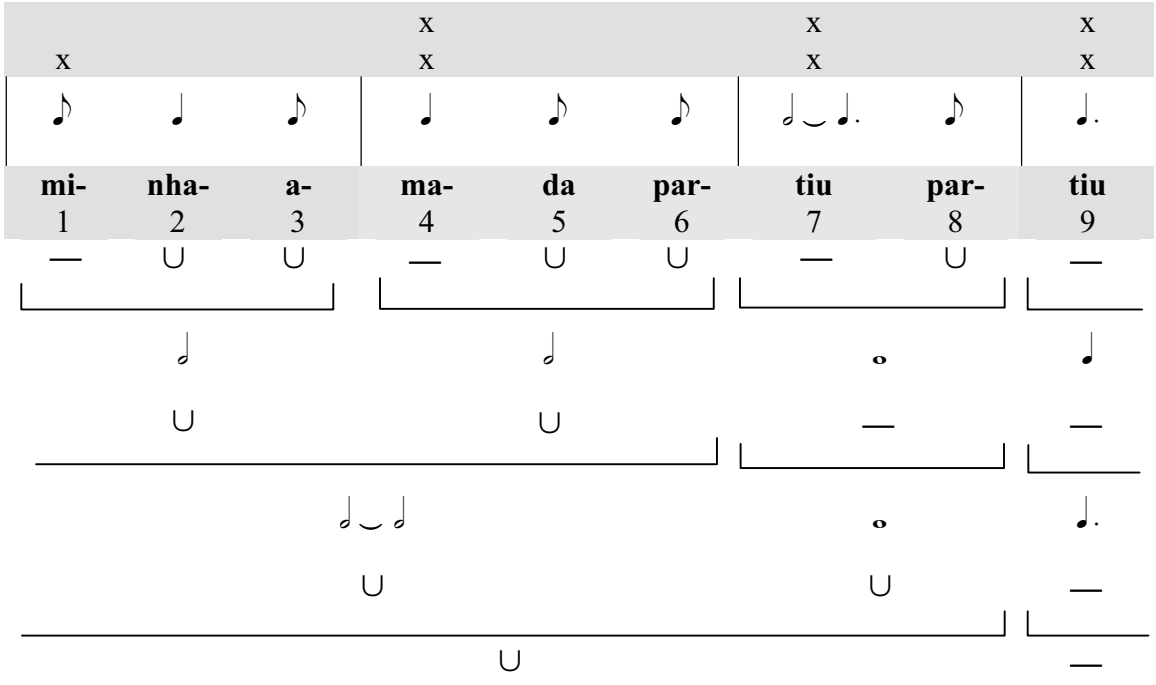
SM [08]


x x x x x
meu co- ra- ção vos can- ta
1 2 3 4 5 6

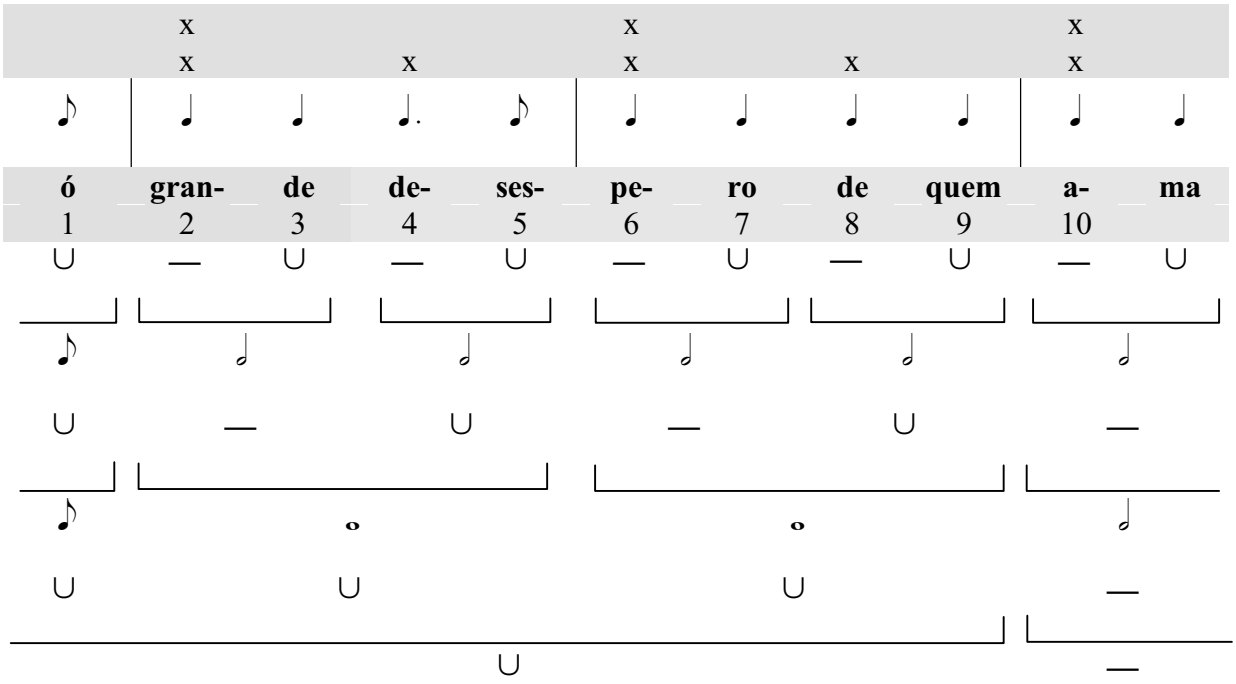
SM [09]


x x x x
[x x] x x
a mais do- - lo- ro- sa das his- tó- rias
1 2 3 4 5 6 7 8 9

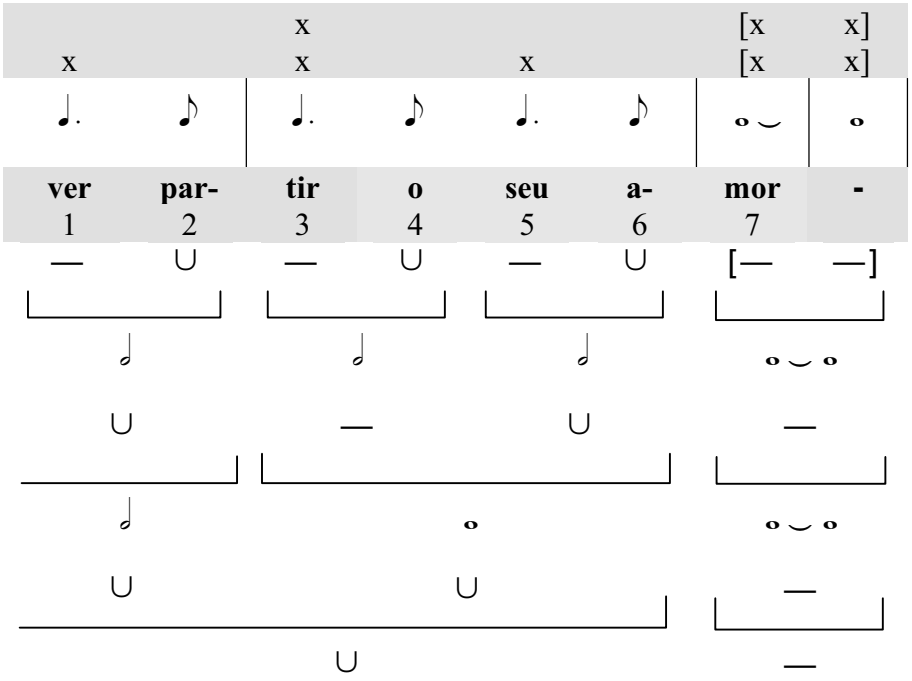
SM [10]


x x x x
x x x x
mi- nha- a- ma- da par- tiu par- tiu
1 2 3 4 5 6 7 8 9

SM [11]


x x x x x x x x x x
♪ | ♩ ♩ ♩. ♪ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩
ó gran- de de- ses- pe- ro de quem a- ma
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
♪ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥
∪ — ∪ — ∪ —
♪ 𝅝 𝅝 𝅗𝅥
∪ ∪ ∪ —
∪ —

SM [12]


x x x [x x] [x x]
♩. ♪ | ♩. ♪ ♩. ♪ | 𝅝 ‿ | 𝅝
ver par- tir o seu a- mor -
1 2 3 4 5 6 7
— ∪ — ∪ — ∪ [— —]
𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 ‿ 𝅝
∪ — ∪ —
𝅗𝅥 𝅝 𝅝 ‿ 𝅝
∪ ∪ —
∪ —

Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A

	x x			x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
si-	**lên-**	**cio**	**fa-**	**çam**	**si-**	**lên-**	**cio**
1	2	3	4	5	6	7	

B

	(x) x			x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
si-	**lên-**	**cio**	**fa-**	**çam**	**si-**	**lên-**	**cio**
1	2	3	4	5	6	7	

C

	x x		(x)			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
si-	**lên-**	**cio**	**fa-**	**çam**	**si-**	**lên-**	**cio**
1	2	3	4	5	6	7	

D

	(x) x		(x)			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
si-	**lên-**	**cio**	**fa-**	**çam**	**si-**	**lên-**	**cio**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [02]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 7)

			x					(x)	
x			x		x	(●)		x	
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♩
que-	**ro-**	**di-**	**zer-**	**vos**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te-**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 7)

			x					(x)	
(x)			x		x	(●)		x	
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♩
que-	**ro-**	**di-**	**zer-**	**vos**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te-**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

C – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 7)

			(x)					(x)	
x			x		x	(●)		x	
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♩
que-	**ro-**	**di-**	**zer-**	**vos**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te-**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 7)

			x					(x)	
x			x		(x)	●		x	
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♩
que-	**ro-**	**di-**	**zer-**	**vos**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te-**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

E – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 7)

			(x)					(x)	
(x)			x		x	(●)		x	
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♩
que-	**ro-**	**di-**	**zer-**	**vos**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te-**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

F – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 7)

(x)			x x		(x)	●		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♩
que-	**ro-**	**di-**	**zer-**	**vos**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te-**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

G – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 7)

x			(x) x		(x)	●		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♩
que-	**ro-**	**di-**	**zer-**	**vos**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te-**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

H – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 7)

(x)			(x) x		(x)	●		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♩
que-	**ro-**	**di-**	**zer-**	**vos**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te-**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

SM [03]

A

x			x x			(x) x
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♩.
mi-	**nha**	**sau-**	**da-**	**de**	**e͡a**	**dor**
1	2	3	4	5	6	7

B

(x)			x x			(x) x
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♩.
mi-	**nha**	**sau-**	**da-**	**de**	**e͡a**	**dor**
1	2	3	4	5	6	7

C

x			(x) x			(x) x
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♩.
mi-	**nha**	**sau-**	**da-**	**de**	**e͡a**	**dor**
1	2	3	4	5	6	7

D

(x)			(x) x			(x) x
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♩.
mi-	**nha**	**sau-**	**da-**	**de**	**e͡a**	**dor**
1	2	3	4	5	6	7

SM [04]

A

	x x		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩.
a	**dor**	**que͡há**	**no**	**meu**	**can-**	**to**
1	2	3	4	5	6	

B

	(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩.
a	**dor**	**que͡há**	**no**	**meu**	**can-**	**to**
1	2	3	4	5	6	

C

	x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩.
a	**dor**	**que͡há**	**no**	**meu**	**can-**	**to**
1	2	3	4	5	6	

D

	(x)		(x)		(x)	
	x				x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩.
a	**dor**	**que˘há**	**no**	**meu**	**can-**	**to**
1	2	3	4	5	6	

SM [05]

A

					x	(x)
			x		x	x
𝄽	♪.	𝅘𝅥𝅯	♪	♪	♩	♩.
	ó	**si-**	**len-**	**ci-**	**ai**	**vós**
	1	2	3	4	5	6

B

					x	(x)
			(x)		x	x
𝄽	♪.	𝅘𝅥𝅯	♪	♪	♩	♩.
	ó	**si-**	**len-**	**ci-**	**ai**	**vós**
	1	2	3	4	5	6

C

					(x)	(x)
			x		x	x
𝄽	♪.	𝅘𝅥𝅯	♪	♪	♩	♩.
	ó	**si-**	**len-**	**ci-**	**ai**	**vós**
	1	2	3	4	5	6

D

					(x)	(x)
			(x)		x	x
𝄽	♪.	𝅘𝅥𝅯	♪	♪	♩	♩.
	ó	**si-**	**len-**	**ci-**	**ai**	**vós**
	1	2	3	4	5	6

SM [06]
A

	x x		x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♩.
que˘ as-	**sim**	**vos**	**a-**	**gi-**	**tais**
1	2	3	4	5	6

B

	(x) x		x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♩.
que˘ as-	**sim**	**vos**	**a-**	**gi-**	**tais**
1	2	3	4	5	6

C

	x x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♩.
que˘ as-	**sim**	**vos**	**a-**	**gi-**	**tais**
1	2	3	4	5	6

D

	(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♩.
que˘ as-	**sim**	**vos**	**a-**	**gi-**	**tais**
1	2	3	4	5	6

SM [07]
A

	x		x x		(x) x	
♪	♪	♪	♩.	♪	♩	𝄽
per-	**di-**	**da-**	**men-**	**te˘em**	**vão**	
1	2	3	4	5	6	

B

			x x		(x) x	
♪	♪	♪	♩.	♪	♩	𝄽
per- 1	**di-** 2	**da-** 3	**men-** 4	**te‿em** 5	**vão** 6	

C

	x		(x) x		(x) x	
♪	♪	♪	♩.	♪	♩	𝄽
per- 1	**di-** 2	**da-** 3	**men-** 4	**te‿em** 5	**vão** 6	

D

	(x)		(x) x		(x) x	
♪	♪	♪	♩.	♪	♩	𝄽
per- 1	**di-** 2	**da-** 3	**men-** 4	**te‿em** 5	**vão** 6	

SM [08]
A

		x		x x		(x) x	
𝄋	♪	♪	♪	♩.	♪	♩	♩
	meu 1	**co-** 2	**ra-** 3	**ção** 4	**vos** 5	**can-** 6	**ta**

B

		(x)		x x		(x) x	
𝄋	♪	♪	♪	♩.	♪	♩	♩
	meu 1	**co-** 2	**ra-** 3	**ção** 4	**vos** 5	**can-** 6	**ta**

C

		x		(x) x		(x) x	
𝄋	♪	♪	♪	♩.	♪	♩	♩
	meu 1	**co-** 2	**ra-** 3	**ção** 4	**vos** 5	**can-** 6	**ta**

D

		(x)		(x) x		(x) x	
𝄋	♪	♪	♪	♩.	♪	♩	♩
	meu 1	**co-** 2	**ra-** 3	**ção** 4	**vos** 5	**can-** 6	**ta**

SM [09]

A

			[x	x]		x x		x		x x	
♪.	𝅘𝅥𝅯	♩‿	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥
a 1	**mais** 2	**do-** 3	**-**	**lo-** 4	**ro-** 5	**sa** 6	**das** 7	**his-** 8	**tó-** 9	**rias**

B

			[x	(x)]		x x		x		x x	
♪.	𝅘𝅥𝅯	♩‿	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥
a 1	**mais** 2	**do-** 3	**-**	**lo-** 4	**ro-** 5	**sa** 6	**das** 7	**his-** 8	**tó-** 9	**rias**

C

			[x	x]		(x) x		x		(x) x	
♪.	𝅘𝅥𝅯	♩‿	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥
a 1	**mais** 2	**do-** 3	**-**	**lo-** 4	**ro-** 5	**sa** 6	**das** 7	**his-** 8	**tó-** 9	**rias**

D

		[x	x x]		x		(x)		(x) x	
♪.	𝅘𝅥𝅯	♩‿	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥
a	**mais**	**do-**	**-**	**lo-**	**ro-**	**sa**	**das**	**his-**	**tó-**	**rias**
1	2	3		4	5	6	7	8	9	

E

		[x	(x)]		(x) x		x		(x) x	
♪.	𝅘𝅥𝅯	♩‿	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥
a	**mais**	**do-**	**-**	**lo-**	**ro-**	**sa**	**das**	**his-**	**tó-**	**rias**
1	2	3		4	5	6	7	8	9	

F

		[x	(x)]		x x		(x)		(x) x	
♪.	𝅘𝅥𝅯	♩‿	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥
a	**mais**	**do-**	**-**	**lo-**	**ro-**	**sa**	**das**	**his-**	**tó-**	**rias**
1	2	3		4	5	6	7	8	9	

G

		[x	x]		(x) x		(x)		(x) x	
♪.	𝅘𝅥𝅯	♩‿	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥
a	**mais**	**do-**	**-**	**lo-**	**ro-**	**sa**	**das**	**his-**	**tó-**	**rias**
1	2	3		4	5	6	7	8	9	

H

		[x	(x)]		(x) x		(x)		(x) x	
♪.	𝅘𝅥𝅯	♩‿	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥
a	**mais**	**do-**	**-**	**lo-**	**ro-**	**sa**	**das**	**his-**	**tó-**	**rias**
1	2	3		4	5	6	7	8	9	

SM [10]

A

x			x x			x x		(x) x
♪	♩	♪	♩	♪	♪	𝅗𝅥‿♩.	♪	♩.
mi-	**nha-**	**a-**	**ma-**	**da**	**par-**	**tiu**	**par-**	**tiu**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

B

(x)			x x			x x		(x) x
♪	♩	♪	♩	♪	♪	𝅗𝅥‿♩.	♪	♩.
mi-	**nha-**	**a-**	**ma-**	**da**	**par-**	**tiu**	**par-**	**tiu**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

C

x			(x) x			x x		(x) x
♪	♩	♪	♩	♪	♪	𝅗𝅥‿♩.	♪	♩.
mi-	**nha-**	**a-**	**ma-**	**da**	**par-**	**tiu**	**par-**	**tiu**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

D

x			x x			(x) x		(x) x
♪	♩	♪	♩	♪	♪	𝅗𝅥‿♩.	♪	♩.
mi-	**nha-**	**a-**	**ma-**	**da**	**par-**	**tiu**	**par-**	**tiu**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

E

(x)			(x) x			x x		(x) x
♪	♩	♪	♩	♪	♪	𝅗𝅥‿♩.	♪	♩.
mi-	**nha-**	**a-**	**ma-**	**da**	**par-**	**tiu**	**par-**	**tiu**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

F

(x)			x x			(x) x		(x) x
♪	♩	♪	♩	♪	♪	𝅗𝅥‿♩.	♪	♩.
mi-	**nha-**	**a-**	**ma-**	**da**	**par-**	**tiu**	**par-**	**tiu**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

G

x			(x) x			(x) x		(x) x
♪	♩	♪	♩	♪	♪	𝅗𝅥‿♩.	♪	♩.
mi-	**nha-**	**a-**	**ma-**	**da**	**par-**	**tiu**	**par-**	**tiu**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

H

(x)			(x) x			(x) x		(x) x
♪	♩	♪	♩	♪	♪	𝅗𝅥‿♩.	♪	♩.
mi-	**nha-**	**a-**	**ma-**	**da**	**par-**	**tiu**	**par-**	**tiu**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

SM [11]

A

	x x			x		x x			(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

B

	(x) x			x		x x			(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

C

	x x		(x)		x x		x		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

D

	x x		x		(x) x		x		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

E

	x x		x		x x		(x)		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

F

	(x) x		(x)		x x		x		x x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

G

	(x) x		x		(x) x		x		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

H

	(x) x		x		x x		(x)		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

I

	x x		(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

J

	x x		(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

K

	x x		x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

L

	(x) x		(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

M

	(x) x		(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

N

	(x) x		x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

O

	x x		(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

P

	(x) x		(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♩	♩	♩.	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩
ó	**gran-**	**de**	**de-**	**ses-**	**pe-**	**ro**	**de**	**quem**	**a-**	**ma**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

SM [12]
A

x		x x		x		[x [x	(x)] x]
♩.	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅝 ‿	𝅝
ver	**par-**	**tir**	**o**	**seu**	**a-**	**mor**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	

B

(x)		x x		x		[x [x	(x)] x]
♩.	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅝 ‿	𝅝
ver 1	**par-** 2	**tir** 3	**o** 4	**seu** 5	**a-** 6	**mor** 7	**-**

C

x		(x) x		x		[x [x	(x)] x]
♩.	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅝 ‿	𝅝
ver 1	**par-** 2	**tir** 3	**o** 4	**seu** 5	**a-** 6	**mor** 7	**-**

D

x		x x		(x)		[x [x	(x)] x]
♩.	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅝 ‿	𝅝
ver 1	**par-** 2	**tir** 3	**o** 4	**seu** 5	**a-** 6	**mor** 7	**-**

E

(x)		(x) x		x		[x [x	(x)] x]
♩.	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅝 ‿	𝅝
ver 1	**par-** 2	**tir** 3	**o** 4	**seu** 5	**a-** 6	**mor** 7	**-**

F

(x)		x x		(x)		[x [x	(x)] x]
♩.	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅝 ‿	𝅝
ver 1	**par-** 2	**tir** 3	**o** 4	**seu** 5	**a-** 6	**mor** 7	**-**

G

x		(x) x		x		[x [x	(x)] x]
♩.	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅝 ‿	𝅝
ver	**par-**	**tir**	**o**	**seu**	**a-**	**mor**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	

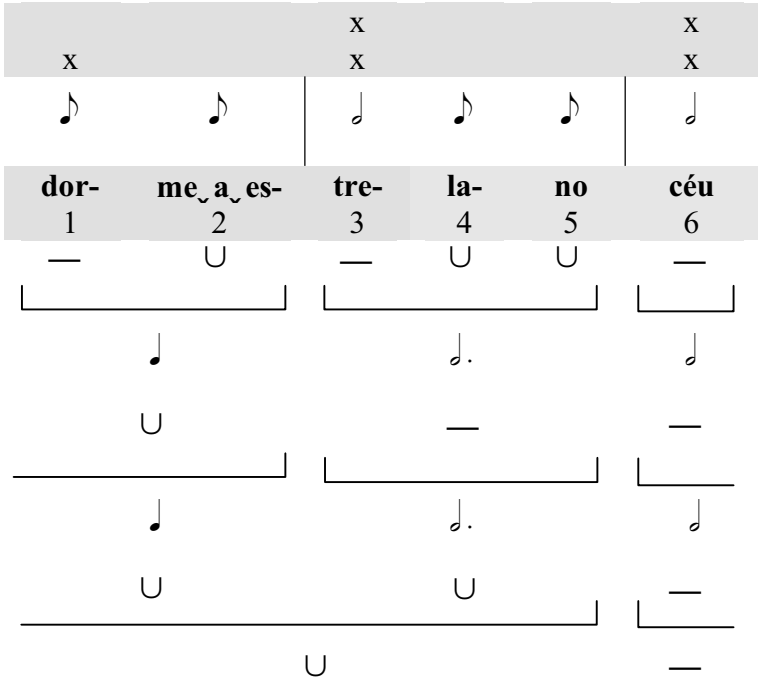
H

(x)		(x) x		(x)		[x [x	(x)] x]
♩.	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅝 ‿	𝅝
ver	**par-**	**tir**	**o**	**seu**	**a-**	**mor**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	

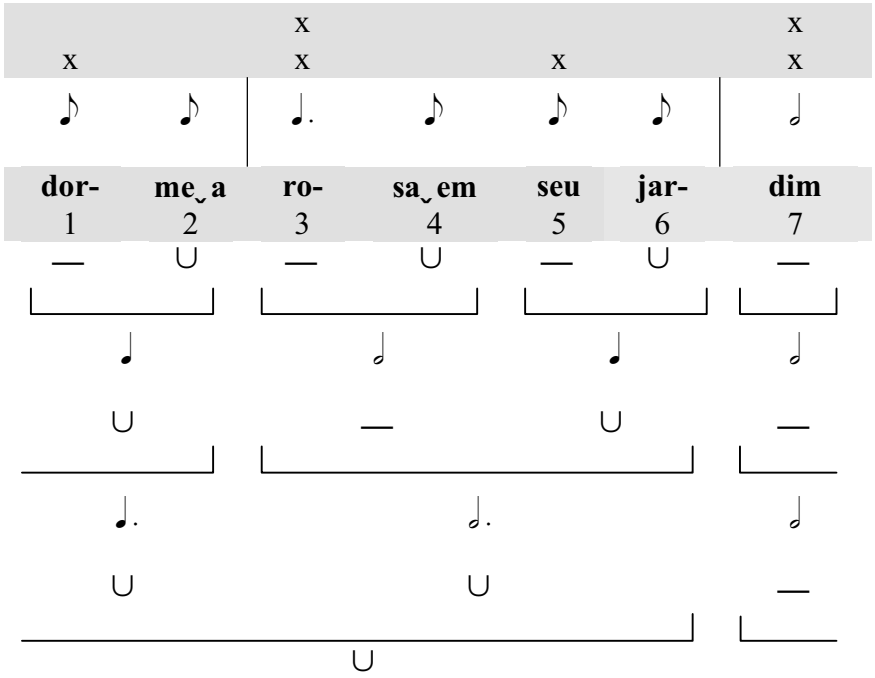
Análise 02. Acalanto da rosa (1958)
Canções de amor, 1.ª série, nº 2 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "Acalanto da rosa", a partir da delimitação de 10 sintagmas melódicos. Destacamos a ocorrência de tensões rítmico-prosódicas em SM[04] (posição métrica 5) e SM[05] (posição 5). Em SM[04], possibilidades de atenuação se apresentam em C, D, E, F, G e H; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A e B (neste caso, cria-se na posição 5 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 7). Em SM[05], possibilidades de atenuação se apresentam em C, E, G e H; possibilidades de intensificação em A, B, D e F (cria-se na posição 5 o efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 7). Note-se também a ocorrência de choque acentual em SM[04] (posições 3 e 4), SM[05] (posições 6 e 7) e SM[09] (posições 3 e 4), e a ocorrência de efeito de síncope em SM[10] (posição 7 em extensão).

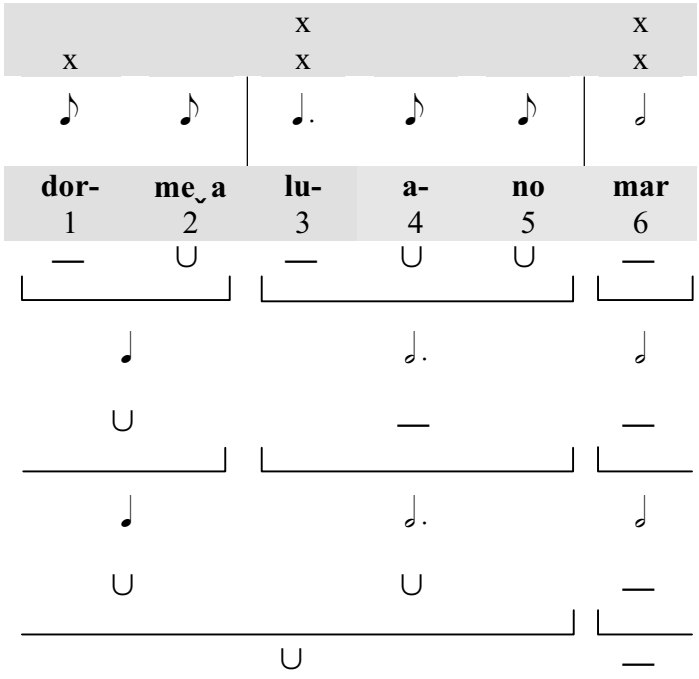
SM [01]



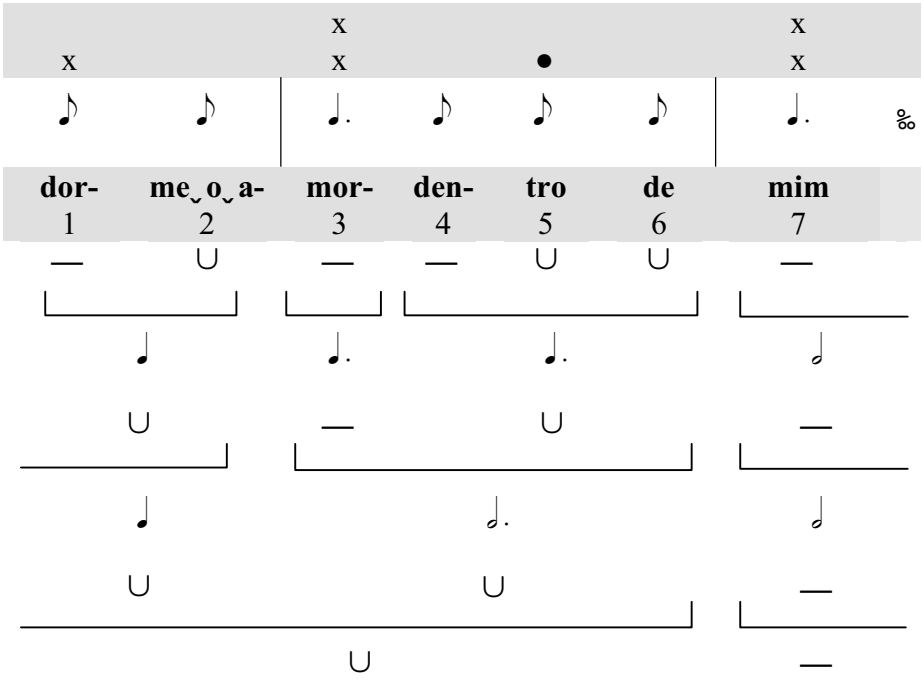
SM [02]


x x x x x x x
dor- me˯a ro- sa˯em seu jar- dim
1 2 3 4 5 6 7

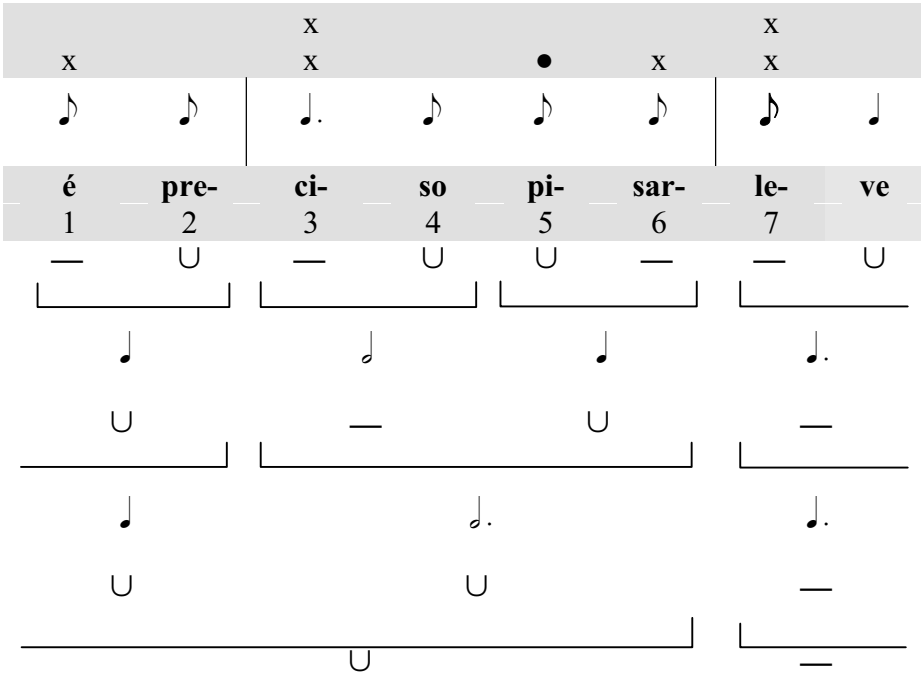
SM [03]


x x x x x
dor- me˯a lu- a- no mar
1 2 3 4 5 6

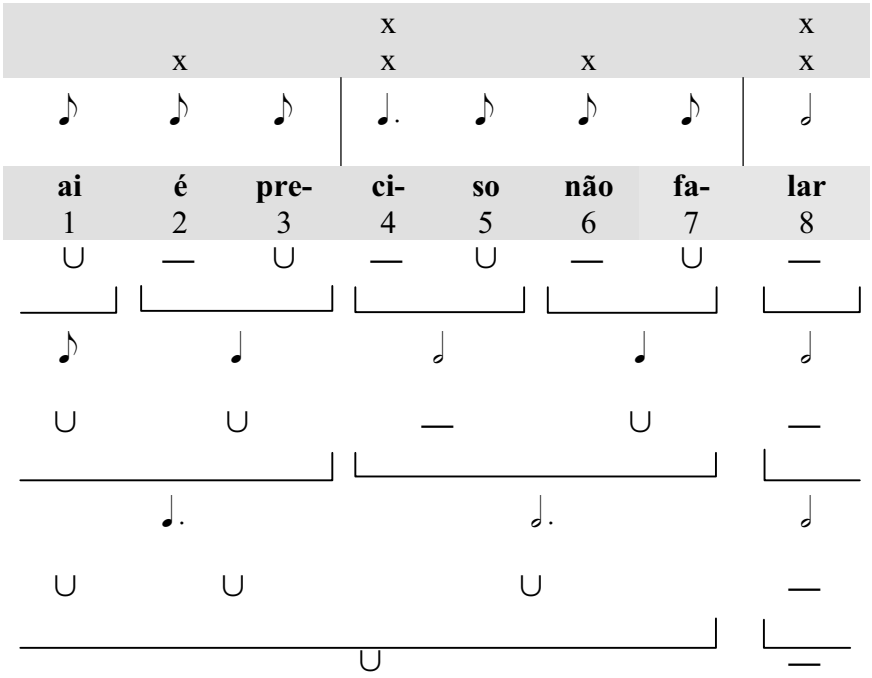
SM [04]


dor- me o a- mor- den- tro de mim
1 2 3 4 5 6 7

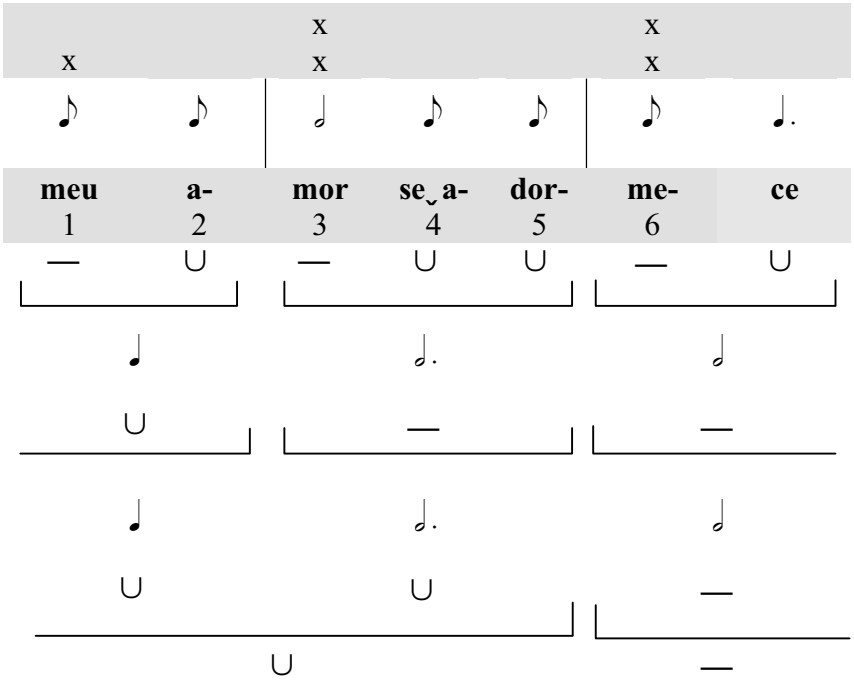
SM [05]


é pre- ci- so pi- sar- le- ve
1 2 3 4 5 6 7

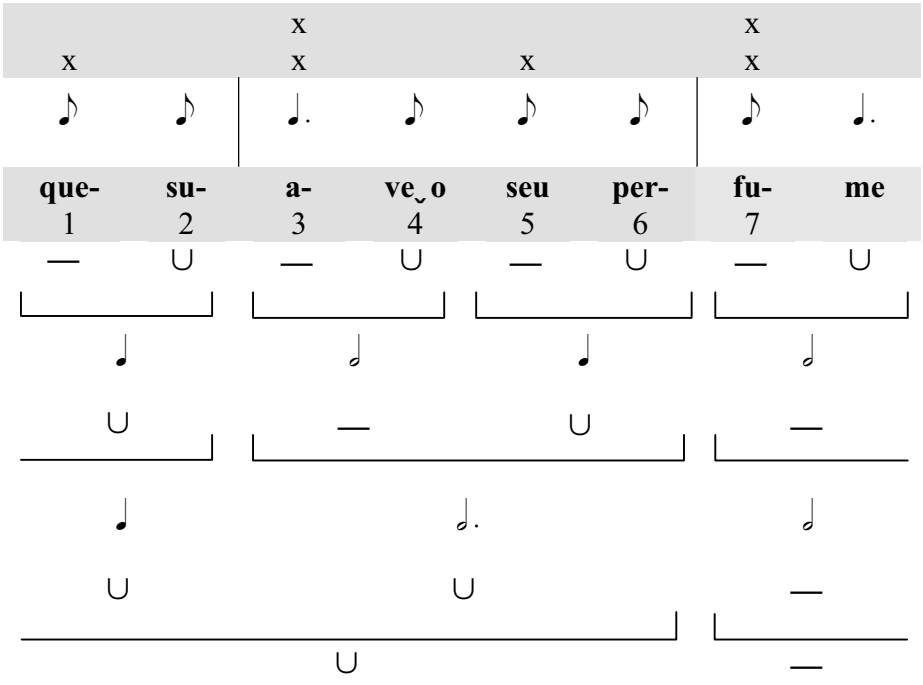
SM [06]


x x x x x x
ai é pre- ci- so não fa- lar
1 2 3 4 5 6 7 8

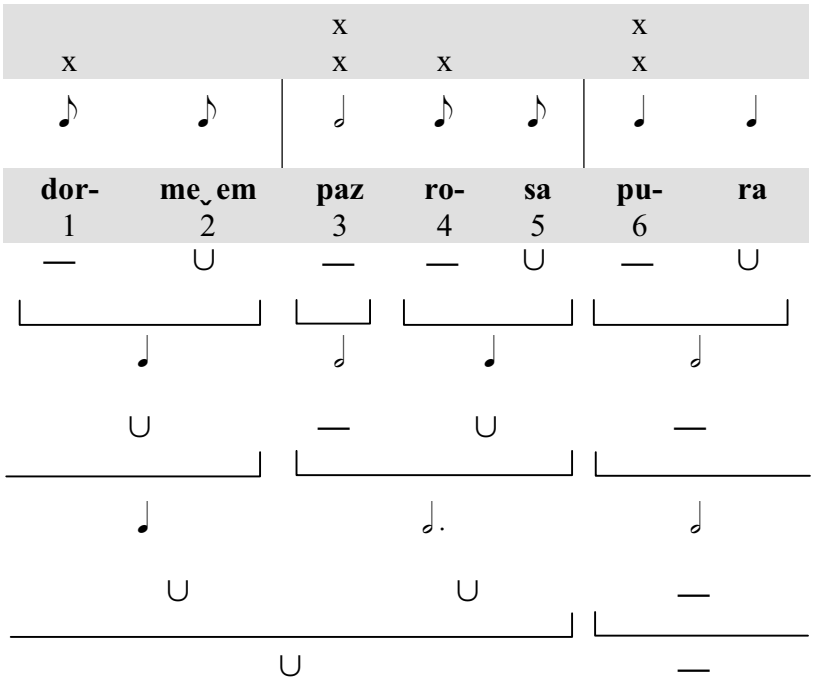
SM [07]


x x x x x x
meu a- mor se‿a- dor- me- ce
1 2 3 4 5 6

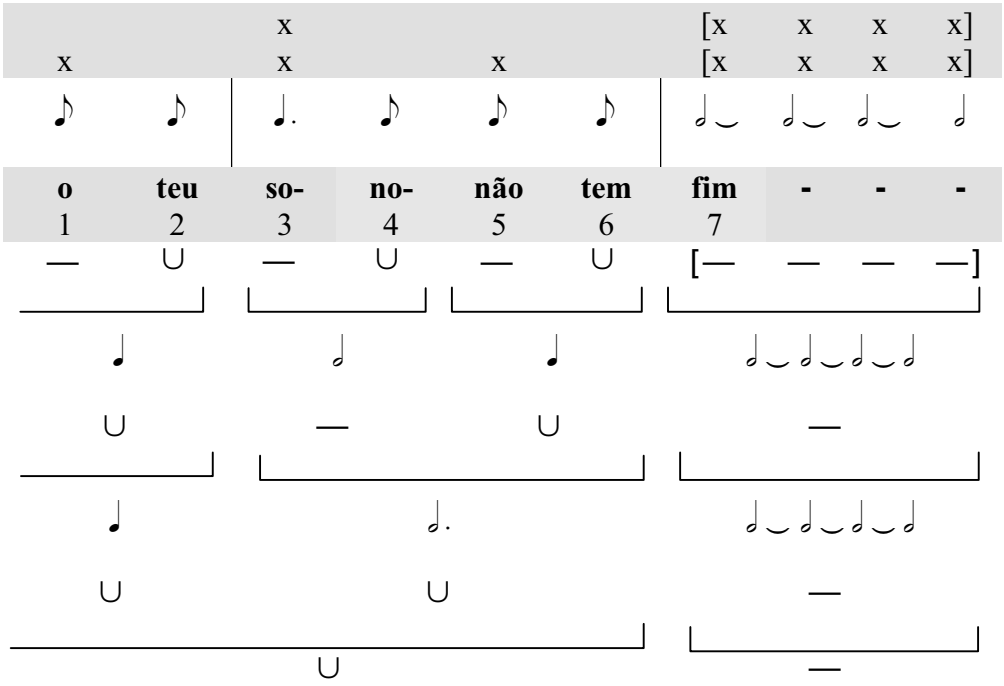
SM [08]


que- su- a- ve͡o seu per- fu- me
1 2 3 4 5 6 7

SM [09]


dor- me͡em paz ro- sa pu- ra
1 2 3 4 5 6

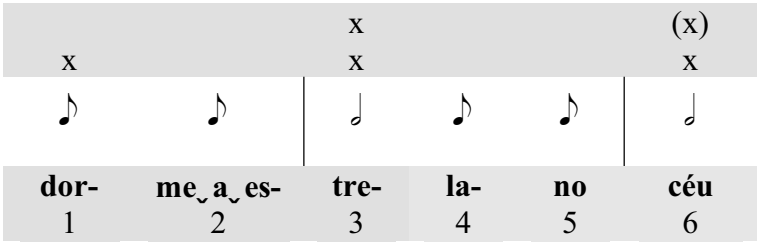
SM [10]



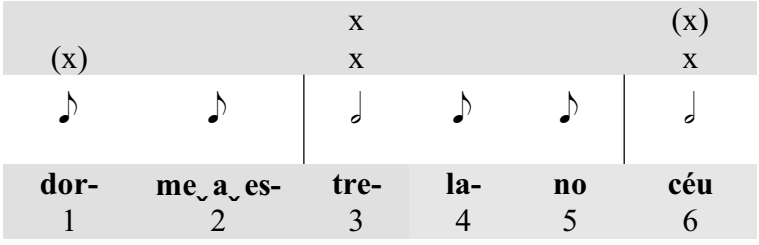
Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A



B



C

x		(x) x			(x) x
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me‿a‿es-**	**tre-**	**la-**	**no**	**céu**
1	2	3	4	5	6

D

(x)		(x) x			(x) x
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me‿a‿es-**	**tre-**	**la-**	**no**	**céu**
1	2	3	4	5	6

SM [02]

A

x		x x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me‿a**	**ro-**	**sa‿em**	**seu**	**jar-**	**dim**
1	2	3	4	5	6	7

B

(x)		x x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me‿a**	**ro-**	**sa‿em**	**seu**	**jar-**	**dim**
1	2	3	4	5	6	7

C

x		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me‿a**	**ro-**	**sa‿em**	**seu**	**jar-**	**dim**
1	2	3	4	5	6	7

D

x		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me˯a**	**ro-**	**sa˯em**	**seu**	**jar-**	**dim**
1	2	3	4	5	6	7

E

(x)		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me˯a**	**ro-**	**sa˯em**	**seu**	**jar-**	**dim**
1	2	3	4	5	6	7

F

(x)		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me˯a**	**ro-**	**sa˯em**	**seu**	**jar-**	**dim**
1	2	3	4	5	6	7

G

x		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me˯a**	**ro-**	**sa˯em**	**seu**	**jar-**	**dim**
1	2	3	4	5	6	7

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me˯a**	**ro-**	**sa˯em**	**seu**	**jar-**	**dim**
1	2	3	4	5	6	7

SM [03]

A

x		x x			(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me˯a**	**lu-**	**a-**	**no**	**mar**
1	2	3	4	5	6

B

(x)		x x			(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me˯a**	**lu-**	**a-**	**no**	**mar**
1	2	3	4	5	6

C

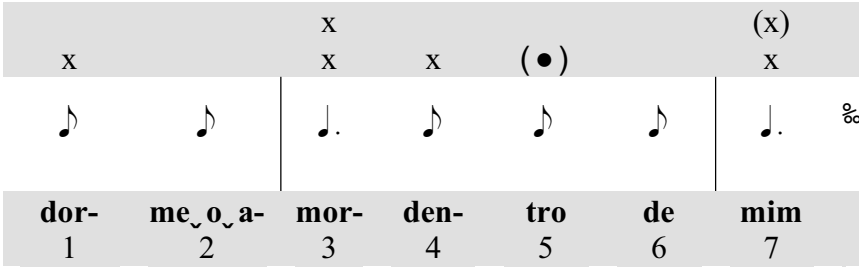
x		(x) x			(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me˯a**	**lu-**	**a-**	**no**	**mar**
1	2	3	4	5	6

D

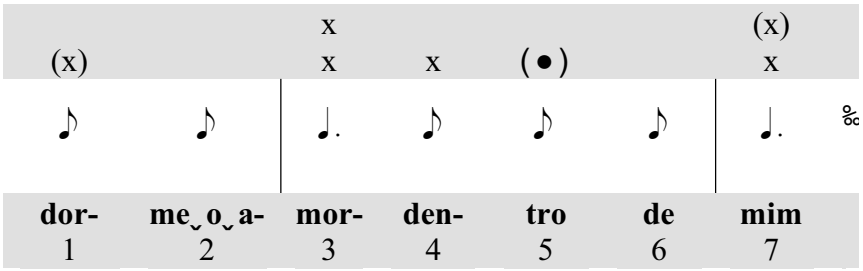
(x)		(x) x			(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	𝅗𝅥
dor-	**me˯a**	**lu-**	**a-**	**no**	**mar**
1	2	3	4	5	6

SM [04]

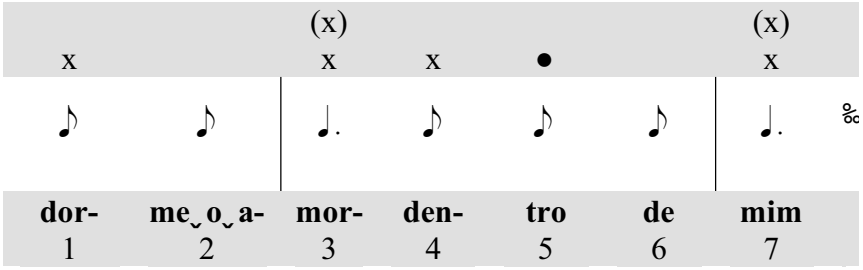
A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)



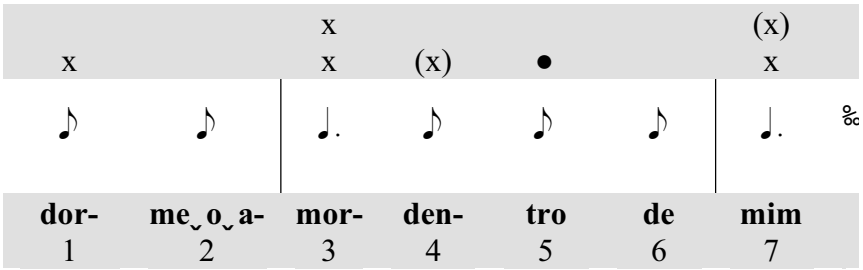
B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)



C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)



D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)



E – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

(x)		(x)				(x)	
		x	x	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	𝄋
dor-	**me˯o˯a-**	**mor-**	**den-**	**tro**	**de**	**mim**	
1	2	3	4	5	6	7	

F – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)	
(x)		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	𝄋
dor-	**me˯o˯a-**	**mor-**	**den-**	**tro**	**de**	**mim**	
1	2	3	4	5	6	7	

G – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
x		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	𝄋
dor-	**me˯o˯a-**	**mor-**	**den-**	**tro**	**de**	**mim**	
1	2	3	4	5	6	7	

H – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
(x)		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	𝄋
dor-	**me˯o˯a-**	**mor-**	**den-**	**tro**	**de**	**mim**	
1	2	3	4	5	6	7	

SM [05]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)	
x		x		(●)	x	x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♩
é	**pre-**	**ci-**	**so**	**pi-**	**sar-**	**le-**	**ve**
1	2	3	4	5	6	7	

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)	
(x)		x		(●)	x	x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♩
é	**pre-**	**ci-**	**so**	**pi-**	**sar-**	**le-**	**ve**
1	2	3	4	5	6	7	

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
x		x		●	x	x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♩
é	**pre-**	**ci-**	**so**	**pi-**	**sar-**	**le-**	**ve**
1	2	3	4	5	6	7	

D – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)	
x		x		(●)	(x)	x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♩
é	**pre-**	**ci-**	**so**	**pi-**	**sar-**	**le-**	**ve**
1	2	3	4	5	6	7	

E – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
(x)		x		●	x	x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♩
é	**pre-**	**ci-**	**so**	**pi-**	**sar-**	**le-**	**ve**
1	2	3	4	5	6	7	

F – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

(x)		x x		(●)	(x)	(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♩
é	**pre-**	**ci-**	**so**	**pi-**	**sar-**	**le-**	**ve**
1	2	3	4	5	6	7	

G – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

x		(x) x		●	(x)	(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♩
é	**pre-**	**ci-**	**so**	**pi-**	**sar-**	**le-**	**ve**
1	2	3	4	5	6	7	

H – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

(x)		(x) x		●	(x)	(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♩
é	**pre-**	**ci-**	**so**	**pi-**	**sar-**	**le-**	**ve**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [06]

A

	x		x x		x		(x) x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
ai	**é**	**pre-**	**ci-**	**so**	**não**	**fa-**	**lar**
1	2	3	4	5	6	7	8

B

	(x)		x x		x		(x) x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
ai	**é**	**pre-**	**ci-**	**so**	**não**	**fa-**	**lar**
1	2	3	4	5	6	7	8

C

	x		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
ai	**é**	**pre-**	**ci-**	**so**	**não**	**fa-**	**lar**
1	2	3	4	5	6	7	8

D

	x		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
ai	**é**	**pre-**	**ci-**	**so**	**não**	**fa-**	**lar**
1	2	3	4	5	6	7	8

E

	(x)		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
ai	**é**	**pre-**	**ci-**	**so**	**não**	**fa-**	**lar**
1	2	3	4	5	6	7	8

F

	(x)		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
ai	**é**	**pre-**	**ci-**	**so**	**não**	**fa-**	**lar**
1	2	3	4	5	6	7	8

G

	x		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
ai	**é**	**pre-**	**ci-**	**so**	**não**	**fa-**	**lar**
1	2	3	4	5	6	7	8

H

	(x)		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥
ai 1	**é** 2	**pre-** 3	**ci-** 4	**so** 5	**não** 6	**fa-** 7	**lar** 8

SM [07]

A

x		x x			(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	♪	♩.
meu 1	**a-** 2	**mor** 3	**se͡a-** 4	**dor-** 5	**me-** 6	**ce**

B

(x)		x x			(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	♪	♩.
meu 1	**a-** 2	**mor** 3	**se͡a-** 4	**dor-** 5	**me-** 6	**ce**

C

x		(x) x			(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	♪	♩.
meu 1	**a-** 2	**mor** 3	**se͡a-** 4	**dor-** 5	**me-** 6	**ce**

D

(x)		(x) x			(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	♪	♩.
meu 1	**a-** 2	**mor** 3	**se͡a-** 4	**dor-** 5	**me-** 6	**ce**

SM [08]

A

x		x x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
que-	**su-**	**a-**	**ve˯o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	

B

(x)		x x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
que-	**su-**	**a-**	**ve˯o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	

C

x		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
que-	**su-**	**a-**	**ve˯o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	

D

x		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
que-	**su-**	**a-**	**ve˯o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	

E

(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
que-	**su-**	**a-**	**ve˯o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	

F

(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
que-	**su-**	**a-**	**ve˘o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	

G

x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
que-	**su-**	**a-**	**ve˘o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
que-	**su-**	**a-**	**ve˘o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [09]

A

x		x x	x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	♩	♩
dor-	**me˘em**	**paz**	**ro-**	**sa**	**pu-**	**ra**
1	2	3	4	5	6	

B

(x)		x x	x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	♩	♩
dor-	**me˘em**	**paz**	**ro-**	**sa**	**pu-**	**ra**
1	2	3	4	5	6	

C

x		(x) x	x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	♩	♩
dor-	**me˯em**	**paz**	**ro-**	**sa**	**pu-**	**ra**
1	2	3	4	5	6	

D

x		x x	(x)		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	♩	♩
dor-	**me˯em**	**paz**	**ro-**	**sa**	**pu-**	**ra**
1	2	3	4	5	6	

E

(x)		(x) x	x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	♩	♩
dor-	**me˯em**	**paz**	**ro-**	**sa**	**pu-**	**ra**
1	2	3	4	5	6	

F

(x)		x x	(x)		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	♩	♩
dor-	**me˯em**	**paz**	**ro-**	**sa**	**pu-**	**ra**
1	2	3	4	5	6	

G

x		(x) x	(x)		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	♩	♩
dor-	**me˯em**	**paz**	**ro-**	**sa**	**pu-**	**ra**
1	2	3	4	5	6	

H

(x)		(x) x	(x)		(x) x		
♪	♪	𝅗𝅥	♪	♪	♩	♩	
dor-	**me‿em**	**paz**	**ro-**	**sa**	**pu-**	**ra**	
1	2	3	4	5	6		

SM [10]

A

x		x x		x		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
o	**teu**	**so-**	**no-**	**não**	**tem**	**fim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7			

B

(x)		x x		x		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
o	**teu**	**so-**	**no-**	**não**	**tem**	**fim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7			

C

x		(x) x		x		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
o	**teu**	**so-**	**no-**	**não**	**tem**	**fim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7			

D

x		x x		(x)		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
o	**teu**	**so-**	**no-**	**não**	**tem**	**fim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7			

E

(x)		(x) x		x		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
o	**teu**	**so-**	**no-**	**não**	**tem**	**fim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7			

F

(x)		x x		(x)		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
o	**teu**	**so-**	**no-**	**não**	**tem**	**fim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7			

G

x		(x) x		(x)		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
o	**teu**	**so-**	**no-**	**não**	**tem**	**fim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7			

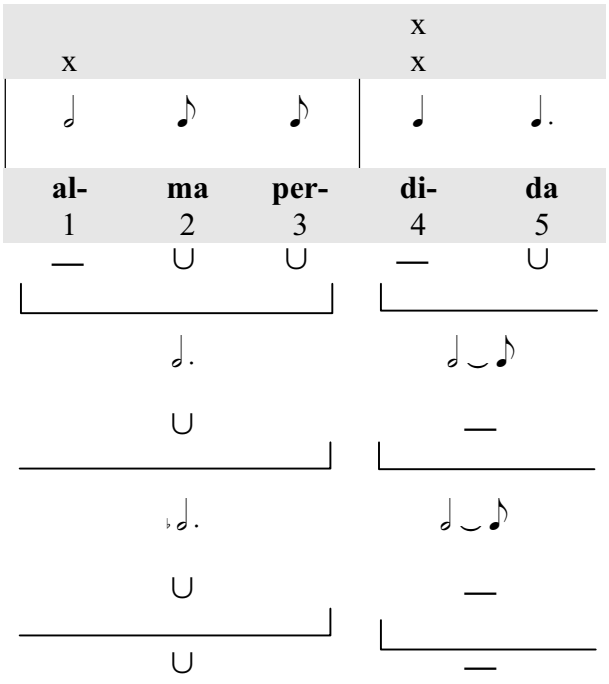
H

(x)		(x) x		(x)		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
o	**teu**	**so-**	**no-**	**não**	**tem**	**fim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7			

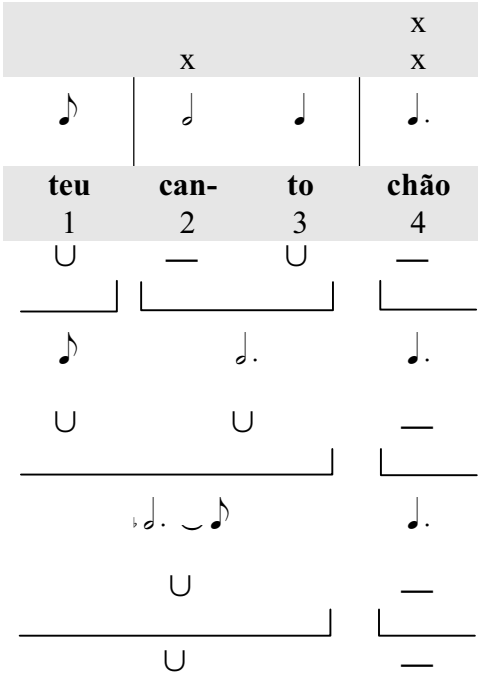
Análise 03. Alma perdida (1958 / 59)
Canções de Amor, Série 2, nº 3 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "Alma perdida", a partir da delimitação de 9 sintagmas melódicos. Destacamos a ocorrência de tensões rítmico-prosódicas em SM[04] (posição métrica 3) e SM[07] (posição 5). Em SM[04], possibilidades de atenuação se apresentam em B e D; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A e C (neste caso, cria-se na posição 3 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 5). Em SM[07], possibilidades de atenuação se apresentam em C e D; possibilidades de intensificação em A e B (cria-se na posição 5 o efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 7). Um caso especial se configura ao N^1 de SM[06], que nos levou à hipótese da configuração de um pé a partir da consideração de um ictus sobre uma pausa (precisamente entre as posições 2 e 3), no intuito de manter a linearidade do sintagma pré-estabelecido. Observe-se que a terceira posição métrica em SM[02] não chega a configurar uma tensão rítmico-prosódica propriamente dita, no entanto, a métrica do compasso ternário associada ao acento de altura correspondente àquela posição (elemento do aspecto sonoro da prosódia) pode abrir espaço para um destacamento indesejado na performance do canto. Note-se também a ocorrência de choque acentual em SM[04] (posições 4 e 5), e a ocorrência de efeito de síncope em SM[05] (posição 5 em antecipação), SM[06] (posição 4 em antecipação), SM[07] (posição 1 em antecipação) e SM[08] (posição 8 em antecipação).

SM [01]



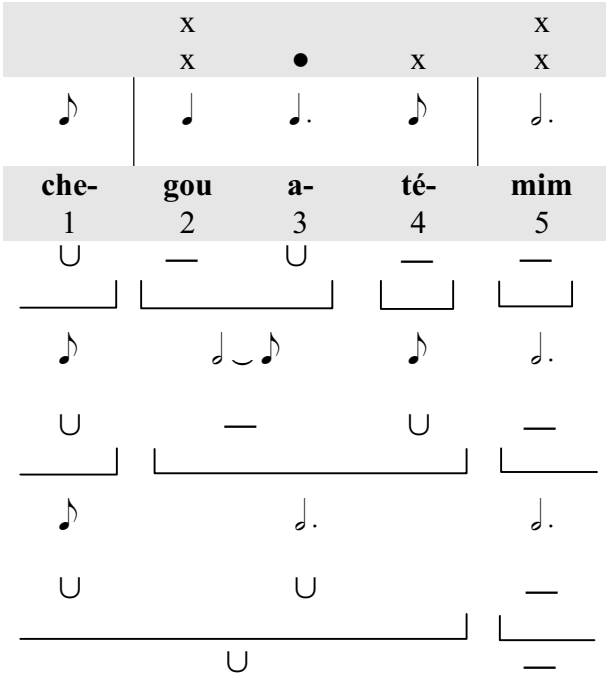
SM [02]



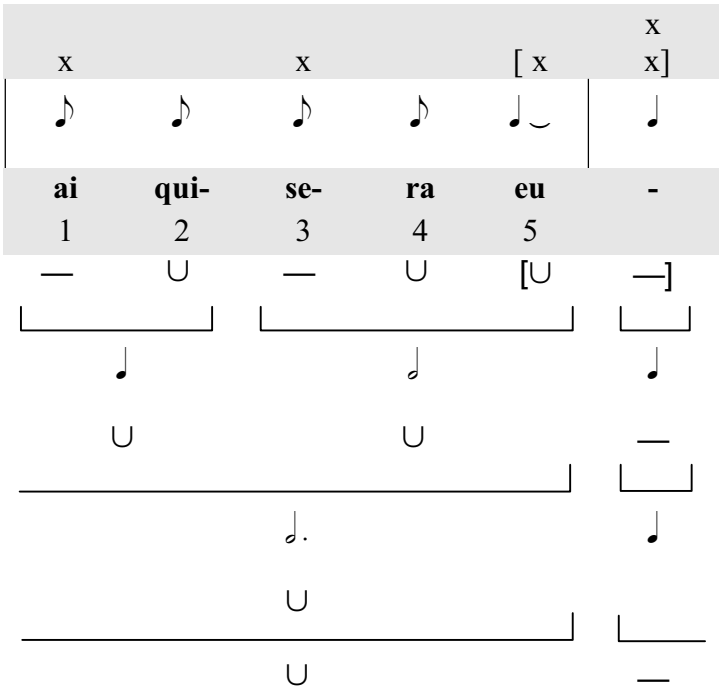
SM [03]


x x x x x
tão lon- ge tão só- zi- nho
1 2 3 4 5 6 7

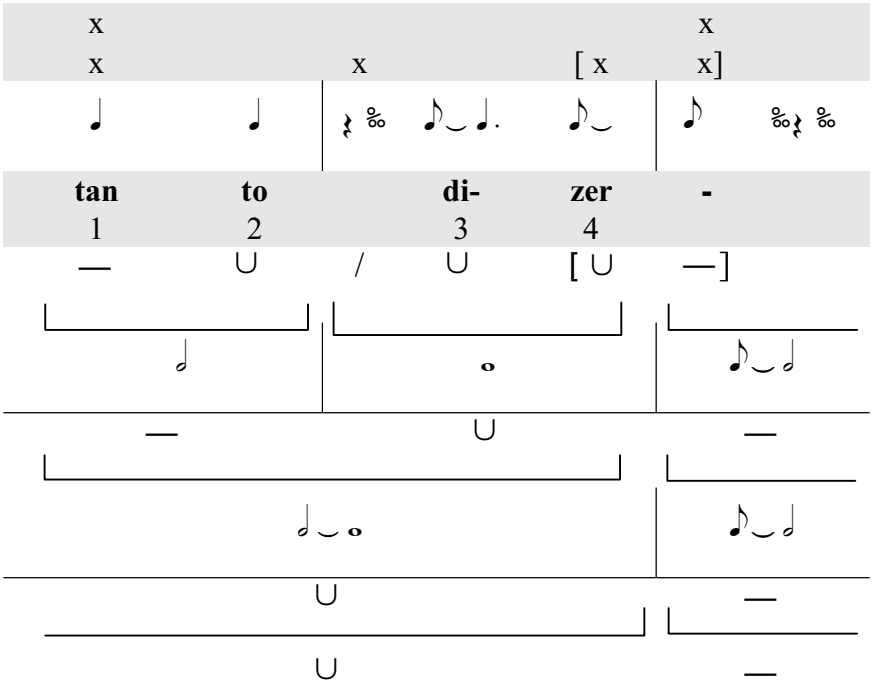
SM [04]


x x ● x x
che- gou a- té- mim
1 2 3 4 5

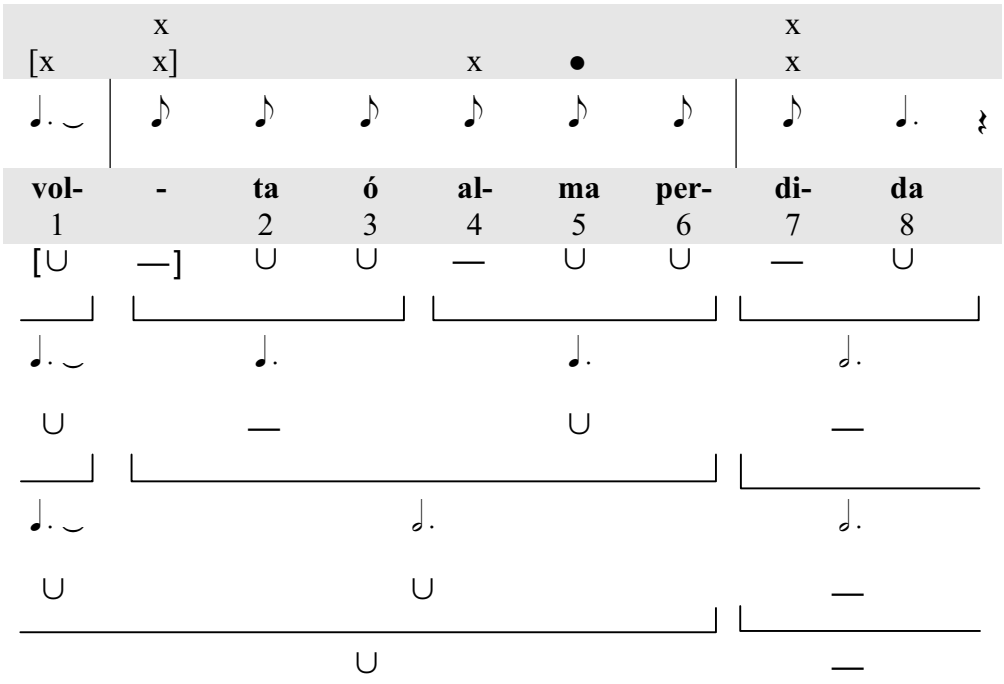
SM [05]



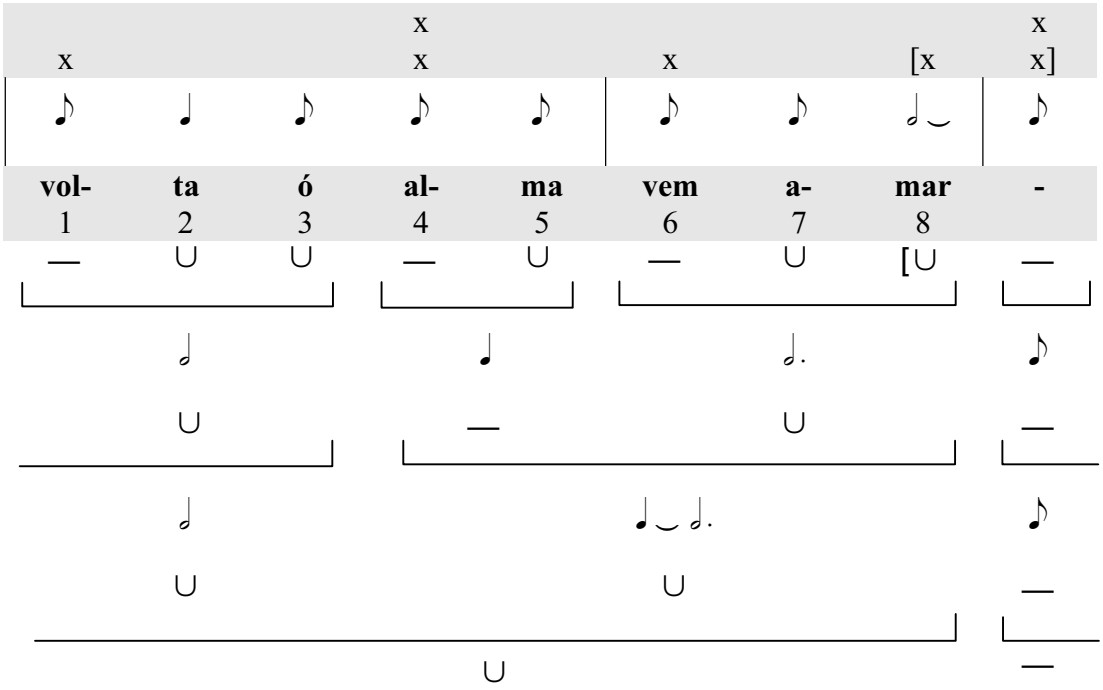
SM [06]



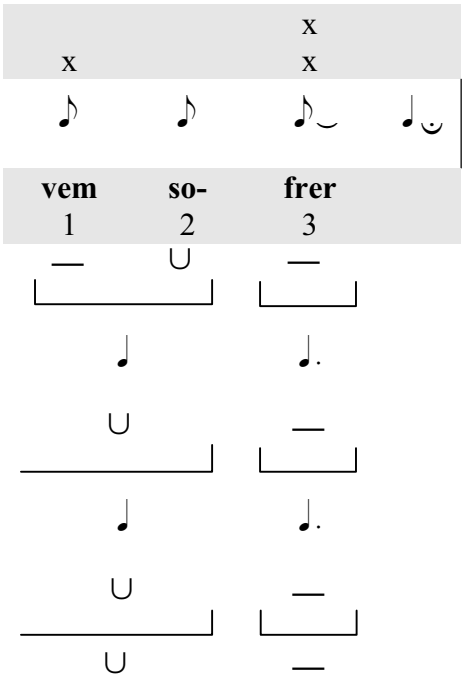
SM [07]


x x x
[x x] x ● x
vol- - ta ó al- ma per- di- da
1 2 3 4 5 6 7 8
[∪ —] ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪

SM [08]


x x x [x x x]
vol- ta ó al- ma vem a- mar -
1 2 3 4 5 6 7 8
— ∪ ∪ — ∪ — ∪ [∪ —

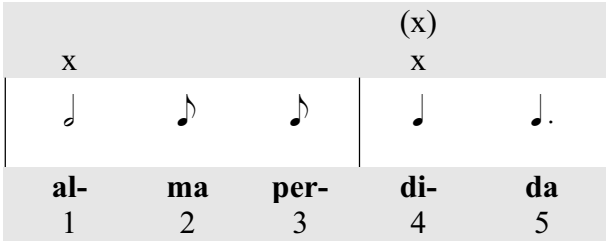
SM [09]



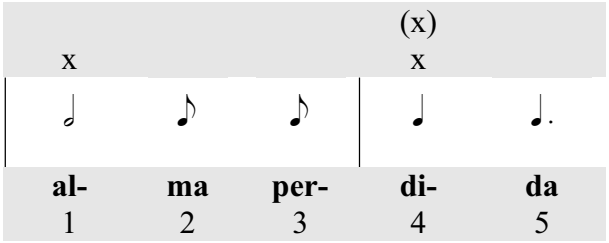
Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A



B



SM [02]

A

	x		(x) x
♪	𝅗𝅥	♩	♩.
teu	**can-**	**to**	**chão**
1	2	3	4

B

	(x)		(x) x
♪	𝅗𝅥	♩	♩.
teu	**can-**	**to**	**chão**
1	2	3	4

SM [03]

A

	x x		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩	♩.
tão	**lon-**	**ge**	**tão**	**só-**	**zi-**	**nho**
1	2	3	4	5	6	7

B

	(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩	♩.
tão	**lon-**	**ge**	**tão**	**só-**	**zi-**	**nho**
1	2	3	4	5	6	7

C

	x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩	♩.
tão	**lon-**	**ge**	**tão**	**só-**	**zi-**	**nho**
1	2	3	4	5	6	7

D

	(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩	♩.
tão	**lon-**	**ge**	**tão**	**só-**	**zi-**	**nho**
1	2	3	4	5	6	7

SM [04]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 3)

	x x	(●)	x	(x) x
♪	♩	♩.	♪	𝅗𝅥.
che-	**gou**	**a-**	**té-**	**mim**
1	2	3	4	5

B – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 3)

	(x) x	●	x	(x) x
♪	♩	♩.	♪	𝅗𝅥.
che-	**gou**	**a-**	**té-**	**mim**
1	2	3	4	5

C – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 3)

	x x	(●)	(x)	(x) x
♪	♩	♩.	♪	𝅗𝅥.
che-	**gou**	**a-**	**té-**	**mim**
1	2	3	4	5

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 3)

	(x) x	●	(x)	(x) x
♪	♩	♩.	♪	𝅗𝅥.
che-	**gou**	**a-**	**té-**	**mim**
1	2	3	4	5

SM [05]

A

x		x		[x	(x) x]
♪	♪	♪	♪	♩‿	♩
ai	**qui-**	**se-**	**ra**	**eu**	**-**
1	2	3	4	5	

B

(x)		x		[x	(x) x]
♪	♪	♪	♪	♩‿	♩
ai	**qui-**	**se-**	**ra**	**eu**	**-**
1	2	3	4	5	

C

x		(x)		[x	(x) x]
♪	♪	♪	♪	♩‿	♩
ai	**qui-**	**se-**	**ra**	**eu**	**-**
1	2	3	4	5	

D

(x)		(x)		[x	(x) x]
♪	♪	♪	♪	♩‿	♩
ai	**qui-**	**se-**	**ra**	**eu**	**-**
1	2	3	4	5	

SM [06]

A

x					(x)	
x		x		[x	x]	
𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝄽 𝄎	𝅘𝅥𝅮‿𝅗𝅥.	𝅘𝅥𝅮‿	𝅘𝅥𝅮	𝄎𝄽 𝄎
tan	**to**		**di-**	**zer**	**-**	
1	2		3	4		

B

(x)					(x)	
x		x		[x	x]	
𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝄽 𝄎	𝅘𝅥𝅮‿𝅗𝅥.	𝅘𝅥𝅮‿	𝅘𝅥𝅮	𝄎𝄽 𝄎
tan	**to**		**di-**	**zer**	**-**	
1	2		3	4		

C

x					(x)	
x		(x)		[x	x]	
𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝄽 𝄎	𝅘𝅥𝅮‿𝅗𝅥.	𝅘𝅥𝅮‿	𝅘𝅥𝅮	𝄎𝄽 𝄎
tan	**to**		**di-**	**zer**	**-**	
1	2		3	4		

D

(x)					(x)	
x		(x)		[x	x]	
𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝄽 𝄎	𝅘𝅥𝅮‿𝅗𝅥.	𝅘𝅥𝅮‿	𝅘𝅥𝅮	𝄎𝄽 𝄎
tan	**to**		**di-**	**zer**	**-**	
1	2		3	4		

SM [07]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

[x	x]			x	(●)		x	
♩. ‿	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩. 𝄽
vol-	**-**	**ta**	**ó**	**al-**	**ma**	**per-**	**di-**	**da**
1		2	3	4	5	6	7	8

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

[x	(x) x]			x	(●)		(x) x	
♩. ‿	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩. 𝄽
vol-	**-**	**ta**	**ó**	**al-**	**ma**	**per-**	**di-**	**da**
1		2	3	4	5	6	7	8

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

[x	x]			(x)	●		(x) x	
♩. ‿	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩. 𝄽
vol-	**-**	**ta**	**ó**	**al-**	**ma**	**per-**	**di-**	**da**
1		2	3	4	5	6	7	8

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

[x	(x) x]			(x)	●		(x) x	
♩. ‿	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩. 𝄽
vol-	**-**	**ta**	**ó**	**al-**	**ma**	**per-**	**di-**	**da**
1		2	3	4	5	6	7	8

SM [08]

A

x			x x		x		[x	(x) x]
♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥 ‿	♪
vol-	**ta**	**ó**	**al-**	**ma**	**vem**	**a-**	**mar**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	

B

(x)			x x		x		[x	(x) x]
♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	♪
vol-	**ta**	**ó**	**al-**	**ma**	**vem**	**a-**	**mar**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	

C

x			(x) x		x		[x	(x) x]
♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	♪
vol-	**ta**	**ó**	**al-**	**ma**	**vem**	**a-**	**mar**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	

D

x			x x		(x)		[x	(x) x]
♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	♪
vol-	**ta**	**ó**	**al-**	**ma**	**vem**	**a-**	**mar**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	

E

(x)			(x) x		x		[x	(x) x]
♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	♪
vol-	**ta**	**ó**	**al-**	**ma**	**vem**	**a-**	**mar**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	

F

(x)			x x		(x)		[x	(x) x]
♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	♪
vol-	**ta**	**ó**	**al-**	**ma**	**vem**	**a-**	**mar**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	

G

x			(x) x		(x)		[x	(x) x]
♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	♪
vol-	**ta**	**ó**	**al-**	**ma**	**vem**	**a-**	**mar**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	

H

(x)			(x) x		(x)		[x	(x) x]
♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	♪
vol-	**ta**	**ó**	**al-**	**ma**	**vem**	**a-**	**mar**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	

SM [09]

A

x		(x) x	
♪	♪	♪‿𝅗𝅥𝅯	
vem	**so-**	**frer**	
1	2	3	

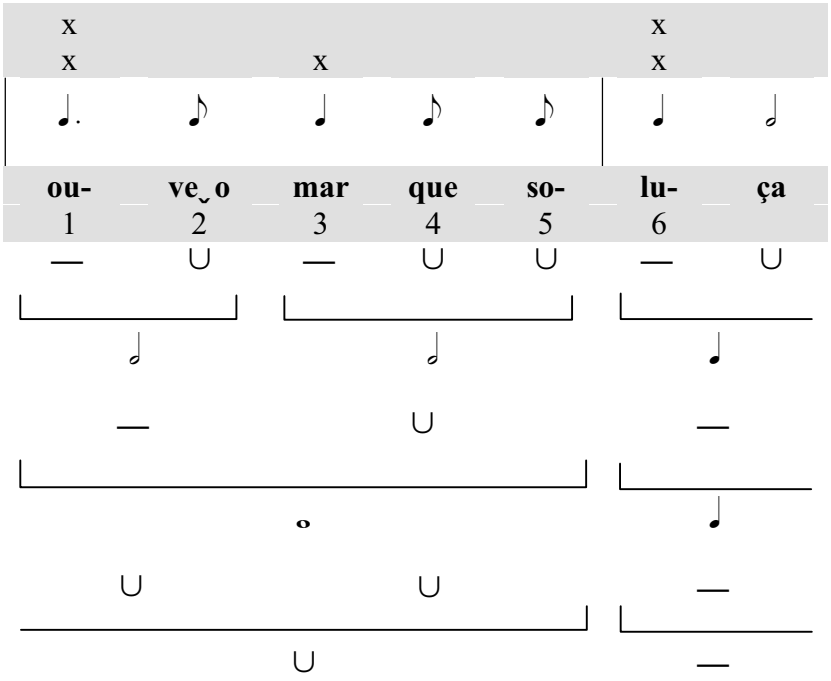
B

(x)		(x) x	
♪	♪	♪‿𝅗𝅥𝅯	
vem	**so-**	**frer**	
1	2	3	

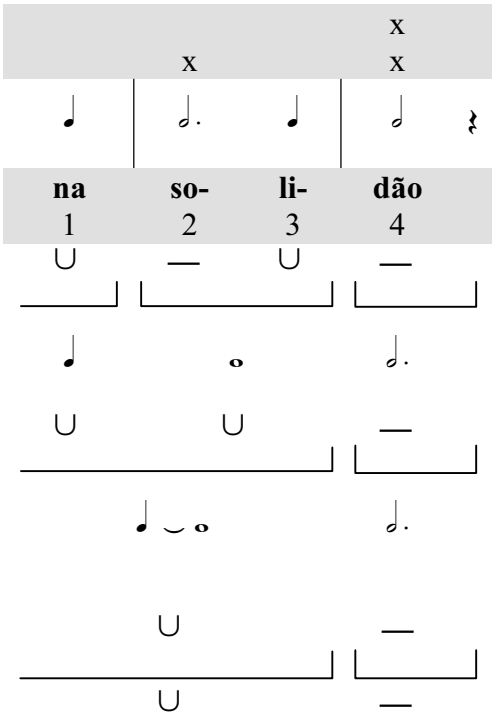
Análise 04. Amor em lágrimas (1957)
Três Canções Populares, nº 2 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "Amor em lágrimas", a partir da delimitação de 16 sintagmas melódicos. Quanto às referências, a partitura apresenta quatro versos finais (uma estrofe) a mais do que a edição do poema. Destacamos a ocorrência de tensão rítmico-prosódica em SM[06] (posição métrica 6). Neste sintagma, possibilidades de atenuação se apresentam em D, G, I, K, L, N, O e P; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A, B, C, E, F, H, J e M (neste caso, cria-se na posição 6 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 8). Note-se também a ocorrência de choque acentual entre as posições 7 e 8 de SM[06].

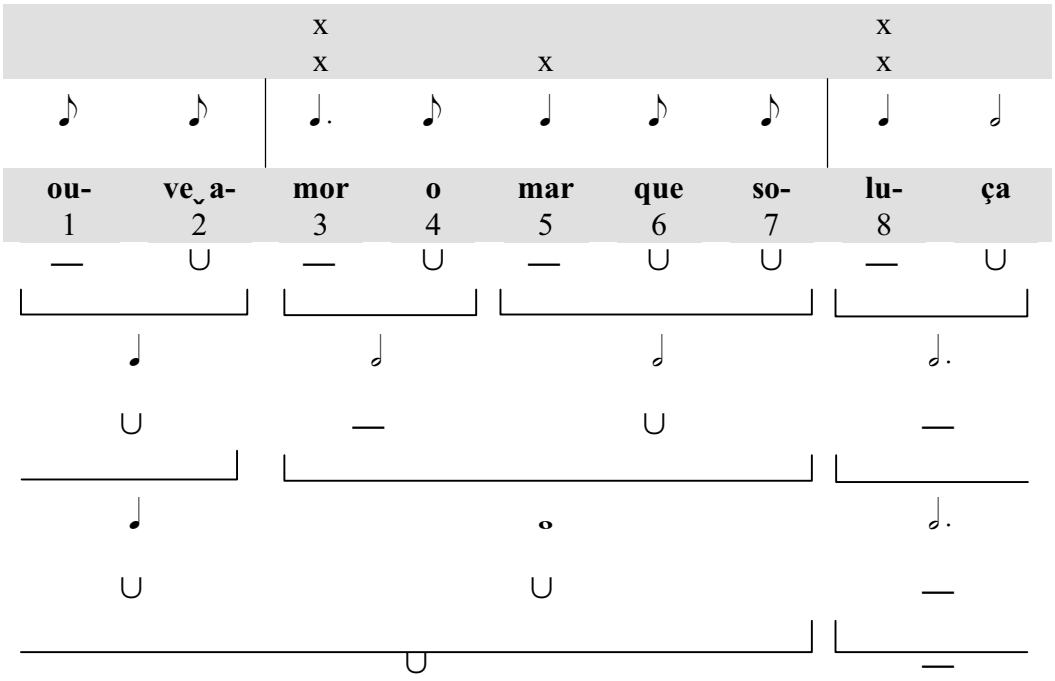
SM [01]



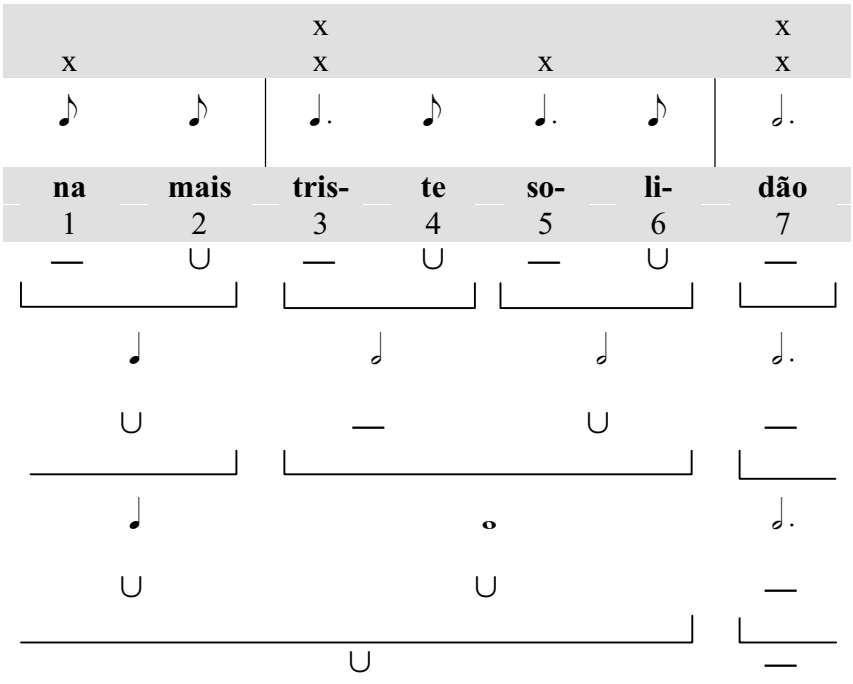
SM [02]



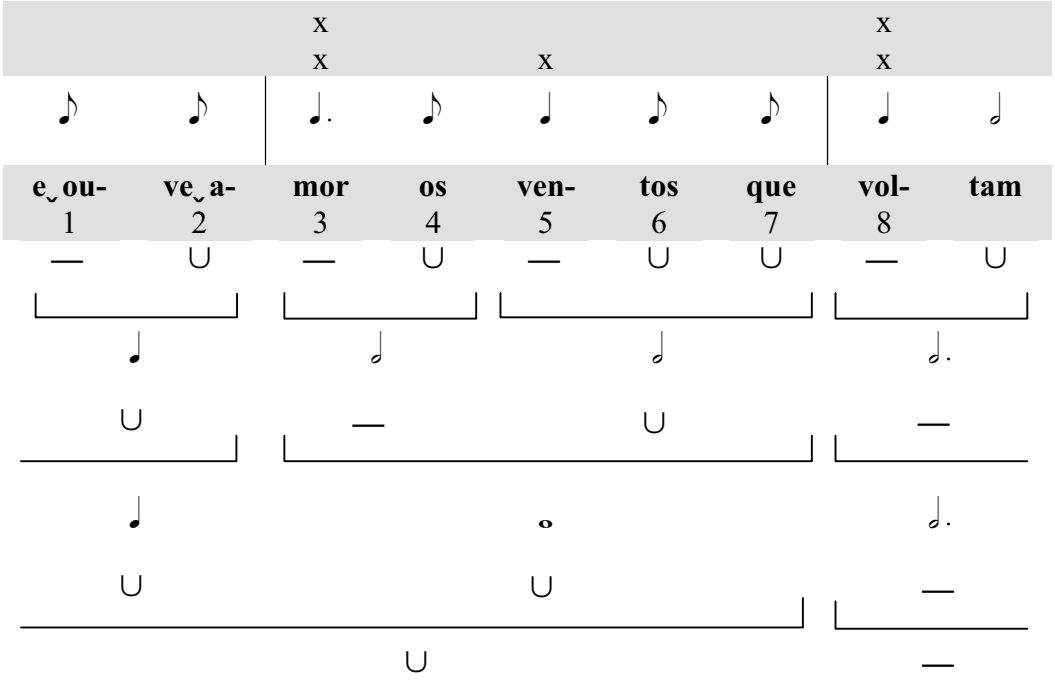
SM [03]



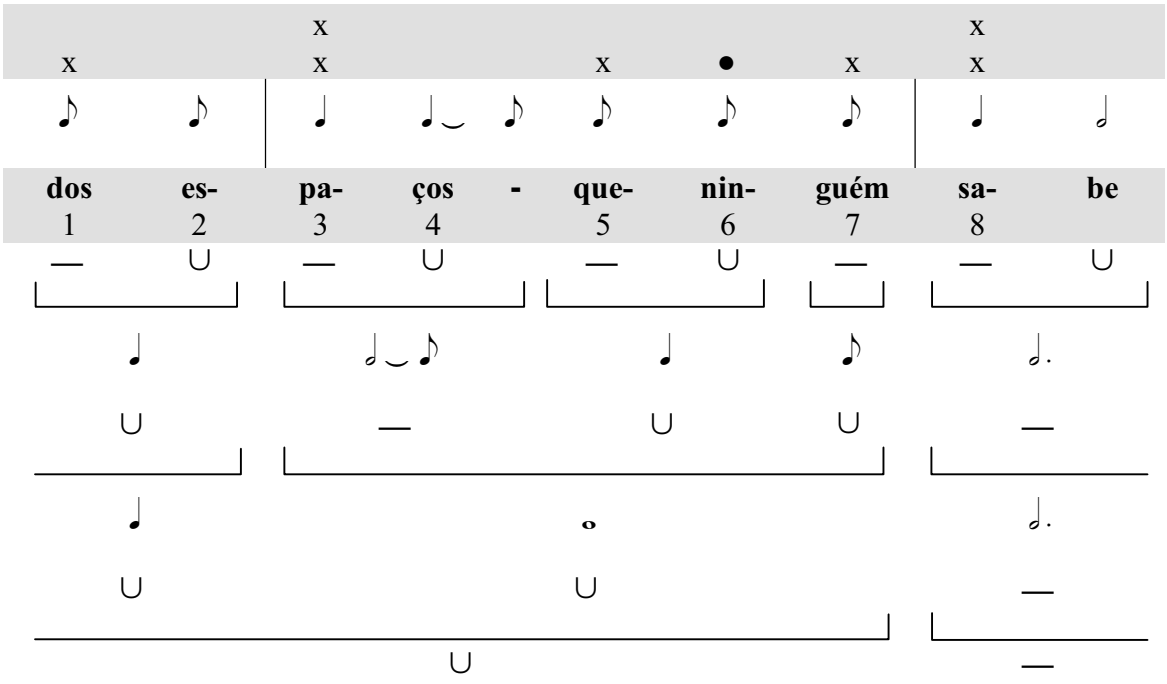
SM [04]


x x x x x x x
na mais tris- te so- li- dão
1 2 3 4 5 6 7

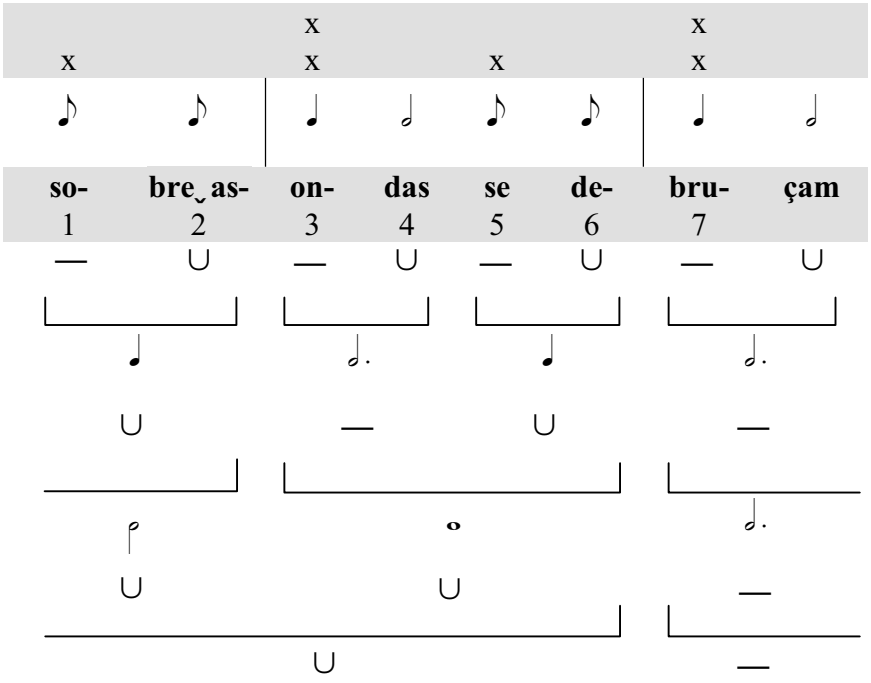
SM [05]


x x x x x
e˘ou- ve˘a- mor os ven- tos que vol- tam
1 2 3 4 5 6 7 8

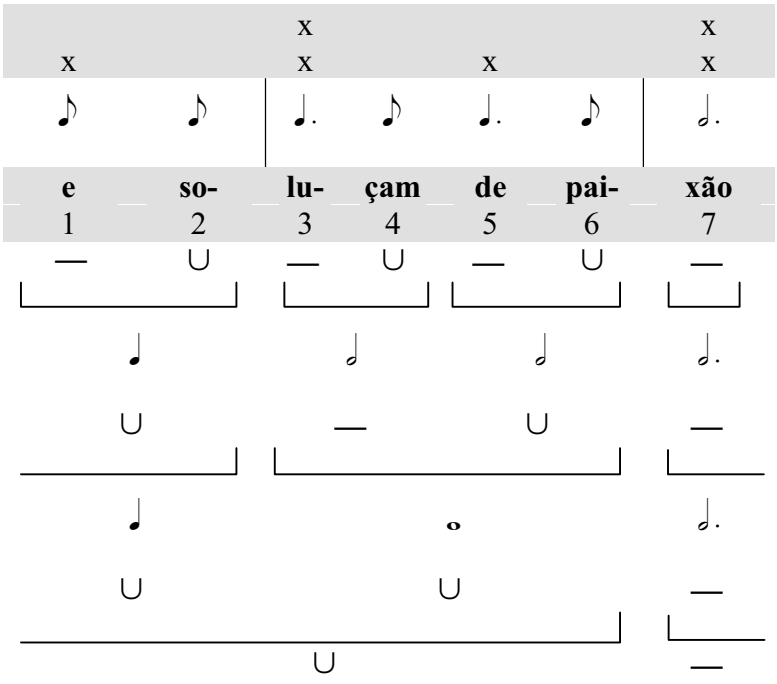
SM [06]


dos es- pa- ços - que- nin- guém sa- be
1 2 3 4 5 6 7 8

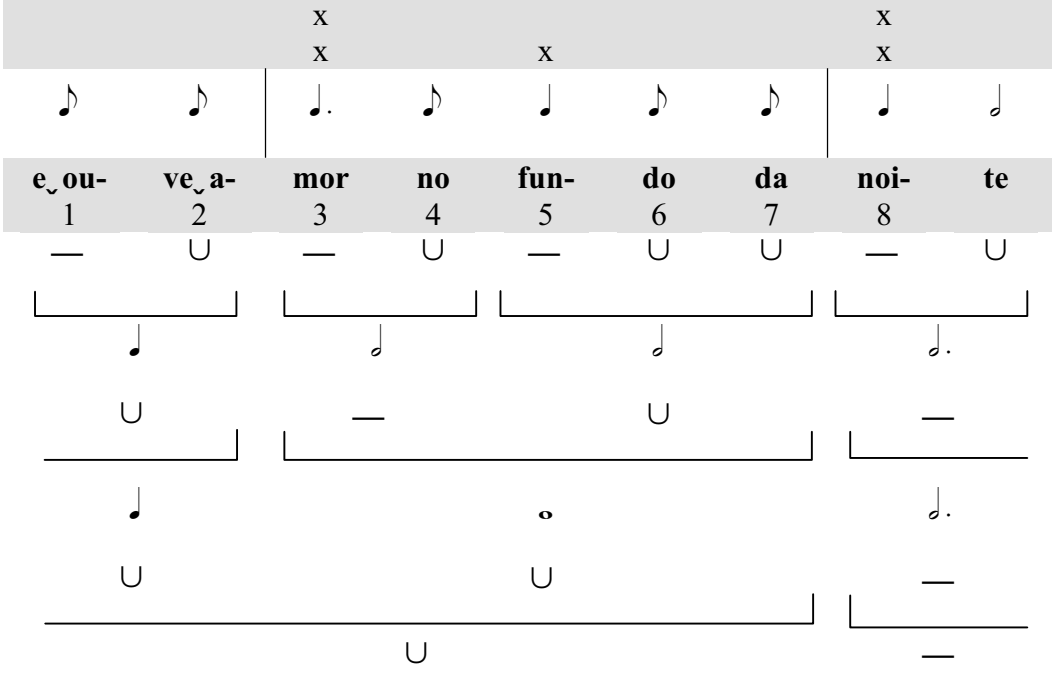
SM [07]


so- bre as- on- das se de- bru- çam
1 2 3 4 5 6 7

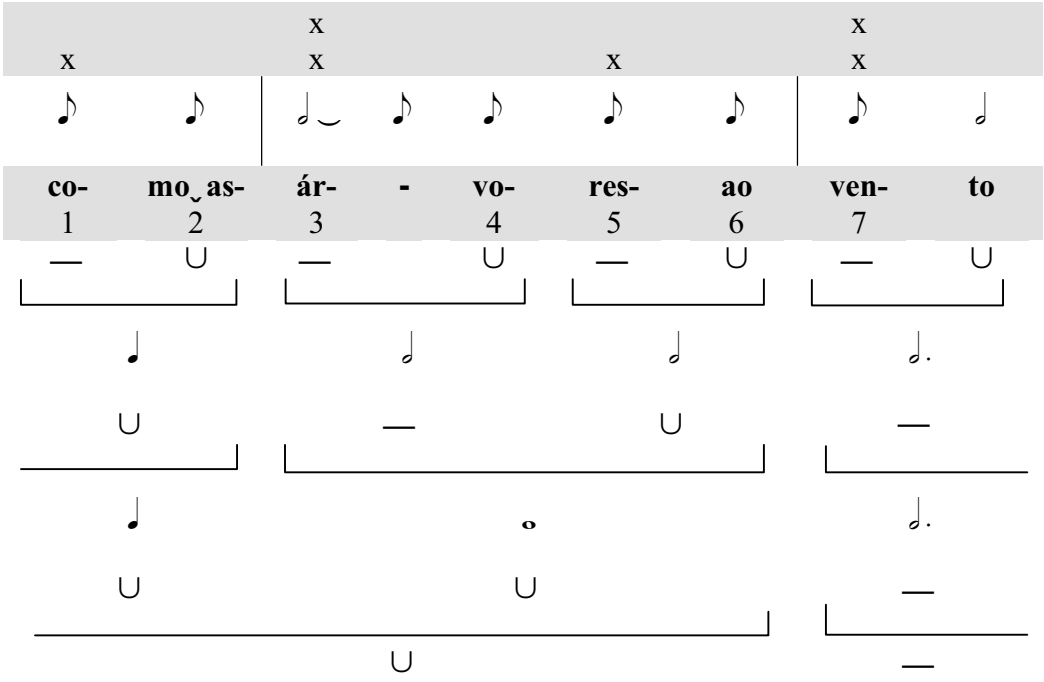
SM [08]


x x x x x x
e so- lu- çam de pai- xão
1 2 3 4 5 6 7

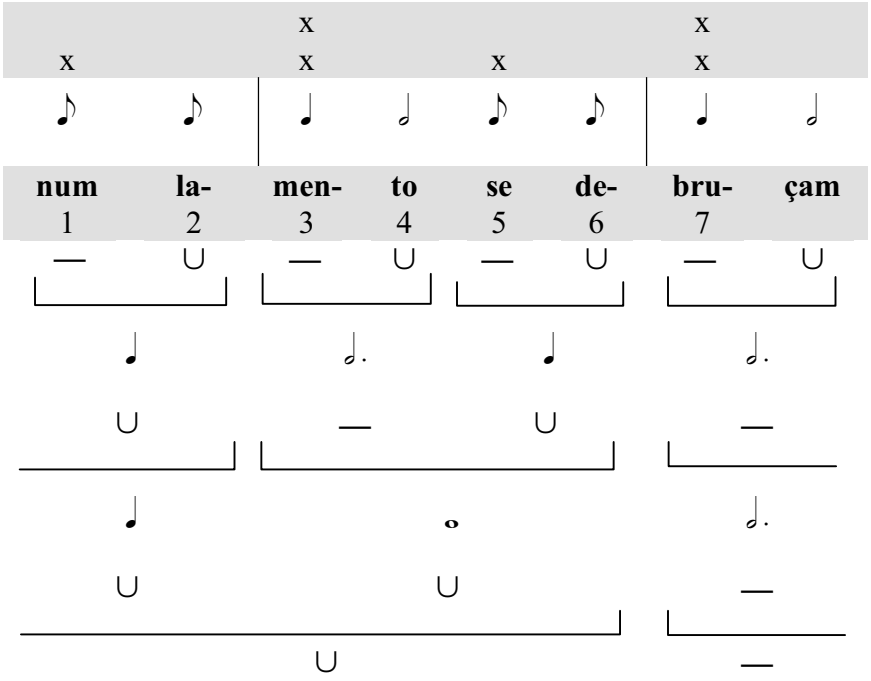
SM [09]


x x x x x x
e ou- ve a- mor no fun- do da noi- te
1 2 3 4 5 6 7 8

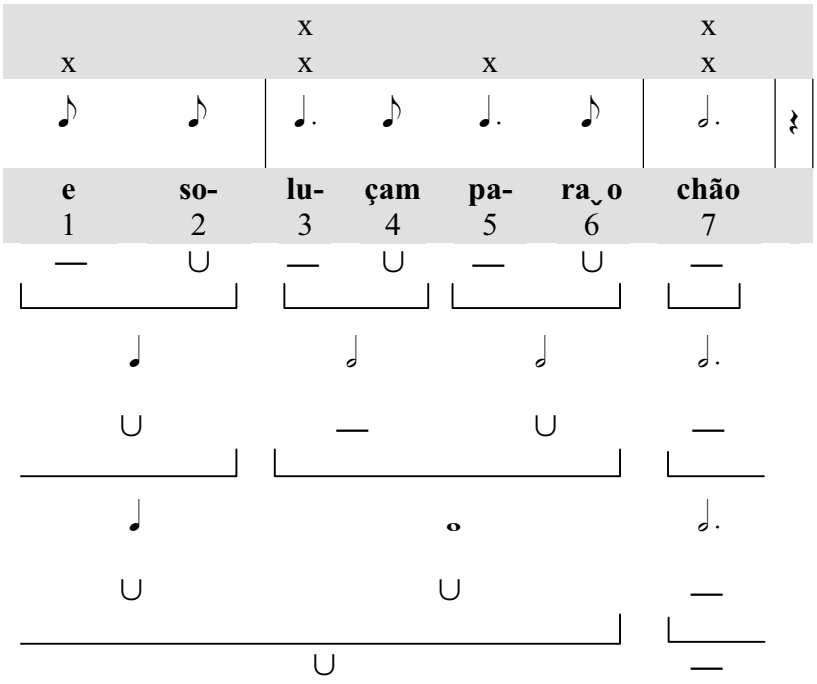
SM [10]


x x x x x x x x
co- mo˘as- ár- - vo- res- ao ven- to
1 2 3 4 5 6 7

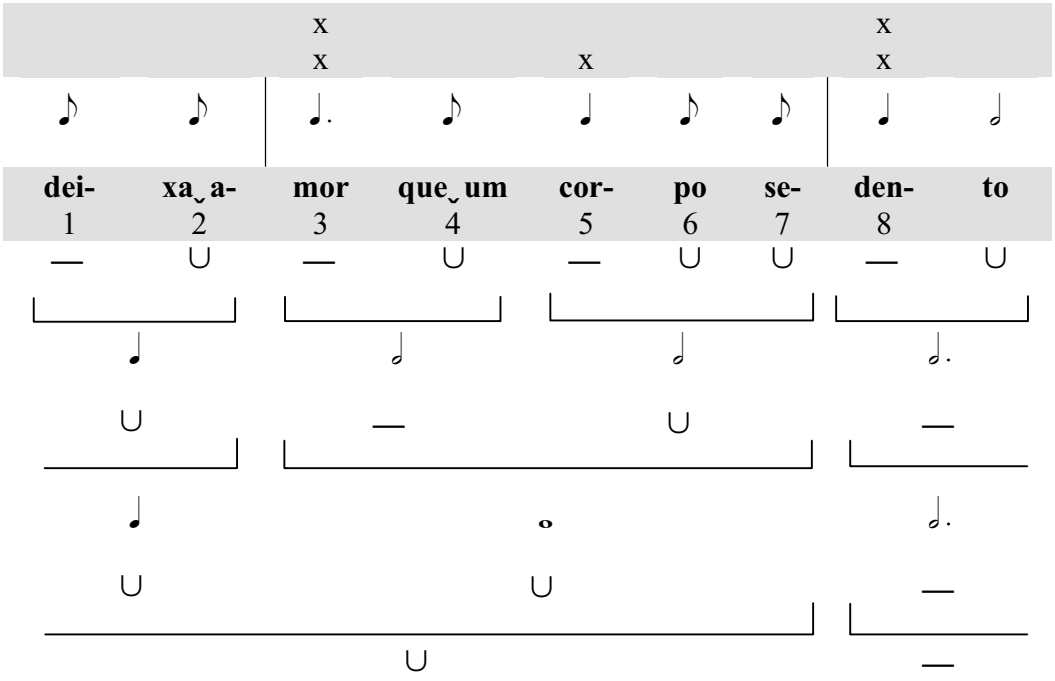
SM [11]


x x x x x x x x
num la- men- to se de- bru- çam
1 2 3 4 5 6 7

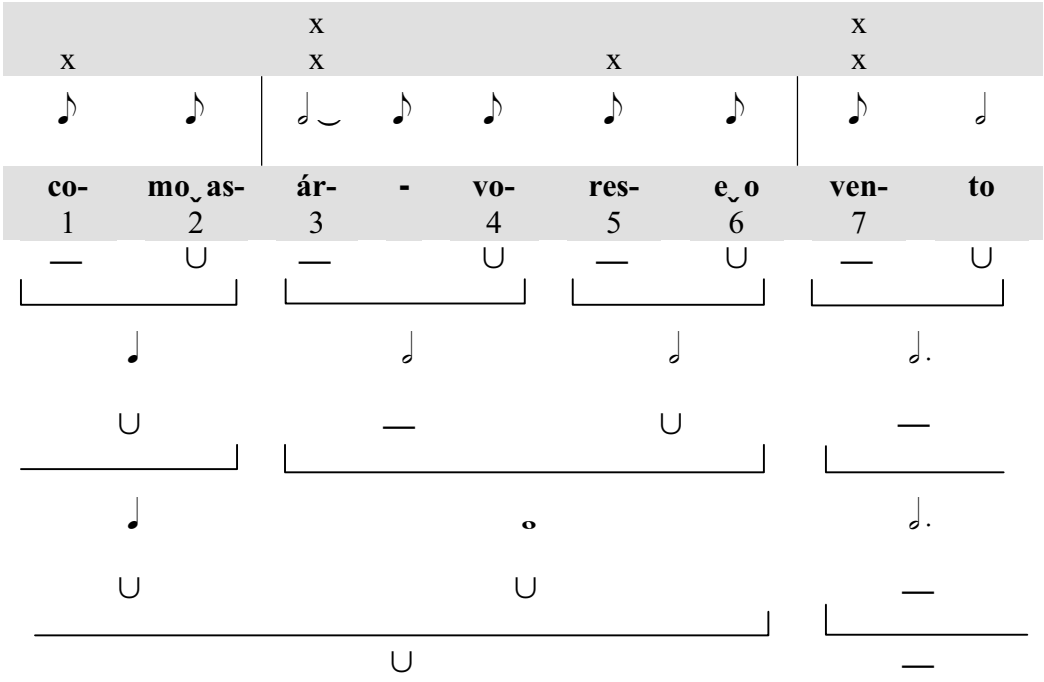
SM [12]


x x x x x x x
e so- lu- çam pa- ra˘o chão
1 2 3 4 5 6 7

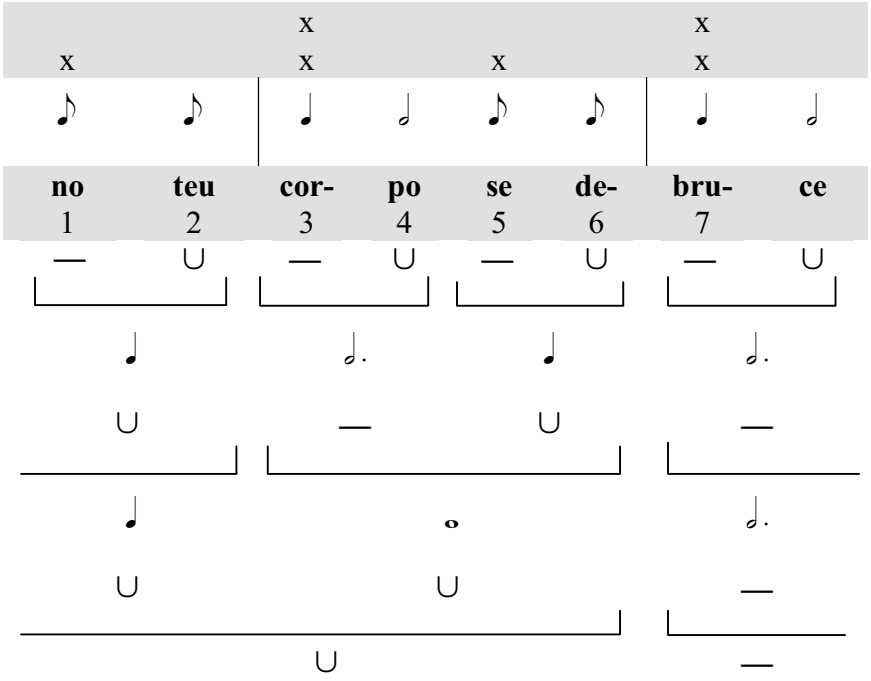
SM [13]


x x x x x
dei- xa˘a- mor que˘um cor- po se- den- to
1 2 3 4 5 6 7 8

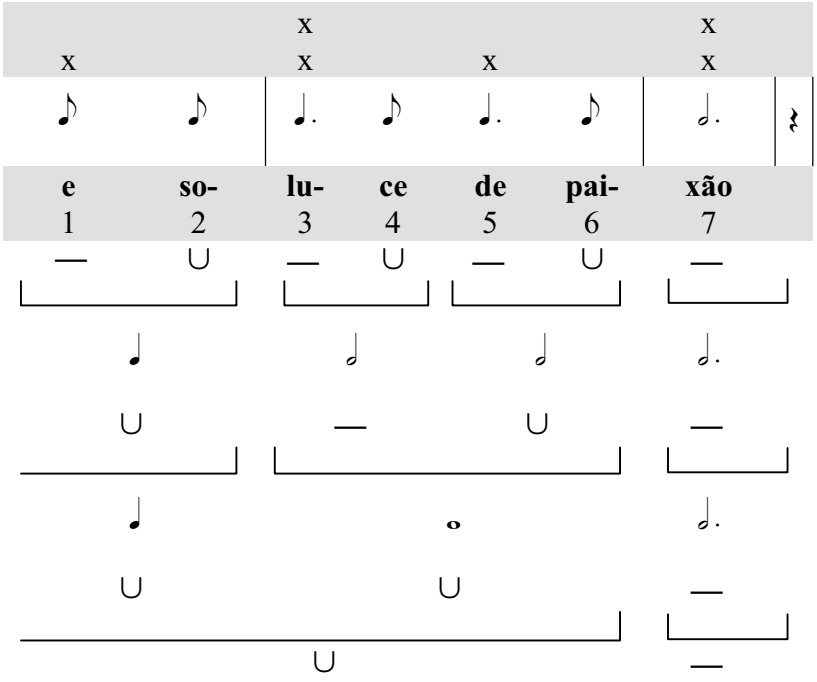
SM [14]


x x x x x x x x
co- mo˘as- ár- - vo- res- e˘o ven- to
1 2 3 4 5 6 7

SM [15]


x x x x x x x x
no teu cor- po se de- bru- ce
1 2 3 4 5 6 7

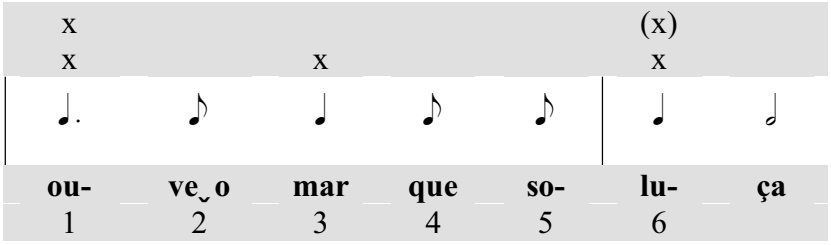
SM [16]



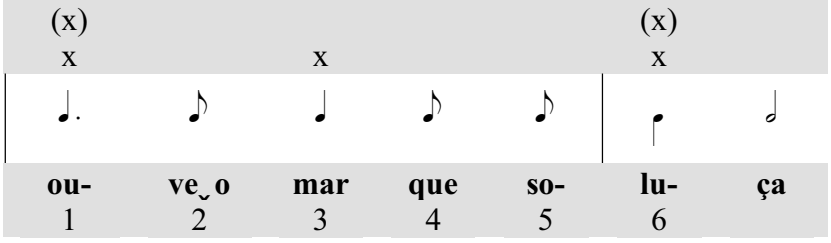
Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A



B



C

x x		(x)			(x) x	
♩.	♪	𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
ou-	**ve˘o**	**mar**	**que**	**so-**	**lu-**	**ça**
1	2	3	4	5	6	

D

(x) x		(x)			(x) x	
♩.	♪	𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
ou-	**ve˘o**	**mar**	**que**	**so-**	**lu-**	**ça**
1	2	3	4	5	6	

SM [02]
A

	x		(x) x	
♩	𝅗𝅥.	♩	𝅗𝅥	𝄽
na	**so-**	**li-**	**dão**	
1	2	3	4	

B

	(x)		(x) x	
♩	𝅗𝅥.	♩	𝅗𝅥	𝄽
na	**so-**	**li-**	**dão**	
1	2	3	4	

SM [03]
A

		x x		x			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
ou-	**ve˘a-**	**mor**	**o**	**mar**	**que**	**so-**	**lu-**	**ça**
1	2	3	4	5	6	7	8	

B

		(x) x		x			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
ou- 1	**ve˯a-** 2	**mor** 3	**o** 4	**mar** 5	**que** 6	**so-** 7	**lu-** 8	**ça**

C

		x x		(x)			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
ou- 1	**ve˯a-** 2	**mor** 3	**o** 4	**mar** 5	**que** 6	**so-** 7	**lu-** 8	**ça**

D

		(x) x		(x)			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
ou- 1	**ve˯a-** 2	**mor** 3	**o** 4	**mar** 5	**que** 6	**so-** 7	**lu-** 8	**ça**

SM [04]
A

x		x x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
na 1	**mais** 2	**tris-** 3	**te** 4	**so-** 5	**li-** 6	**dão** 7

B

(x)		x x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
na 1	**mais** 2	**tris-** 3	**te** 4	**so-** 5	**li-** 6	**dão** 7

C

x		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
na	**mais**	**tris-**	**te**	**so-**	**li-**	**dão**
1	2	3	4	5	6	7

D

x		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
na	**mais**	**tris-**	**te**	**so-**	**li-**	**dão**
1	2	3	4	5	6	7

E

(x)		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
na	**mais**	**tris-**	**te**	**so-**	**li-**	**dão**
1	2	3	4	5	6	7

F

(x)		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
na	**mais**	**tris-**	**te**	**so-**	**li-**	**dão**
1	2	3	4	5	6	7

G

x		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
na	**mais**	**tris-**	**te**	**so-**	**li-**	**dão**
1	2	3	4	5	6	7

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
na	**mais**	**tris-**	**te**	**so-**	**li-**	**dão**
1	2	3	4	5	6	7

SM [05]
A

		x x		x			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
e͡ou-	**ve͡a-**	**mor**	**os**	**ven-**	**tos**	**que**	**vol-**	**tam**
1	2	3	4	5	6	7	8	

B

		(x) x		x			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
e͡ou-	**ve͡a-**	**mor**	**os**	**ven-**	**tos**	**que**	**vol-**	**tam**
1	2	3	4	5	6	7	8	

C

		x x		(x)			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
e͡ou-	**ve͡a-**	**mor**	**os**	**ven-**	**tos**	**que**	**vol-**	**tam**
1	2	3	4	5	6	7	8	

D

		(x) x		(x)			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
e͡ou-	**ve͡a-**	**mor**	**os**	**ven-**	**tos**	**que**	**vol-**	**tam**
1	2	3	4	5	6	7	8	

SM [06]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		x						(x)	
x		x			x	(●)	x	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		x						(x)	
(x)		x			x	(●)	x	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

C – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						(x)	
x		x			x	(●)	x	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

		x						(x)	
x		x			(x)	●	x	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

E – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		x						(x)	
x		x			x	(●)	(x)	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

F – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						(x)	
(x)		x			x	(●)	x	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

G – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

		x						(x)	
(x)		x			(x)	●	x	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

H – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		x						(x)	
(x)		x			x	(●)	(x)	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

I – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						(x)	
x		x			(x)	●	x	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

J – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						(x)	
x		x			x	(●)	(x)	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

K – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

		x						(x)	
x		x			(x)	●	(x)	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

L – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						(x)	
(x)		x			(x)	●	x	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

M – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						(x)	
(x)		x			x	(●)	(x)	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

N – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

		x						(x)	
(x)		x			(x)	●	(x)	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

O – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						(x)	
x		x			(x)	●	(x)	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

P – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						(x)	
(x)		x			(x)	●	(x)	x	
♪	♪	♩	♩‿	♪	♪	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dos	**es-**	**pa-**	**ços**	**-**	**que-**	**nin-**	**guém**	**sa-**	**be**
1	2	3	4		5	6	7	8	

SM [07]
A

		x				(x)	
x		x		x		x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
so-	**bre˯as-**	**on-**	**das**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

B

		x				(x)	
(x)		x		x		x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
so-	**bre˯as-**	**on-**	**das**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

C

		(x)				(x)	
x		x		x		x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
so-	**bre˯as-**	**on-**	**das**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

D

		x				(x)	
x		x		(x)		x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
so-	**bre˯as-**	**on-**	**das**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

E

(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
so-	**bre˯as-**	**on-**	**das**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

F

(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
so-	**bre˯as-**	**on-**	**das**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

G

x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
so-	**bre˯as-**	**on-**	**das**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
so-	**bre˯as-**	**on-**	**das**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [08]
A

x		x x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**de**	**pai-**	**xão**
1	2	3	4	5	6	7

B

(x)		x x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**de**	**pai-**	**xão**
1	2	3	4	5	6	7

C

x		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**de**	**pai-**	**xão**
1	2	3	4	5	6	7

D

x		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**de**	**pai-**	**xão**
1	2	3	4	5	6	7

E

(x)		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**de**	**pai-**	**xão**
1	2	3	4	5	6	7

F

(x)		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**de**	**pai-**	**xão**
1	2	3	4	5	6	7

G

x		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**de**	**pai-**	**xão**
1	2	3	4	5	6	7

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**de**	**pai-**	**xão**
1	2	3	4	5	6	7

SM [09]

A

		x x		x			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
e͡ou-	**ve͡a-**	**mor**	**no**	**fun-**	**do**	**da**	**noi-**	**te**
1	2	3	4	5	6	7	8	

B

		(x) x		x			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
e͡ou-	**ve͡a-**	**mor**	**no**	**fun-**	**do**	**da**	**noi-**	**te**
1	2	3	4	5	6	7	8	

C

		x x		(x)			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
e͡ou-	**ve͡a-**	**mor**	**no**	**fun-**	**do**	**da**	**noi-**	**te**
1	2	3	4	5	6	7	8	

D

		(x) x		(x)			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
e͡ou-	**ve͡a-**	**mor**	**no**	**fun-**	**do**	**da**	**noi-**	**te**
1	2	3	4	5	6	7	8	

SM [10]

A

x		x x			x		(x) x	
♪	♪	♩‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co-	**mo͡as-**	**ár-**	**-**	**vo-**	**res-**	**ao**	**ven-**	**to**
1	2	3		4	5	6	7	

B

(x)		x x			x		(x) x	
♪	♪	♩‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co-	**mo͡as-**	**ár-**	**-**	**vo-**	**res-**	**ao**	**ven-**	**to**
1	2	3		4	5	6	7	

C

x		(x) x			x		(x) x	
♪	♪	♩‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co-	**mo͡as-**	**ár-**	**-**	**vo-**	**res-**	**ao**	**ven-**	**to**
1	2	3		4	5	6	7	

D

x		x x			(x)		(x) x	
♪	♪	♩‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co-	**mo͡as-**	**ár-**	**-**	**vo-**	**res-**	**ao**	**ven-**	**to**
1	2	3		4	5	6	7	

E

(x)		(x) x			x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co- 1	**mo˯as-** 2	**ár-** 3	**-**	**vo-** 4	**res-** 5	**ao** 6	**ven-** 7	**to**

F

(x)		x x			(x)		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co- 1	**mo˯as-** 2	**ár-** 3	**-**	**vo-** 4	**res-** 5	**ao** 6	**ven-** 7	**to**

G

x		(x) x			(x)		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co- 1	**mo˯as-** 2	**ár-** 3	**-**	**vo-** 4	**res-** 5	**ao** 6	**ven-** 7	**to**

H

(x)		(x) x			(x)		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co- 1	**mo˯as-** 2	**ár-** 3	**-**	**vo-** 4	**res-** 5	**ao** 6	**ven-** 7	**to**

SM[11]

A

x		x x		x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥	♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥
num 1	**la-** 2	**men-** 3	**to** 4	**se** 5	**de-** 6	**bru-** 7	**çam**

B

(x)		x x		x		(x) x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
num	**la-**	**men-**	**to**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

C

x		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
num	**la-**	**men-**	**to**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

D

x		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
num	**la-**	**men-**	**to**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

E

(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
num	**la-**	**men-**	**to**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

F

(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
num	**la-**	**men-**	**to**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

G

x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
num	**la-**	**men-**	**to**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
num	**la-**	**men-**	**to**	**se**	**de-**	**bru-**	**çam**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [12]

A

x		x x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**pa-**	**ra˘o**	**chão**	
1	2	3	4	5	6	7	

B

(x)		x x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**pa-**	**ra˘o**	**chão**	
1	2	3	4	5	6	7	

C

x		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**pa-**	**ra˘o**	**chão**	
1	2	3	4	5	6	7	

D

x		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**pa-**	**ra˘o**	**chão**	
1	2	3	4	5	6	7	

E

(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**pa-**	**ra˘o**	**chão**	
1	2	3	4	5	6	7	

F

(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**pa-**	**ra˘o**	**chão**	
1	2	3	4	5	6	7	

G

x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**pa-**	**ra˘o**	**chão**	
1	2	3	4	5	6	7	

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**çam**	**pa-**	**ra˘o**	**chão**	
1	2	3	4	5	6	7	

SM [13]

A

		x x		x			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dei 1	**xa˯a-** 2	**mor** 3	**que˯um** 4	**cor-** 5	**po** 6	**se-** 7	**den-** 8	**to**

B

		(x) x		x			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dei 1	**xa˯a-** 2	**mor** 3	**que˯um** 4	**cor-** 5	**po** 6	**se-** 7	**den-** 8	**to**

C

		x x		(x)			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dei 1	**xa˯a-** 2	**mor** 3	**que˯um** 4	**cor-** 5	**po** 6	**se-** 7	**den-** 8	**to**

D

		(x) x		(x)			(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♩	𝅗𝅥
dei 1	**xa˯a-** 2	**mor** 3	**que˯um** 4	**cor-** 5	**po** 6	**se-** 7	**den-** 8	**to**

SM [14]

A

x		x x			x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co-	**mo˯as-**	**ár-**	**-**	**vo-**	**res-**	**e˯o**	**ven-**	**to**
1	2	3		4	5	6	7	

B

(x)		x x			x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co-	**mo˯as-**	**ár-**	**-**	**vo-**	**res-**	**e˯o**	**ven-**	**to**
1	2	3		4	5	6	7	

C

x		x (x)			x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co-	**mo˯as-**	**ár-**	**-**	**vo-**	**res-**	**e˯o**	**ven-**	**to**
1	2	3		4	5	6	7	

D

x		x x			(x)		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co-	**mo˯as-**	**ár-**	**-**	**vo-**	**res-**	**e˯o**	**ven-**	**to**
1	2	3		4	5	6	7	

E

(x)		(x) x			x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co-	**mo˯as-**	**ár-**	**-**	**vo-**	**res-**	**e˯o**	**ven-**	**to**
1	2	3		4	5	6	7	

F

(x)		x x			(x)		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co-	**mo˯as-**	**ár-**	**-**	**vo-**	**res-**	**e˯o**	**ven-**	**to**
1	2	3		4	5	6	7	

G

x		(x) x			(x)		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co-	**mo˯as-**	**ár-**	**-**	**vo-**	**res-**	**e˯o**	**ven-**	**to**
1	2	3		4	5	6	7	

H

(x)		(x) x			(x)		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥‿	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
co-	**mo˯as-**	**ár-**	**-**	**vo-**	**res-**	**e˯o**	**ven-**	**to**
1	2	3		4	5	6	7	

SM [15]

A

x		x x		x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥	♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥
no	**teu-**	**cor-**	**po**	**se**	**de-**	**bru-**	**ce**
1	2	3	4	5	6	7	

B

(x)		x x		x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥	♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥
no	**teu-**	**cor-**	**po**	**se**	**de-**	**bru-**	**ce**
1	2	3	4	5	6	7	

C

		(x)				(x)	
x		x		x		x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
no	**teu-**	**cor-**	**po**	**se**	**de-**	**bru-**	**ce**
1	2	3	4	5	6	7	

D

		x				(x)	
x		x		(x)		x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
no	**teu-**	**cor-**	**po**	**se**	**de-**	**bru-**	**ce**
1	2	3	4	5	6	7	

E

		(x)				(x)	
(x)		x		x		x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
no	**teu-**	**cor-**	**po**	**se**	**de-**	**bru-**	**ce**
1	2	3	4	5	6	7	

F

		x				(x)	
(x)		x		(x)		x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
no	**teu-**	**cor-**	**po**	**se**	**de-**	**bru-**	**ce**
1	2	3	4	5	6	7	

G

		(x)				(x)	
x		x		(x)		x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
no	**teu-**	**cor-**	**po**	**se**	**de-**	**bru-**	**ce**
1	2	3	4	5	6	7	

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩	𝅗𝅥	♪	♪	♩	𝅗𝅥
no	**teu-**	**cor-**	**po**	**se**	**de-**	**bru-**	**ce**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [16]

A

x		x x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**ce**	**de**	**pai**	**xão**	
1	2	3	4	5	6	7	

B

(x)		x x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**ce**	**de**	**pai**	**xão**	
1	2	3	4	5	6	7	

C

x		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**ce**	**de**	**pai**	**xão**	
1	2	3	4	5	6	7	

D

x		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**ce**	**de**	**pai**	**xão**	
1	2	3	4	5	6	7	

E

(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**ce**	**de**	**pai**	**xão**	
1	2	3	4	5	6	7	

F

(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**ce**	**de**	**pai**	**xão**	
1	2	3	4	5	6	7	

G

x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**ce**	**de**	**pai**	**xão**	
1	2	3	4	5	6	7	

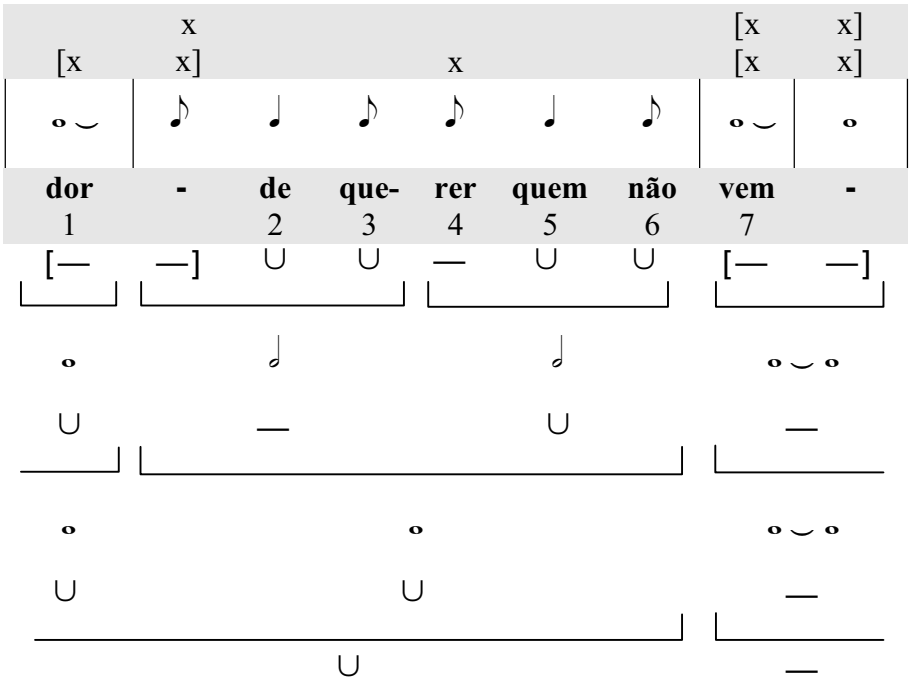
H

(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩.	♪	𝅗𝅥.	𝄽
e	**so-**	**lu-**	**ce**	**de**	**pai**	**xão**	
1	2	3	4	5	6	7	

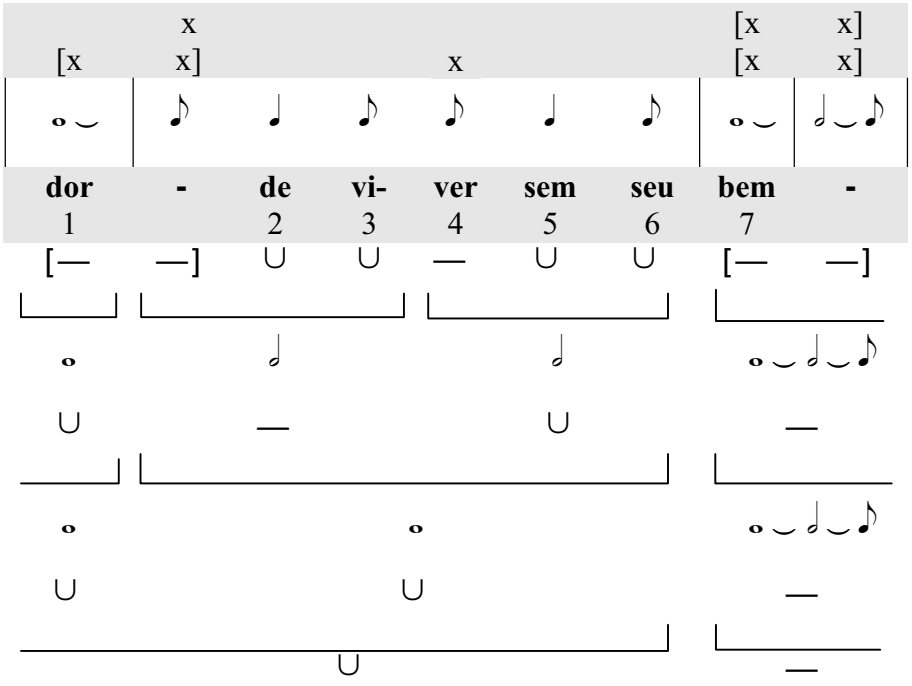
Análise 05. Amor que partiu (1957)
Canções de Amor, Série 1, nº 5 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "Amor que partiu", a partir da delimitação de 10 sintagmas melódicos. Destacamos a ocorrência de tensão rítmico-prosódica em SM[08] (posição métrica 4). Neste sintagma, possibilidades de atenuação se apresentam em B, C, e D; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A (neste caso, cria-se na posição métrica 4 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza no prolongamento da posição 6). Note-se que a principal característica do ritmo prosódico nesta canção é a grande incidência do que chamamos *efeito de sincope*, sobretudo pela extensão da estrutura melódica de um compasso a outro. Isso se observa em todos os SM, com exceção de SM[09]. É justamente este fenômeno, na estrutura interna do compasso 34, que motiva o estabelecimento da tensão destacada em SM[08]: a sílaba situada na posição métrica 3 do sintagma (mais acentuada) fica deslocada posteriormente ao primeiro tempo forte do compasso, permitindo que a sílaba situada na posição 4 (menos acentuada) seja associada à cabeça do segundo tempo do compasso.

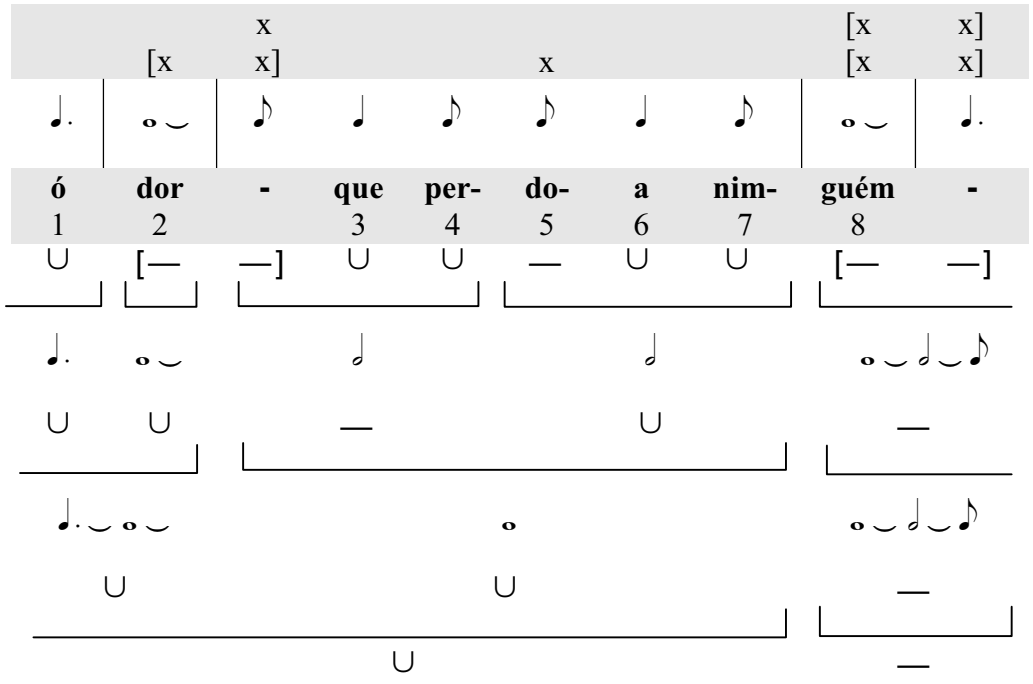
SM [01]


x
[x
x]
x
[x
x]
[x
x]
dor - de que- rer quem não vem -
1 2 3 4 5 6 7

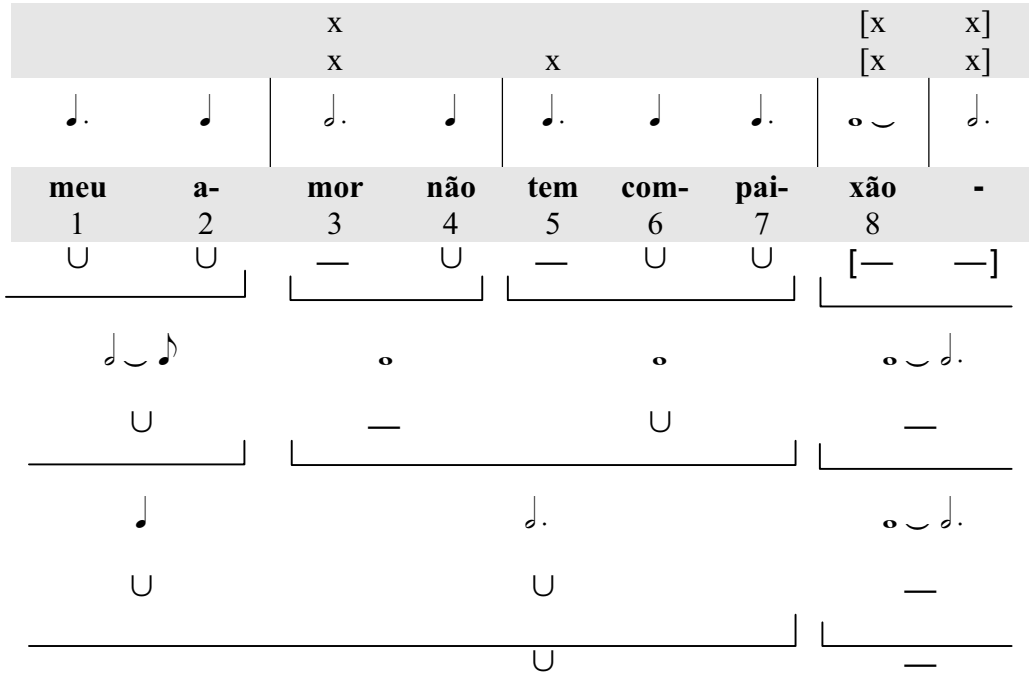
SM [02]


x
[x
x]
x
[x
x]
[x
x]
dor - de vi- ver sem seu bem -
1 2 3 4 5 6 7

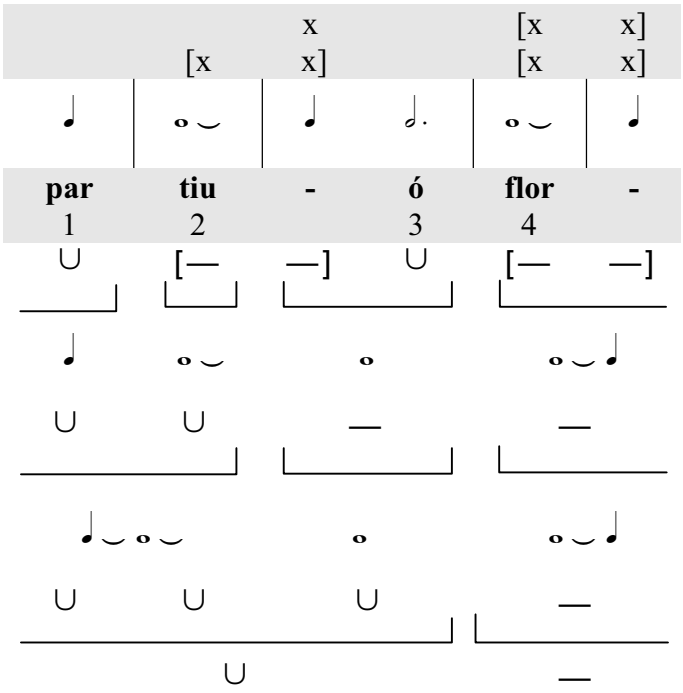
SM [03]


x [x x] x [x x]
ó dor - que per- do- a nim- guém -
1 2 3 4 5 6 7 8

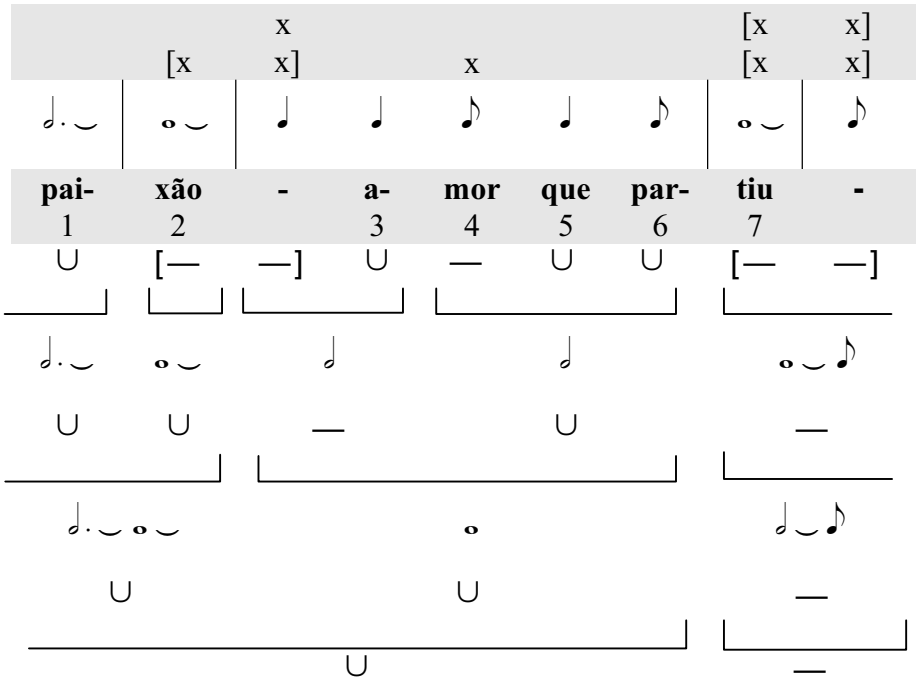
SM [04]


x x x [x x]
meu a- mor não tem com- pai- xão -
1 2 3 4 5 6 7 8

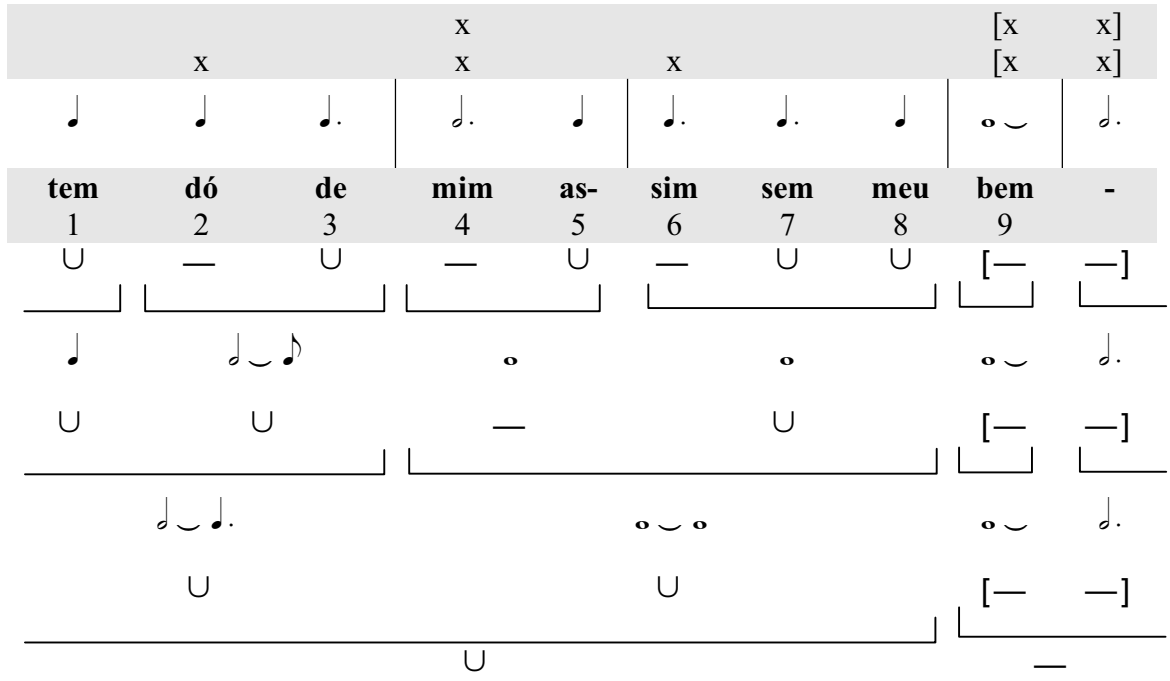
SM [05]


x [x x]
[x x]
par tiu - ó flor -
1 2 3 4

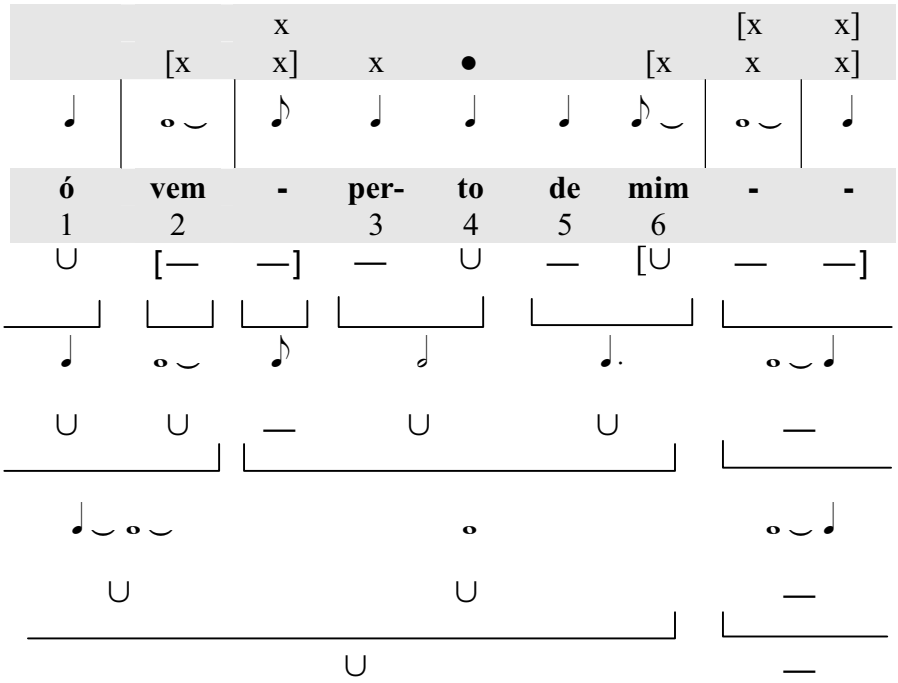
SM [06]


x [x x]
x
[x x]
[x x]
pai- xão - a- mor que par- tiu -
1 2 3 4 5 6 7

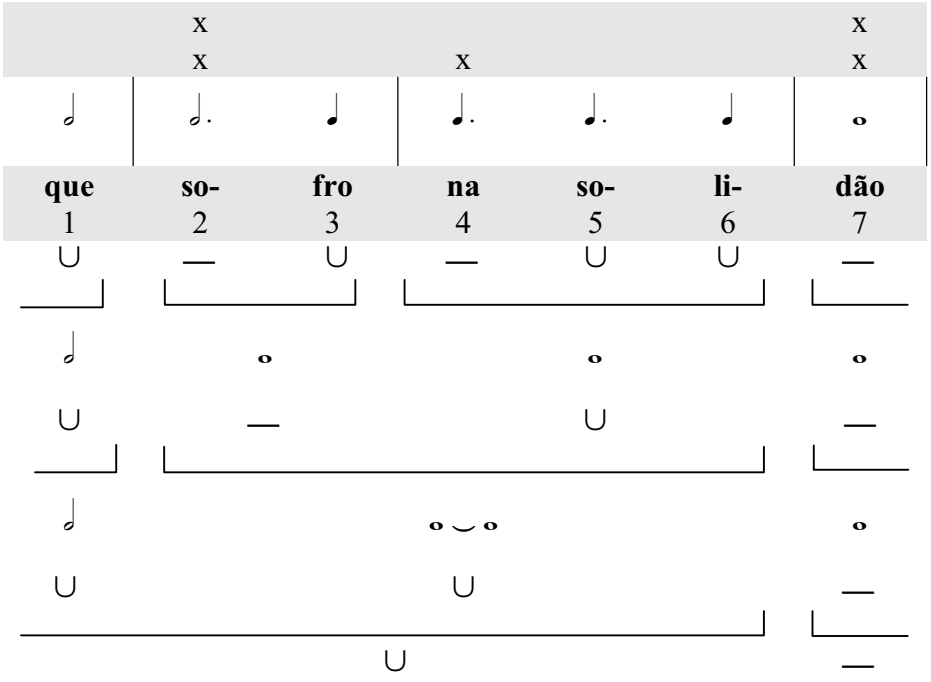
SM [07]


x x x [x x] [x x]
tem dó de mim as- sim sem meu bem -
1 2 3 4 5 6 7 8 9

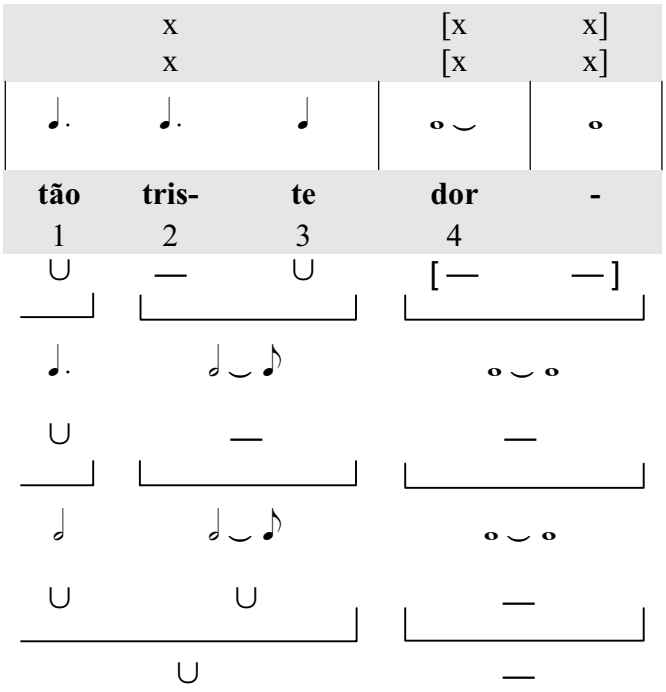
SM [08]


x [x x] x • [x [x x] x]
ó vem - per- to de mim - -
1 2 3 4 5 6

SM [09]


x x x x x x
que so- fro na so- li- dão
1 2 3 4 5 6 7

SM [10]


x x [x x] [x x]
tão tris- te dor -
1 2 3 4

Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A

[x	x x]			x			[x [x	(x)] x]
𝅝 ‿	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥	𝅘𝅥𝅯	𝅝 ‿	𝅝
dor	**-**	**de**	**que-**	**rer**	**quem**	**não**	**vem**	**-**
1		2	3	4	5	6	7	

B

[x	(x) x]			x			[x [x	(x)] x]
𝅝 ‿	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥	𝅘𝅥𝅯	𝅝 ‿	𝅝
dor	**-**	**de**	**que-**	**rer**	**quem**	**não**	**vem**	**-**
1		2	3	4	5	6	7	

C

[x	x x]			(x)			[x [x	(x)] x]
𝅝 ‿	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥	𝅘𝅥𝅯	𝅝 ‿	𝅝
dor	**-**	**de**	**que-**	**rer**	**quem**	**não**	**vem**	**-**
1		2	3	4	5	6	7	

D

[x	(x) x]			(x)			[x [x	(x)] x]
𝅝 ‿	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥	𝅘𝅥𝅯	𝅝 ‿	𝅝
dor	**-**	**de**	**que-**	**rer**	**quem**	**não**	**vem**	**-**
1		2	3	4	5	6	7	

SM [02]

A

[x	x x]			x			[x [x	(x)] x]
𝅝 ‿	𝅘𝅥𝅮	𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅮	𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅮	𝅝 ‿	𝅗𝅥 ‿ 𝅘𝅥𝅮
dor	**-**	**de**	**vi-**	**ver**	**sem**	**seu**	**bem**	**-**
1		2	3	4	5	6	7	

B

[x	(x) x]			x			[x [x	(x)] x]
𝅝 ‿	𝅘𝅥𝅮	𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅮	𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅮	𝅝 ‿	𝅗𝅥 ‿ 𝅘𝅥𝅮
dor	**-**	**de**	**vi-**	**ver**	**sem**	**seu**	**bem**	**-**
1		2	3	4	5	6	7	

C

[x	x x]			(x)			[x [x	(x)] x]
𝅝 ‿	𝅘𝅥𝅮	𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅮	𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅮	𝅝 ‿	𝅗𝅥 ‿ 𝅘𝅥𝅮
dor	**-**	**de**	**vi-**	**ver**	**sem**	**seu**	**bem**	**-**
1		2	3	4	5	6	7	

D

[x	(x) x]			(x)			[x [x	(x)] x]
𝅝 ‿	𝅘𝅥𝅮	𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅮	𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅮	𝅝 ‿	𝅗𝅥 ‿ 𝅘𝅥𝅮
dor	**-**	**de**	**vi-**	**ver**	**sem**	**seu**	**bem**	**-**
1		2	3	4	5	6	7	

SM [03]

A

	[x	x x]			x			[x [x	(x)] x]
♩.	𝅝 ‿	♪	♩	♪	♪	♩	♪	𝅝 ‿	♩.
ó	**dor**	**-**	**que**	**per-**	**do-**	**a**	**nim-**	**guém**	**-**
1	2		3	4	5	6	7	8	

B

	[x	(x) x]			x			[x [x	(x)] x]
♩.	𝅝 ‿	♪	♩	♪	♪	♩	♪	𝅝 ‿	♩.
ó	**dor**	**-**	**que**	**per-**	**do-**	**a**	**nim-**	**guém**	**-**
1	2		3	4	5	6	7	8	

C

	[x	x x]			(x)			[x [x	(x)] x]
♩.	𝅝 ‿	♪	♩	♪	♪	♩	♪	𝅝 ‿	♩.
ó	**dor**	**-**	**que**	**per-**	**do-**	**a**	**nim-**	**guém**	**-**
1	2		3	4	5	6	7	8	

D

	[x	(x) x]			(x)			[x [x	(x)] x]
♩.	𝅝 ‿	♪	♩	♪	♪	♩	♪	𝅝 ‿	♩.
ó	**dor**	**-**	**que**	**per-**	**do-**	**a**	**nim-**	**guém**	**-**
1	2		3	4	5	6	7	8	

SM [04]

A

		x x		x			[x [x	(x)] x]
♩.	♩	𝅗𝅥.	♩	♩.	♩	♩.	𝅝 ‿	𝅗𝅥.
meu	**a-**	**mor**	**não**	**tem**	**com-**	**pai-**	**xão**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	

B

		(x) x		x			[x [x	(x)] x]
♩.	♩	𝅗𝅥.	♩	♩.	♩	♩.	𝅝 ‿	𝅗𝅥.
meu	**a-**	**mor**	**não**	**tem**	**com-**	**pai-**	**xão**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	

C

		x x		(x)			[x [x	(x)] x]
♩.	♩	𝅗𝅥.	♩	♩.	♩	♩.	𝅝 ‿	𝅗𝅥.
meu	**a-**	**mor**	**não**	**tem**	**com-**	**pai-**	**xão**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	

D

		(x) x		(x)			[x [x	(x)] x]
♩.	♩	𝅗𝅥.	♩	♩.	♩	♩.	𝅝 ‿	𝅗𝅥.
meu	**a-**	**mor**	**não**	**tem**	**com-**	**pai-**	**xão**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	

SM [05]
A

	[x	x x]		[x [x	(x)] x]
♩	𝅝 ‿	♩	𝅗𝅥.	𝅝 ‿	♩
par	**tiu**	**-**	**ó**	**flor**	**-**
1	2		3	4	

B

	[x	(x) x]		[x [x	(x)] x]
♩	𝅝 ‿	♩	𝅗𝅥.	𝅝 ‿	♩
par	**tiu**	**-**	**ó**	**flor**	**-**
1	2		3	4	

SM [06]
A

	[x	x x]		x			[x [x	(x)] x]
𝅗𝅥. ‿	𝅝 ‿	♩	♩	♪	♩	♪	𝅝 ‿	♪
pai-	**xão**	**-**	**a-**	**mor**	**que**	**par-**	**tiu**	**-**
1	2		3	4	5	6	7	

B

	[x	(x) x]		x			[x [x	(x)] x]
𝅗𝅥. ‿	𝅝 ‿	♩	♩	♪	♩	♪	𝅝 ‿	♪
pai-	**xão**	**-**	**a-**	**mor**	**que**	**par-**	**tiu**	**-**
1	2		3	4	5	6	7	

C

	[x	x x]		(x)			[x [x	(x)] x]
𝅗𝅥. ‿	𝅝 ‿	♩	♩	♪	♩	♪	𝅝 ‿	♪
pai-	**xão**	**-**	**a-**	**mor**	**que**	**par-**	**tiu**	**-**
1	2		3	4	5	6	7	

D

		(x)					[x	(x)]
	[x	x]		(x)			[x	x]
𝅗𝅥.‿	𝅝‿	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅮	𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅮	𝅝‿	𝅘𝅥𝅮
pai-	**xão**	**-**	**a-**	**mor**	**que**	**par-**	**tiu**	**-**
1	2		3	4	5	6	7	

SM [07]

A

			x					[x	(x)]
	x		x		x			[x	x]
𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅗𝅥	𝅝‿	𝅗𝅥.
tem	**dó**	**de**	**mim**	**as-**	**sim**	**sem**	**meu**	**bem**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

B

			x					[x	(x)]
	(x)		x		x			[x	x]
𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅗𝅥	𝅝‿	𝅗𝅥.
tem	**dó**	**de**	**mim**	**as-**	**sim**	**sem**	**meu**	**bem**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

C

			(x)					[x	(x)]
	x		x		x			[x	x]
𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅗𝅥	𝅝‿	𝅗𝅥.
tem	**dó**	**de**	**mim**	**as-**	**sim**	**sem**	**meu**	**bem**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

D

			x					[x	(x)]
	x		x		(x)			[x	x]
𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅗𝅥	𝅝‿	𝅗𝅥.
tem	**dó**	**de**	**mim**	**as-**	**sim**	**sem**	**meu**	**bem**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

E

	(x)		(x) x		x			[x [x	(x)] x]
♩	♩	♩.	𝅗𝅥.	♩	♩.	♩.	♩	𝅝 ‿	𝅗𝅥.
tem	**dó**	**de**	**mim**	**as-**	**sim**	**sem**	**meu**	**bem**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

F

	(x)		x x		(x)			[x [x	(x)] x]
♩	♩	♩.	𝅗𝅥.	♩	♩.	♩.	♩	𝅝 ‿	𝅗𝅥.
tem	**dó**	**de**	**mim**	**as-**	**sim**	**sem**	**meu**	**bem**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

G

	x		(x) x		(x)			[x [x	(x)] x]
♩	♩	♩.	𝅗𝅥.	♩	♩.	♩.	♩	𝅝 ‿	𝅗𝅥.
tem	**dó**	**de**	**mim**	**as-**	**sim**	**sem**	**meu**	**bem**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

H

	(x)		(x) x		(x)			[x [x	(x)] x]
♩	♩	♩.	𝅗𝅥.	♩	♩.	♩.	♩	𝅝 ‿	𝅗𝅥.
tem	**dó**	**de**	**mim**	**as-**	**sim**	**sem**	**meu**	**bem**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

SM [08]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 4)

	[x	x x]	x	(●)		[x	[x x	(x)] x]
♩	𝅝 ‿	♪	♩	♩	♩	♪ ‿	𝅝 ‿	♩
ó	**vem**	**-**	**per-**	**to**	**de**	**mim**	**-**	**-**
1	2		3	4	5	6		

B – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 4)

	[x	(x) x]	x	●		[x	[x x	(x)] x]
♩	𝅝 ‿	♪	♩	♩	♩	♪ ‿	𝅝 ‿	♩
ó	**vem**	**-**	**per-**	**to**	**de**	**mim**	**-**	**-**
1	2		3	4	5	6		

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 4)

	[x	(x) x]	(x)	●		[x	[x x	(x)] x]
♩	𝅝 ‿	♪	♩	♩	♩	♪ ‿	𝅝 ‿	♩
ó	**vem**	**-**	**per-**	**to**	**de**	**mim**	**-**	**-**
1	2		3	4	5	6		

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 4)

	[x	(x) x]	(x)	●		[x	[x x	(x)] x]
♩	𝅝 ‿	♪	♩	♩	♩	♪ ‿	𝅝 ‿	♩
ó	**vem**	**-**	**per-**	**to**	**de**	**mim**	**-**	**-**
1	2		3	4	5	6		

SM [09]

A

	x x		x			(x) x
𝅗𝅥	𝅗𝅥.	♩	♩.	♩.	♩	𝅝
que	**so-**	**fro**	**na**	**so-**	**li-**	**dão**
1	2	3	4	5	6	7

B

	(x) x		x			(x) x
𝅗𝅥	𝅗𝅥.	♩	♩.	♩.	♩	𝅝
que	**so-**	**fro**	**na**	**so-**	**li-**	**dão**
1	2	3	4	5	6	7

C

	x x		(x)			(x) x
𝅗𝅥	𝅗𝅥.	♩	♩.	♩.	♩	𝅝
que 1	**so-** 2	**fro** 3	**na** 4	**so-** 5	**li-** 6	**dão** 7

D

	(x) x		(x)			(x) x
𝅗𝅥	𝅗𝅥.	♩	♩.	♩.	♩	𝅝
que 1	**so-** 2	**fro** 3	**na** 4	**so-** 5	**li-** 6	**dão** 7

SM [10]

A

	x x		[x [x	(x)] x]
♩.	♩.	♩	𝅝 ‿	𝅝
tão 1	**tris-** 2	**te** 3	**dor** 4	**-**

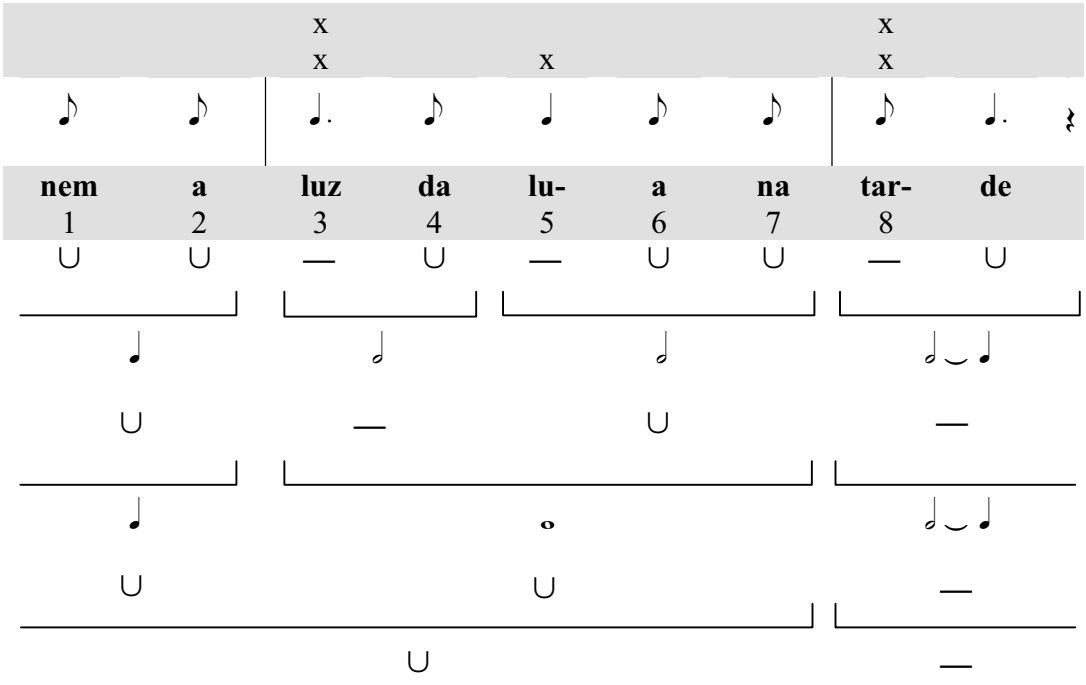
B

	(x) x		[x [x	(x)] x]
♩.	♩.	♩	𝅝 ‿	𝅝
tão 1	**tris-** 2	**te** 3	**dor** 4	**-**

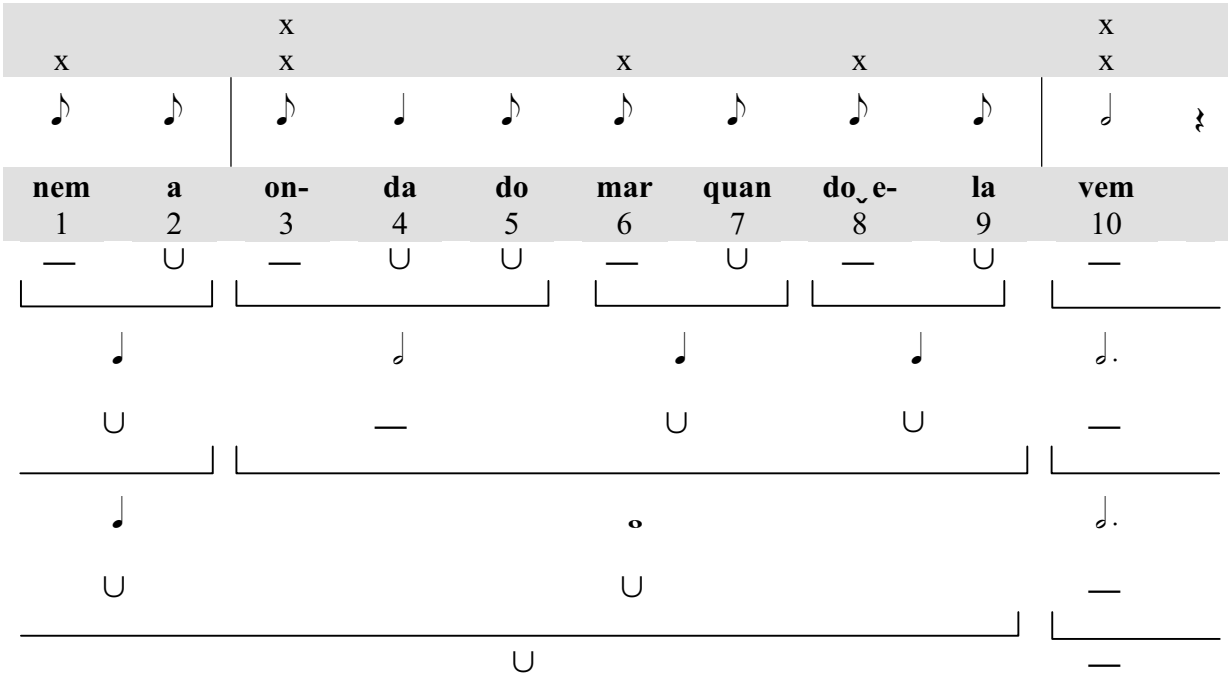
Análise 06. Balada da flor da terra (1958 / 60)
Canções de Amor, Série 1, nº 4 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "Balada da flor da terra", a partir da delimitação de 12 sintagmas melódicos. Destacamos a ocorrência de tensão rítmico-prosódica em SM[03] (posição métrica 7). Neste sintagma, possibilidades de atenuação se apresentam em C e D; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A e B (neste caso, cria-se na posição 7 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 9). Na quinta posição métrica de SM [03] a proposição do acento breve para o monossílabo "céu" contribui para a atenuação da tensão destacada a seguir. Em SM[06] a composição determina a escansão em duas posições métricas (posições 4 e 5) para duas sílabas que, em geral, estabeleceriam-se por junção vocálica em uma única posição. Em SM[08] a convenção proposta para a consideração da acentuação silábica de monossílabos permitiria uma solução inversa para as representações correspondentes às posições métricas 4 e 5. Note-se em SM[12] duas ocorrências do efeito de síncope em extensão, nas posições 2 e 4). Ainda em SM[07], uma variação atípica do efeito de síncope de extensão se estabelece no prolongamento da posição 9 e permite a consideração da ocorrência de tensão rítmico-prosódica; no entanto, esta ocorrência se estabelece à margem dos recursos convencionados de atenuação ou intensificação e, como já dissemos, esta indeterminação no tratamento das tensões rítmico-prosódicas pode resultar em uma variável do efeito de intensificação cujo resultado na performance oral pode evidenciar o que controversamente se costuma chamar de "erro de prosódia".

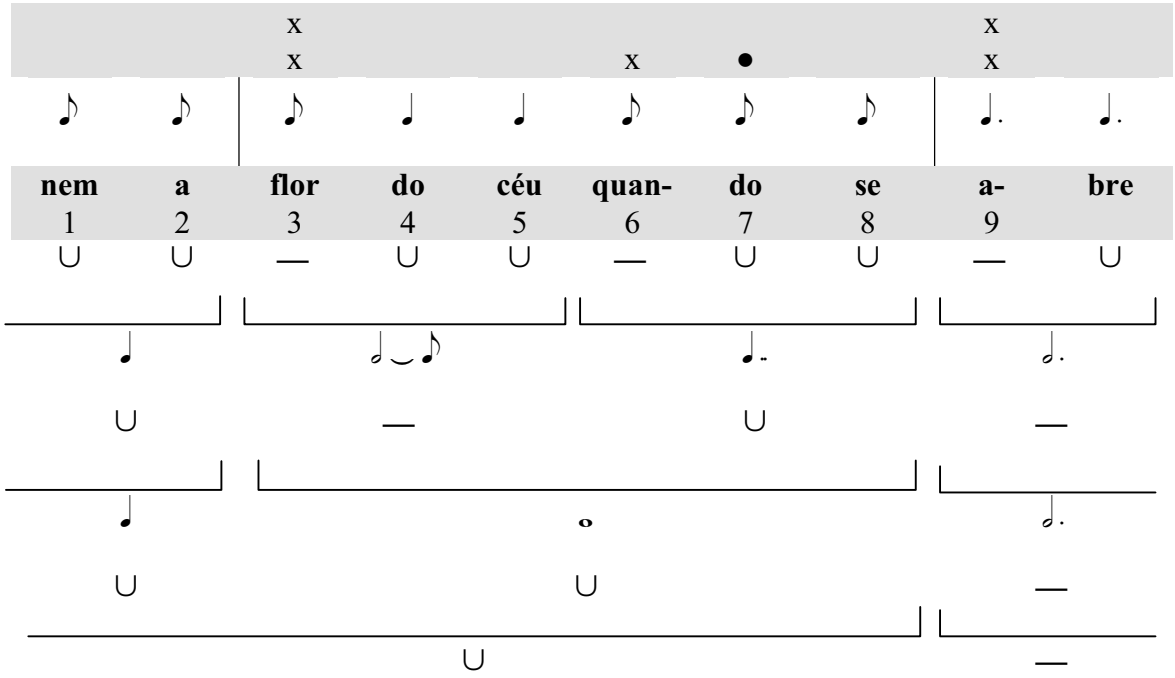
SM [01]


x x x x x
nem a luz da lu- a na tar- de
1 2 3 4 5 6 7 8

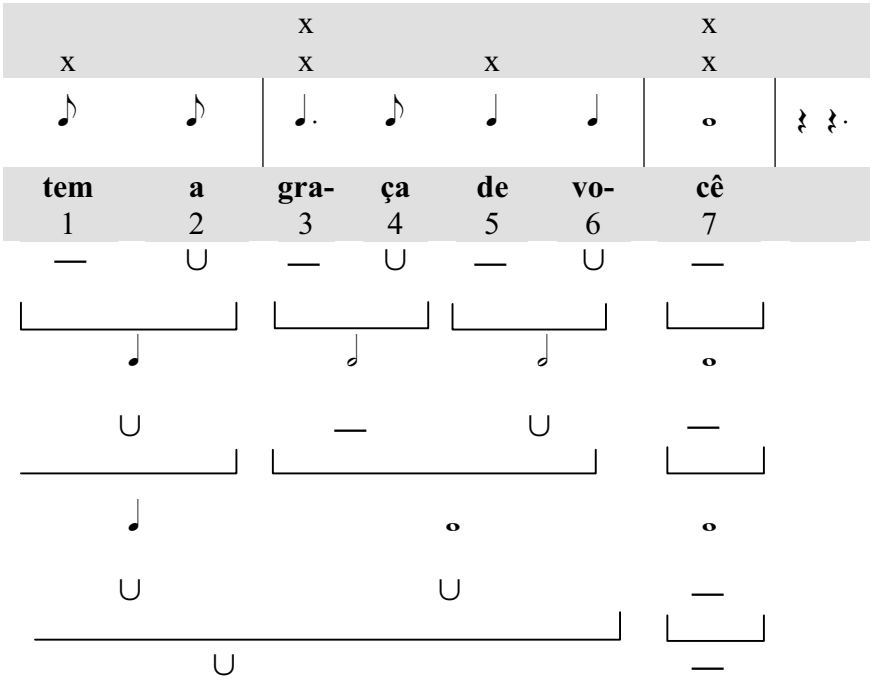
SM [02]


x x x x x x
nem a on- da do mar quan do e- la vem
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

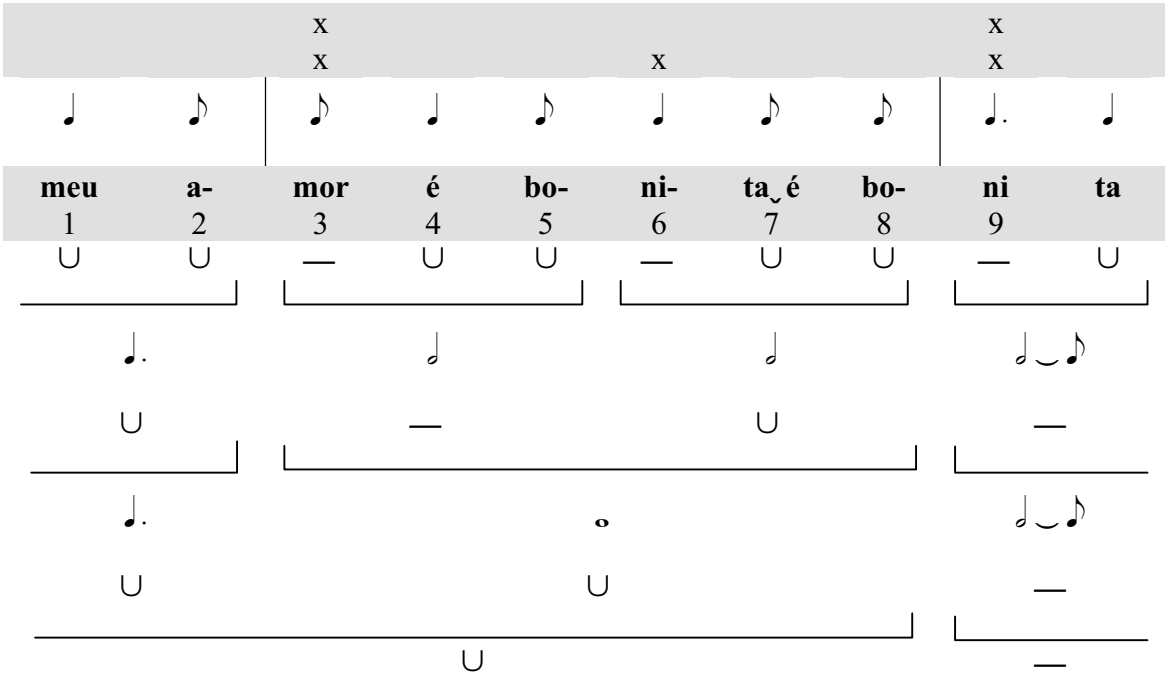
SM [03]


nem a flor do céu quan- do se a- bre
1 2 3 4 5 6 7 8 9

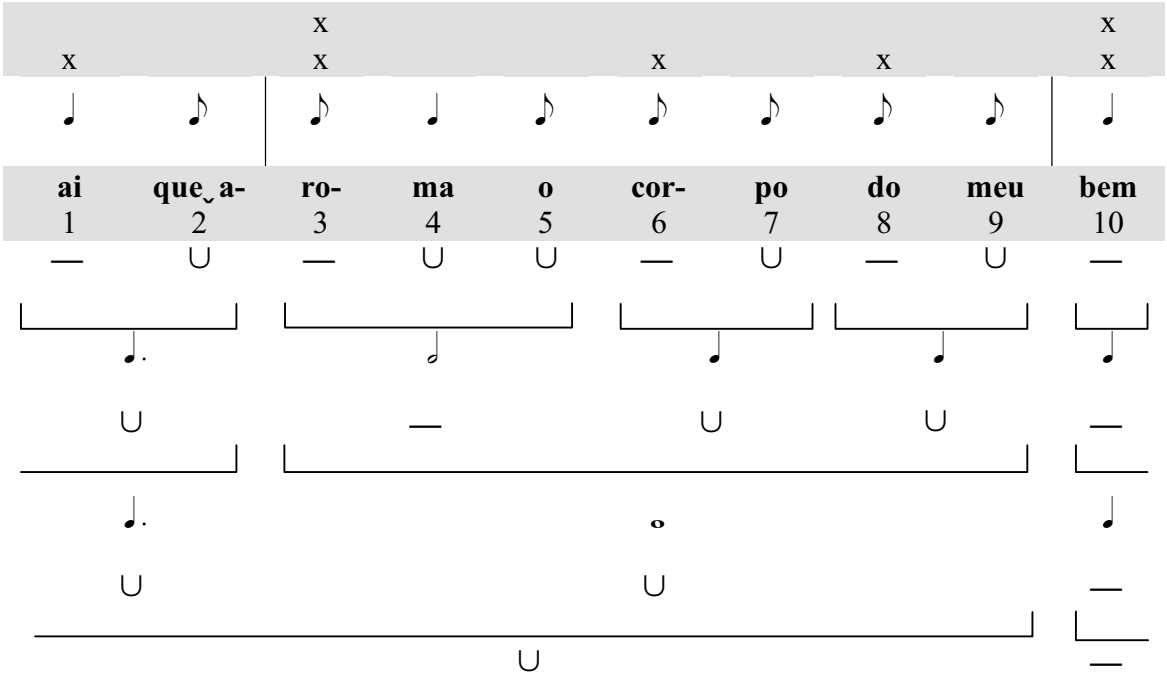
SM [04]


tem a gra- ça de vo- cê
1 2 3 4 5 6 7

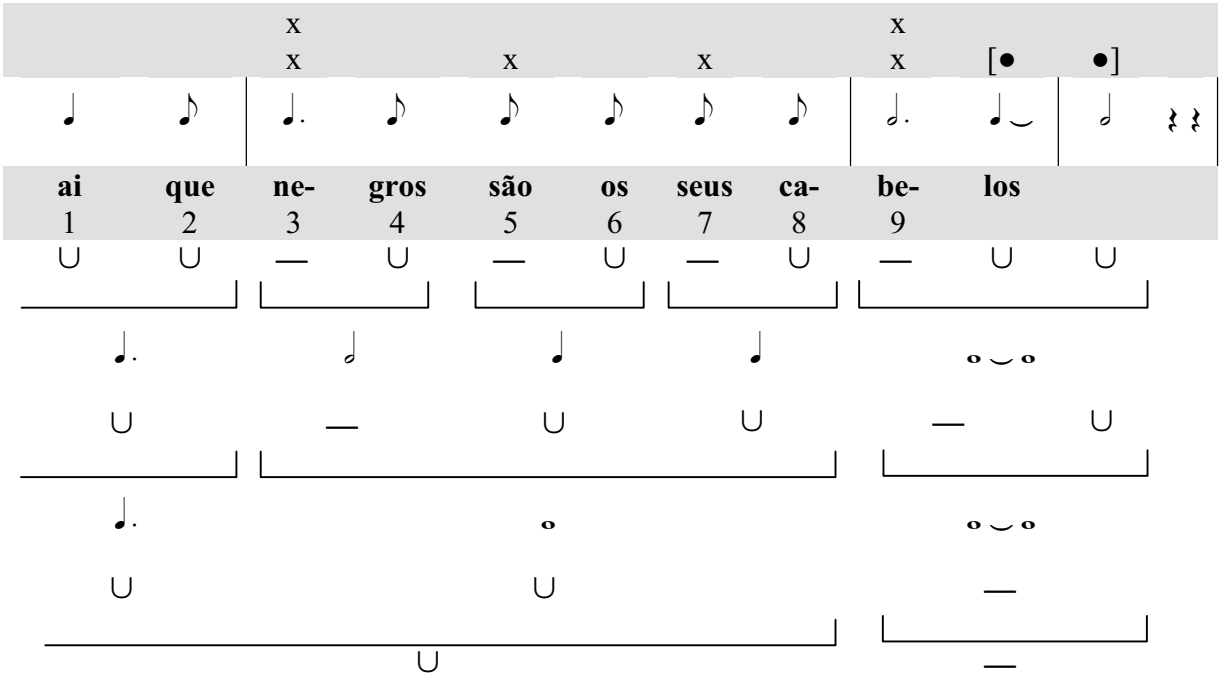
SM [05]


meu a- mor é bo- ni- ta ̆é bo- ni ta
1 2 3 4 5 6 7 8 9

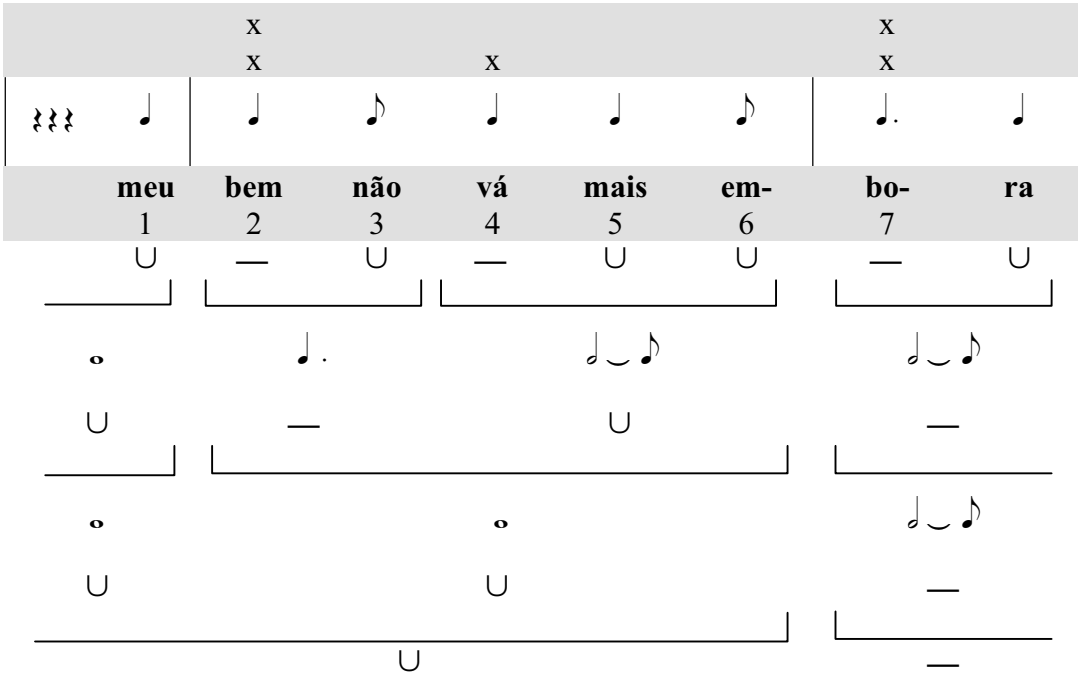
SM [06]


ai que ̆a- ro- ma o cor- po do meu bem
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

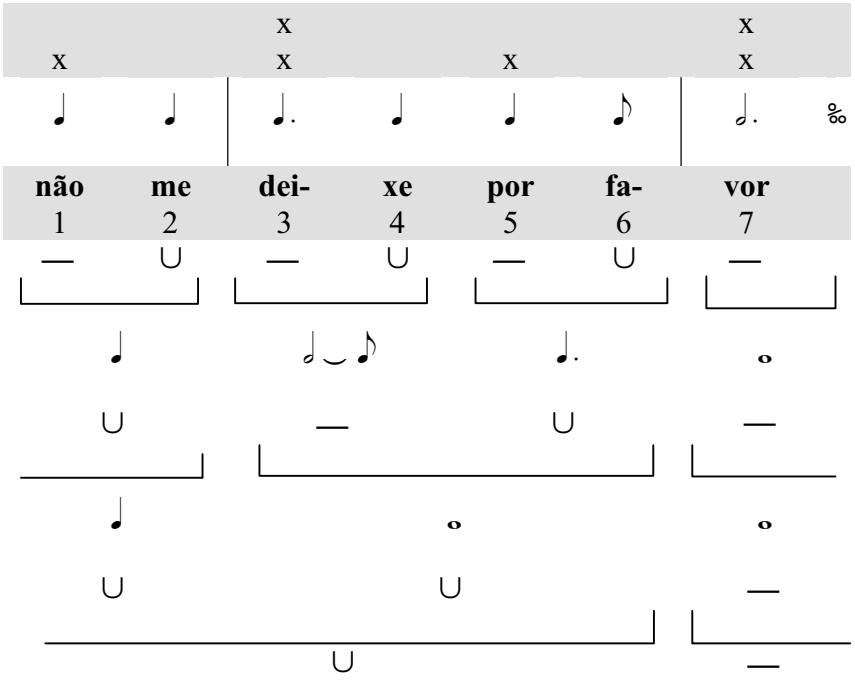
SM [07]


ai que ne- gros são os seus ca- be- los
1 2 3 4 5 6 7 8 9

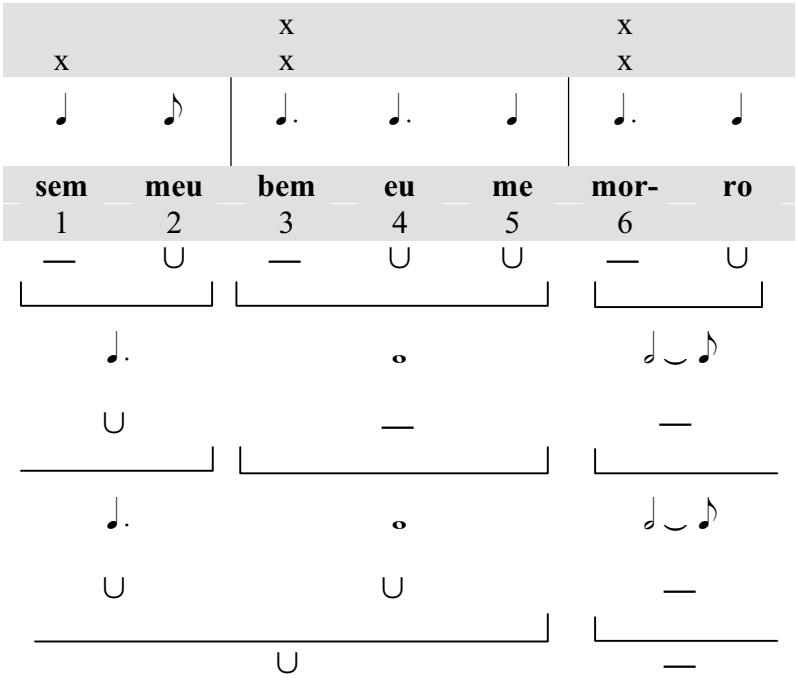
SM [08]


meu bem não vá mais em- bo- ra
1 2 3 4 5 6 7

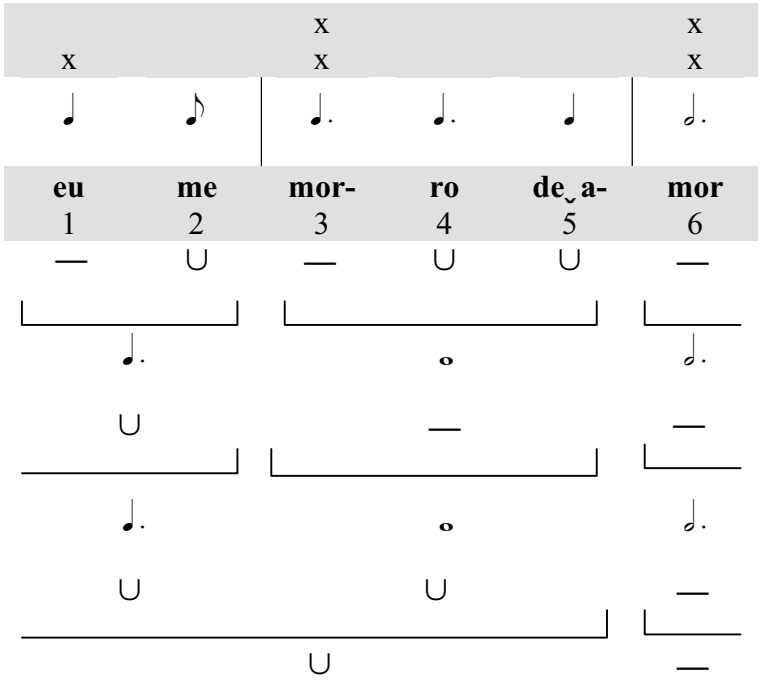
SM [09]



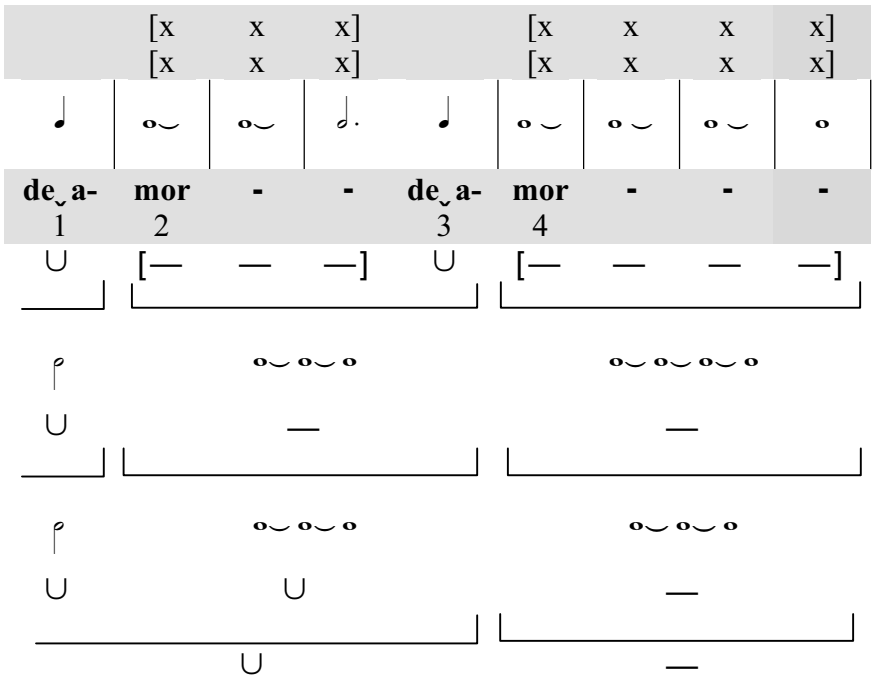
SM [10]



SM [11]


x x x
x x x
eu me mor- ro de˘a- mor
1 2 3 4 5 6

SM[12]


[x x x] [x x x] [x x x x]
[x x x] [x x x x]
de˘a- mor - - de˘a- mor - - -
1 2 3 4

Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A

		x x		x			(x) x		
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	♩.	𝄽
nem 1	**a** 2	**luz** 3	**da** 4	**lu-** 5	**a** 6	**na** 7	**tar-** 8	**de**	

B

		(x) x		x			(x) x		
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	♩.	𝄽
nem 1	**a** 2	**luz** 3	**da** 4	**lu-** 5	**a** 6	**na** 7	**tar-** 8	**de**	

C

		x x		(x)			(x) x		
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	♩.	𝄽
nem 1	**a** 2	**luz** 3	**da** 4	**lu-** 5	**a** 6	**na** 7	**tar-** 8	**de**	

D

		(x) x		(x)			(x) x		
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	♩.	𝄽
nem 1	**a** 2	**luz** 3	**da** 4	**lu-** 5	**a** 6	**na** 7	**tar-** 8	**de**	

SM [2]

A

x		x x			x		x		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

B

(x)		x x			x		x		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

C

x		(x) x			x		x		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

D

x		x x			(x)		x		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

E

x		x x			x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

F

(x)		(x) x			x		x		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

G

(x)		x x			(x)		x		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

H

(x)		x x			x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

I

x		(x) x			(x)		x		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

J

x		(x) x			x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

K

x		x x			(x)		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

L

(x)		(x) x			(x)		x		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

M

(x)		(x) x			x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

N

(x)		x x			(x)		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

O

x		(x) x			(x)		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

P

(x)		(x) x			(x)		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
nem	**a**	**on-**	**da**	**do**	**mar**	**quan**	**do˯e-**	**la**	**vem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

SM [03]
A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 7)

		x x			x	(●)		(x) x	
♪	♪	♪	♩	♩	♪	♪	♪	♩.	♩.
nem	**a**	**flor**	**do**	**céu**	**quan-**	**do**	**se**	**a-**	**bre**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 7)

		(x) x			x	(●)		(x) x	
♪	♪	♪	♩	♩	♪	♪	♪	♩.	♩.
nem	**a**	**flor**	**do**	**céu**	**quan-**	**do**	**se**	**a-**	**bre**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 7)

		x x			(x)	●		(x) x	
♪	♪	♪	♩	♩	♪	♪	♪	♩.	♩.
nem	**a**	**flor**	**do**	**céu**	**quan-**	**do**	**se**	**a-**	**bre**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 7)

		(x) x			(x)	●		(x) x	
♪	♪	♪	♩	♩	♪	♪	♪	♩.	♩.
nem	**a**	**flor**	**do**	**céu**	**quan-**	**do**	**se**	**a-**	**bre**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

SM [04]

A

x		x x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♩	𝅝	𝄽 𝄽.
tem	**a**	**gra-**	**ça**	**de**	**vo-**	**cê**	
1	2	3	4	5	6	7	

B

(x)		x x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♩	𝅝	𝄽 𝄽.
tem	**a**	**gra-**	**ça**	**de**	**vo-**	**cê**	
1	2	3	4	5	6	7	

C

x		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♩	𝅝	𝄽 𝄽.
tem	**a**	**gra-**	**ça**	**de**	**vo-**	**cê**	
1	2	3	4	5	6	7	

D

x		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♩	𝅝	𝄽 𝄽.
tem	**a**	**gra-**	**ça**	**de**	**vo-**	**cê**	
1	2	3	4	5	6	7	

E

(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♩	𝅝	𝄽 𝄽.
tem	**a**	**gra-**	**ça**	**de**	**vo-**	**cê**	
1	2	3	4	5	6	7	

F

(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♩	𝅝	𝄽 𝄽·
tem	**a**	**gra-**	**ça**	**de**	**vo-**	**cê**	
1	2	3	4	5	6	7	

G

x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♩	𝅝	𝄽 𝄽·
tem	**a**	**gra-**	**ça**	**de**	**vo-**	**cê**	
1	2	3	4	5	6	7	

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♩	♩	𝅝	𝄽 𝄽·
tem	**a**	**gra-**	**ça**	**de**	**vo-**	**cê**	
1	2	3	4	5	6	7	

SM [05]

A

		x x			x			(x) x	
♩	♪	♪	♩	♪	♩	♪	♪	♩.	♩
meu	**a-**	**mor**	**é**	**bo-**	**ni-**	**ta‿é**	**bo-**	**ni**	**ta**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

B

		(x) x			x			(x) x	
♩	♪	♪	♩	♪	♩	♪	♪	♩.	♩
meu	**a-**	**mor**	**é**	**bo-**	**ni-**	**ta‿é**	**bo-**	**ni**	**ta**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

C

		x x			(x)			(x) x	
♩	♪	♪	♩	♪	♩	♪	♪	♩.	♩
meu	**a-**	**mor**	**é**	**bo-**	**ni-**	**ta‿é**	**bo-**	**ni**	**ta**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

D

		(x) x			(x)			(x) x	
♩	♪	♪	♩	♪	♩	♪	♪	♩.	♩
meu	**a-**	**mor**	**é**	**bo-**	**ni-**	**ta‿é**	**bo-**	**ni**	**ta**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

SM [06]

A

x		x x			x		x		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que‿a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

B

(x)		x x			x		x		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que‿a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

C

x		(x) x			x		x		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que‿a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

D

x		x x			(x)		x		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

E

x		x x			x		(x)		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

F

(x)		(x) x			x		x		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

G

(x)		x x			(x)		x		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

H

(x)		x x			x		(x)		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

I

x		(x) x			(x)		x		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

J

x		(x) x			x		(x)		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

K

x		x x			(x)		(x)		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

L

(x)		(x) x			(x)		x		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

M

(x)		(x) x			x		(x)		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

N

x		(x) x			(x)		(x)		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

O

(x)		x x			(x)		(x)		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

P

(x)		(x) x			(x)		(x)		(x) x
♩	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♪	♩
ai	**que˯a-**	**ro-**	**ma**	**o**	**cor-**	**po**	**do**	**meu**	**bem**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

SM [07]

A

		x x		x		x		(x) x	[●	●]	
♩	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥.	♩‿	𝅗𝅥	𝄽𝄽
ai	**que**	**ne-**	**gros**	**são**	**os**	**seus**	**ca-**	**be-**	**los**		
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

B

		(x) x		x		x		(x) x	[●	●]	
♩	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥.	♩‿	𝅗𝅥	𝄽𝄽
ai	**que**	**ne-**	**gros**	**são**	**os**	**seus**	**ca-**	**be-**	**los**		
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

C

		x x		(x)		x		(x) x	[●	●]	
♩	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥.	♩‿	𝅗𝅥	𝄽𝄽
ai	**que**	**ne-**	**gros**	**são**	**os**	**seus**	**ca-**	**be-**	**los**		
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

D

		x x		x		(x)		(x) x	[●	●]	
♩	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥.	♩‿	𝅗𝅥	𝄽𝄽
ai	**que**	**ne-**	**gros**	**são**	**os**	**seus**	**ca-**	**be-**	**los**		
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

E

		(x) x		(x)		x		(x) x	[●	●]	
♩	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥.	♩‿	𝅗𝅥	𝄽𝄽
ai	**que**	**ne-**	**gros**	**são**	**os**	**seus**	**ca-**	**be-**	**los**		
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

F

		(x) x		x		(x)		(x) x	[●	●]	
♩	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥.	♩‿	𝅗𝅥	𝄽𝄽
ai	**que**	**ne-**	**gros**	**são**	**os**	**seus**	**ca-**	**be-**	**los**		
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

G

		x x		(x)		(x)		(x) x	[●	●]	
♩	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥.	♩‿	𝅗𝅥	𝄽𝄽
ai	**que**	**ne-**	**gros**	**são**	**os**	**seus**	**ca-**	**be-**	**los**		
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

H

		(x) x		(x)		(x)		(x) x	[●	●]	
♩	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥.	♩‿	𝅗𝅥	𝄽𝄽
ai	**que**	**ne-**	**gros**	**são**	**os**	**seus**	**ca-**	**be-**	**los**		
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

SM [08]
A

	x x		x			(x) x	
♩	♩	♪	♩	♩	♪	♩.	♩
meu	**bem**	**não**	**vá**	**mais**	**em-**	**bo-**	**ra**
1	2	3	4	5	6	7	

B

	(x) x		x			(x) x	
♩	♩	♪	♩	♩	♪	♩.	♩
meu	**bem**	**não**	**vá**	**mais**	**em-**	**bo-**	**ra**
1	2	3	4	5	6	7	

C

	x x		(x)			(x) x	
♩	♩	♪	♩	♩	♪	♩.	♩
meu	**bem**	**não**	**vá**	**mais**	**em-**	**bo-**	**ra**
1	2	3	4	5	6	7	

D

	(x) x		(x)			(x) x	
♩	♩	♪	♩	♩	♪	♩.	♩
meu	**bem**	**não**	**vá**	**mais**	**em-**	**bo-**	**ra**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [09]
A

		x				(x)	
x		x		x		x	
♩	♩	♩.	♩	♩	♪	𝅗𝅥.	𝄋
não	**me**	**dei-**	**xe**	**por**	**fa-**	**vor**	
1	2	3	4	5	6	7	

B

		x				(x)	
(x)		x		x		x	
♩	♩	♩.	♩	♩	♪	𝅗𝅥.	𝄋
não	**me**	**dei-**	**xe**	**por**	**fa-**	**vor**	
1	2	3	4	5	6	7	

C

		(x)				(x)	
x		x		x		x	
♩	♩	♩.	♩	♩	♪	𝅗𝅥.	𝄋
não	**me**	**dei-**	**xe**	**por**	**fa-**	**vor**	
1	2	3	4	5	6	7	

D

		x				(x)	
x		x		(x)		x	
♩	♩	♩.	♩	♩	♪	𝅗𝅥.	𝄋
não	**me**	**dei-**	**xe**	**por**	**fa-**	**vor**	
1	2	3	4	5	6	7	

E

		(x)				(x)	
(x)		x		x		x	
♩	♩	♩.	♩	♩	♪	𝅗𝅥.	𝄋
não	**me**	**dei-**	**xe**	**por**	**fa-**	**vor**	
1	2	3	4	5	6	7	

F

(x)		x x			(x)	(x) x	
♩	♩	♩.	♩	♩	♪	𝅗𝅥.	𝄋
não	**me**	**dei-**	**xe**	**por**	**fa-**	**vor**	
1	2	3	4	5	6	7	

G

x		(x) x			(x)	(x) x	
♩	♩	♩.	♩	♩	♪	𝅗𝅥.	𝄋
não	**me**	**dei-**	**xe**	**por**	**fa-**	**vor**	
1	2	3	4	5	6	7	

H

(x)		(x) x			(x)	(x) x	
♩	♩	♩.	♩	♩	♪	𝅗𝅥.	𝄋
não	**me**	**dei-**	**xe**	**por**	**fa-**	**vor**	
1	2	3	4	5	6	7	

SM [10]
A

x		x x			(x) x	
♩	♪	♩.	♩.	♩	♩.	♩
sem	**meu**	**bem**	**eu**	**me**	**mor-**	**ro**
1	2	3	4	5	6	

B

(x)		x x			(x) x	
♩	♪	♩.	♩.	♩	♩.	♩
sem	**meu**	**bem**	**eu**	**me**	**mor-**	**ro**
1	2	3	4	5	6	

C

		(x)			(x)	
x		x			x	
♩	♪	♩.	♩.	♩	♩.	♩
sem	**meu**	**bem**	**eu**	**me**	**mor-**	**ro**
1	2	3	4	5	6	

D

		(x)			(x)	
(x)		x			x	
♩	♪	♩.	♩.	♩	♩.	♩
sem	**meu**	**bem**	**eu**	**me**	**mor-**	**ro**
1	2	3	4	5	6	

SM [11]
A

		x			(x)
x		x			x
♩	♪	♩.	♩.	♩	𝅗𝅥.
eu	**me**	**mor-**	**ro**	**de˘a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6

B

		x			(x)
(x)		x			x
♩	♪	♩.	♩.	♩	𝅗𝅥.
eu	**me**	**mor-**	**ro**	**de˘a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6

C

		(x)			(x)
x		x			x
♩	♪	♩.	♩.	♩	𝅗𝅥.
eu	**me**	**mor-**	**ro**	**de˘a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6

D

(x)		(x) x			(x) x
♩	♪	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	♩	𝅗𝅥.
eu	**me**	**mor-**	**ro**	**de˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6

SM [12]

A

	[x [x	x x	x] x]		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♩	𝅝⌣	𝅝⌣	𝅗𝅥.	♩	𝅝 ⌣	𝅝 ⌣	𝅝 ⌣	𝅝
de˯a-	**mor**	**-**	**-**	**de˯a-**	**mor**	**-**	**-**	**-**
1	2			3	4			

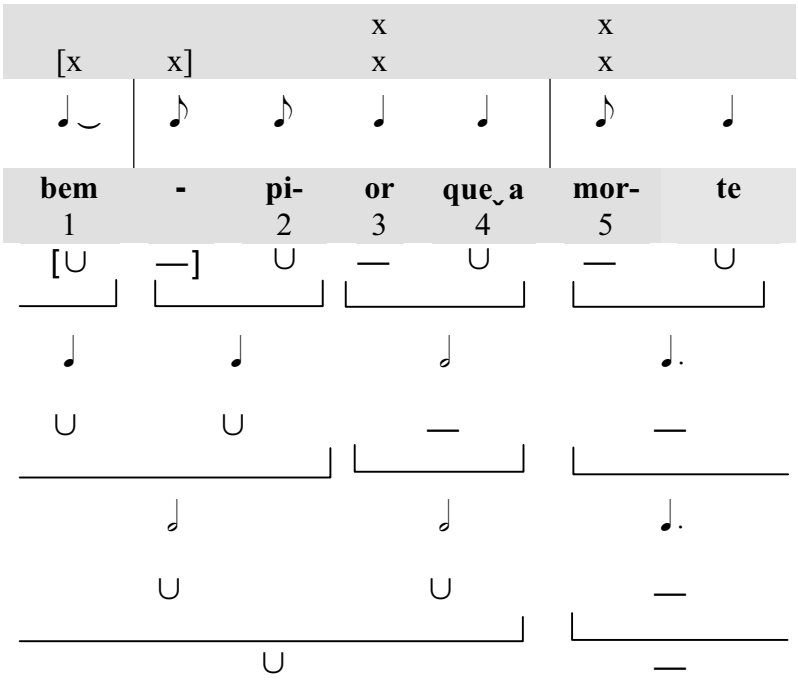
B

	[x [x	x x	(x)] x]		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♩	𝅝⌣	𝅝⌣	𝅗𝅥.	♩	𝅝 ⌣	𝅝 ⌣	𝅝 ⌣	𝅝
de˯a-	**mor**	**-**	**-**	**de˯a-**	**mor**	**-**	**-**	**-**
1	2			3	4			

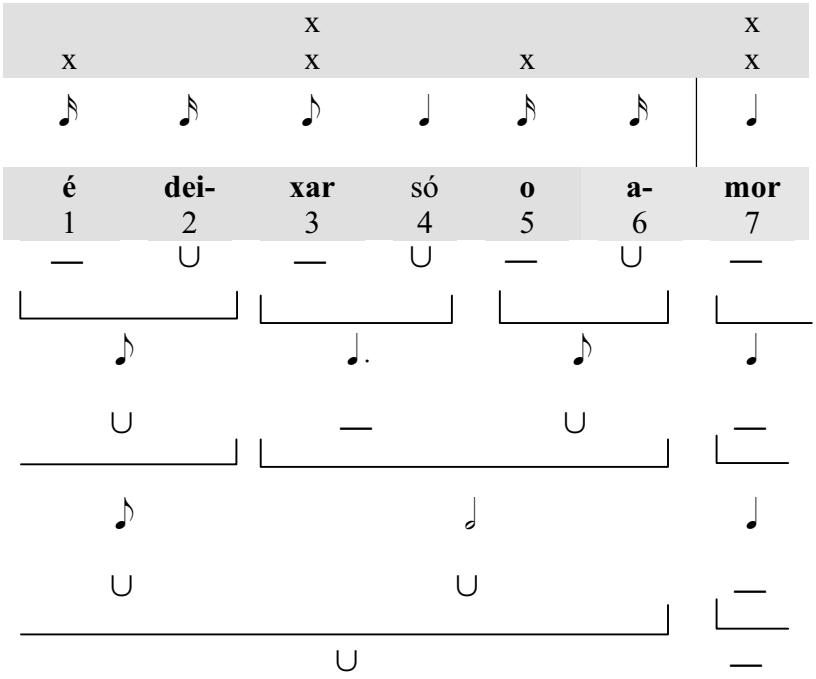
Análise 07. Bem pior que a morte (1958)
Canções de Amor, série 1, nº 3 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "Bem pior que a morte", a partir da delimitação de 9 sintagmas melódicos. Destacamos a ocorrência de tensão rítmico-prosódica em SM[08] (posição métrica 5 e seu prolongamento), caracterizada por uma forma atípica de efeito de síncope. Neste sintagma, possibilidades de atenuação se apresentam em G e H; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A, B, C, D, E e F (neste caso, cria-se na posição 5 e seu prolongamento um efeito de reforço da transição rítmica e sonora se estabiliza apenas na posição 9). Em SM[02] a composição atribui duas posições (5 e 6) para respectivas duas sílabas que geralmente ocupam uma só posição na escansão acentual, por junção vocálica. Neste mesmo sintagma, a organização métrica do compasso (quaternário) privilegia o sentido do componente melódico verbal (o advérbio "só", em "deixar só") sobre a ordem simétrica da hierarquia prosódica que se estabelece em SM[01], que é retomada em SM[03], e, a partir de SM[04], mantém-se relacionada a um padrão binário de compasso. Caso em SM[02] ocorressem compassos binários, a ênfase do significado verbal cairia sobre "deixar" (a escansão acentual do domínio de N^1 para a formação de N^2 justificaria um padrão binário). Em SM[03] a análise atingiu o seu objetivo já ao N^2, no entanto, para manter isomorfismo entre os níveis hierárquicos, em N^3, apenas repetimos os dados do nível anterior. Consideramos desnecessária a análise da dupla repetição de "paz" (SM[09] (posição 4); estas repetições não constam na versão do poema. Note-se também a ocorrência de ocorrência de efeito de síncope em SM[01] (posição 1 por antecipação), SM[04] (posição 6 em extensão), SM[06] (posição 2 em extensão) e SM[09] (posição 4 em extensão). Ainda em SM[06], uma variação do efeito de síncope de extensão sobre uma situação de tensão rítmico-prosódica, similar à destacada na Análise 06, se estabelece no prolongamento da posição 4.

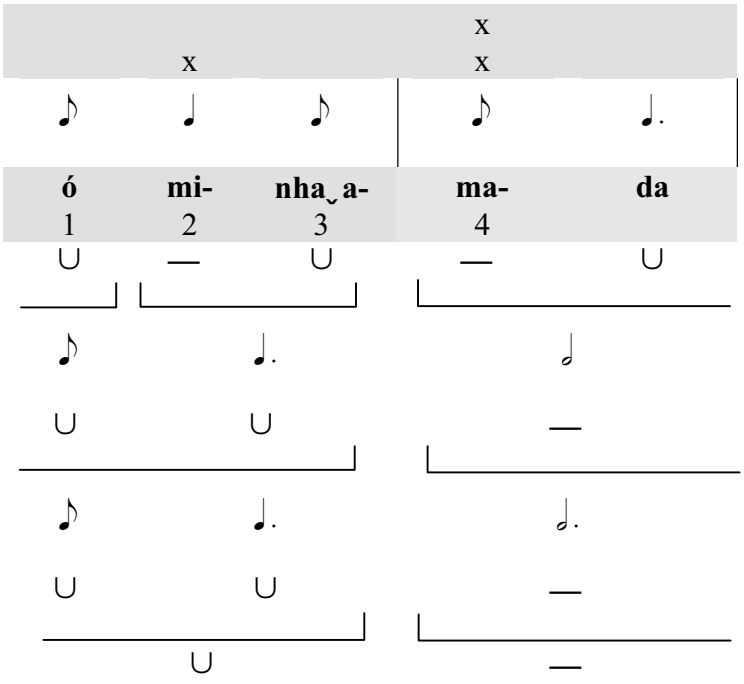
SM [01]


x x
[x x]
x x
bem - pi- or que a mor- te
1 2 3 4 5

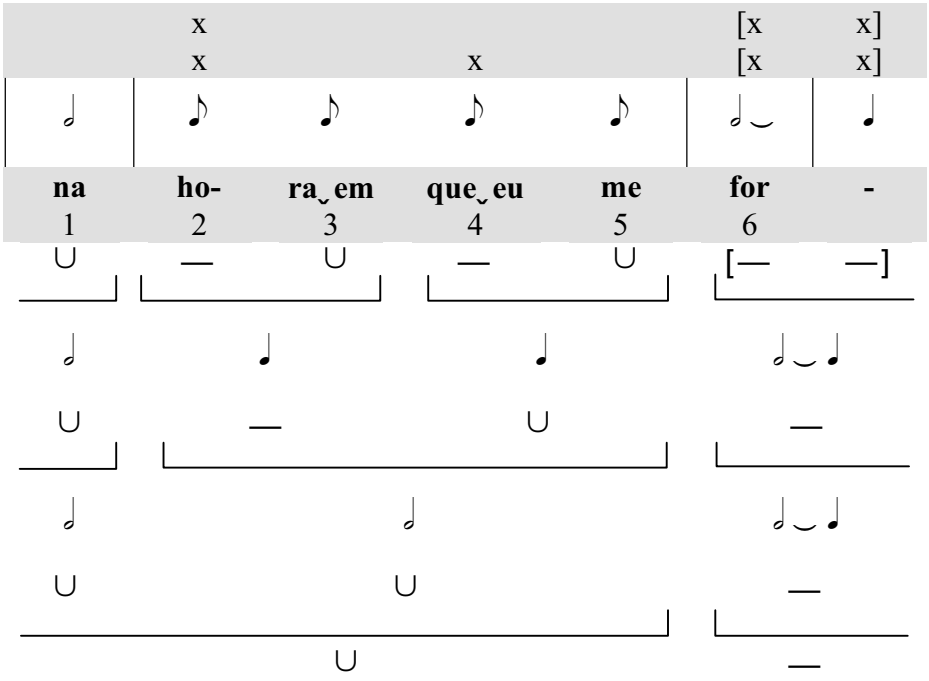
SM [02]


x x x x
x x x
é dei- xar só o a- mor
1 2 3 4 5 6 7

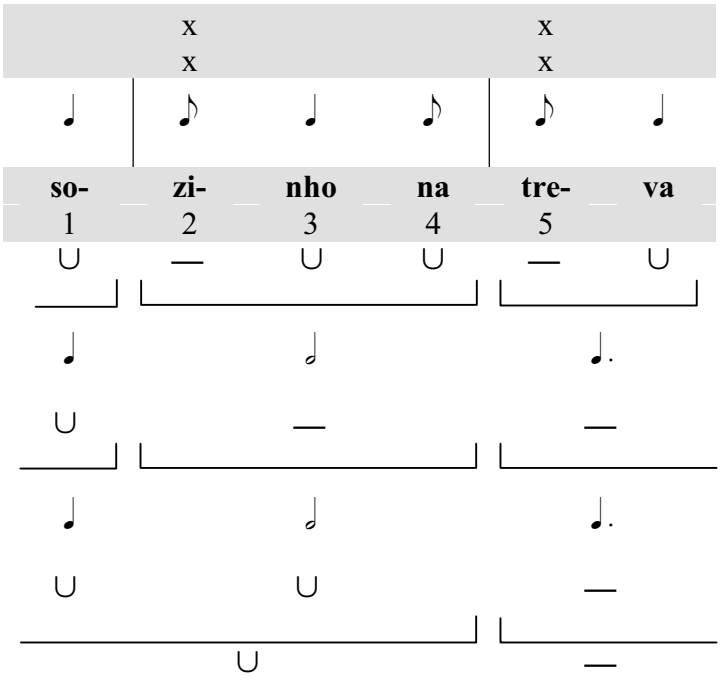
SM [03]



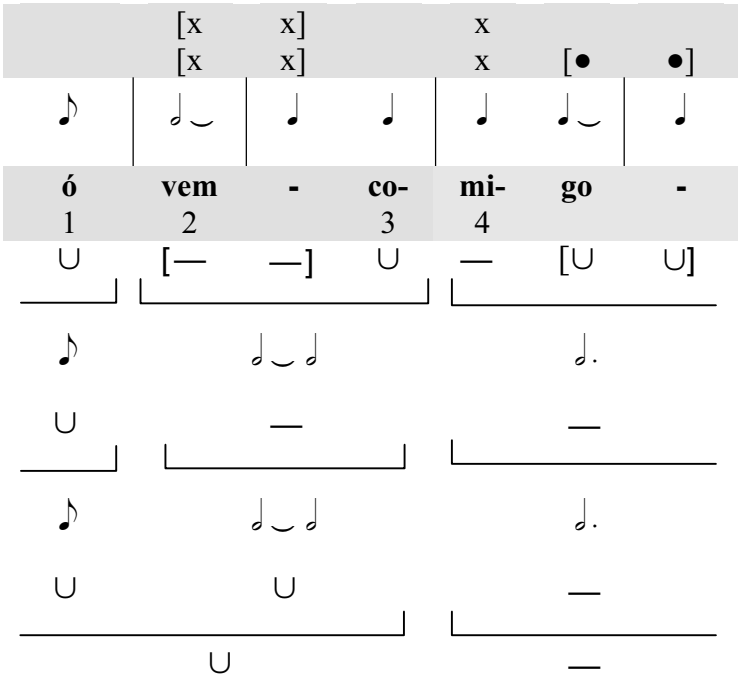
SM [04]



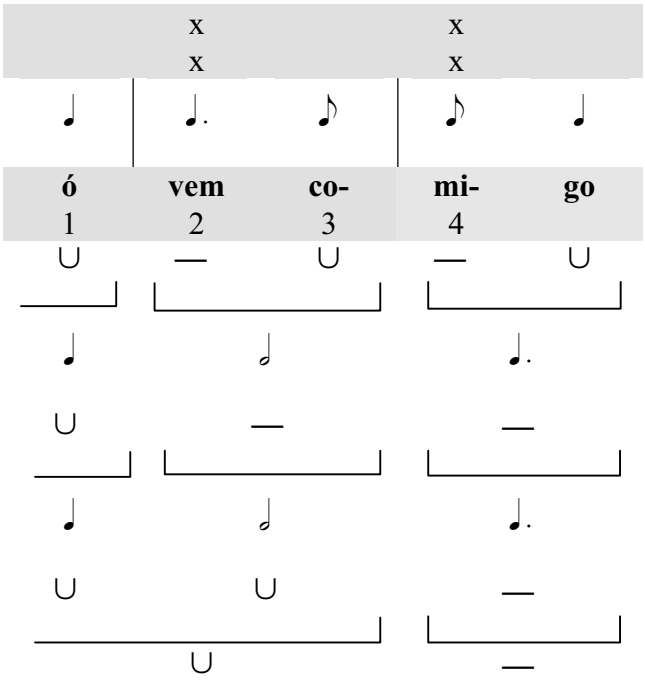
SM [05]



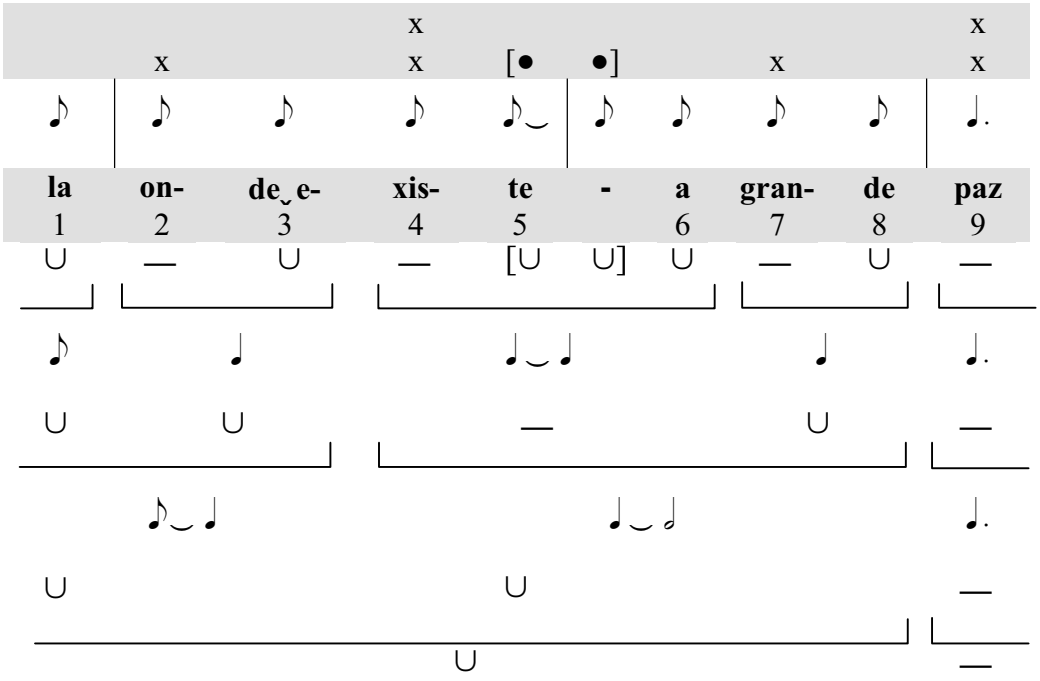
SM [06]



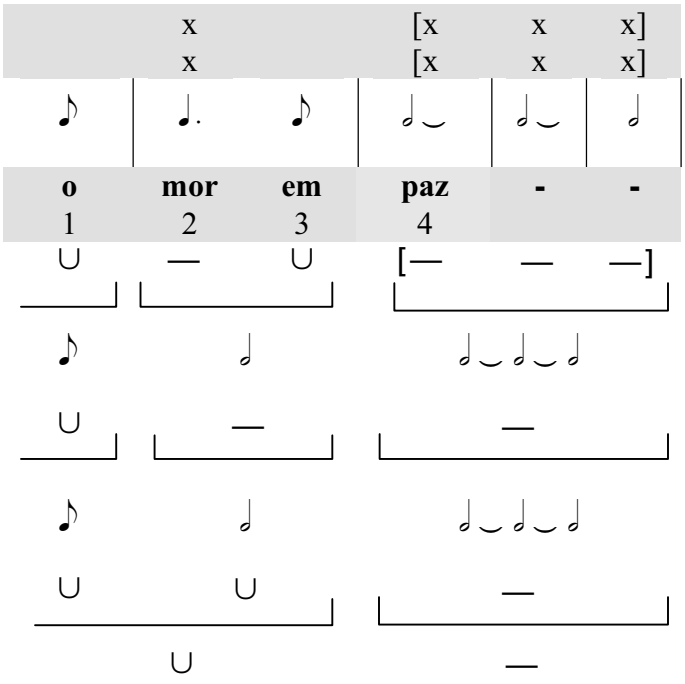
SM [07]


x x x x
ó vem co- mi- go
1 2 3 4

SM [08]


x x [● ●] x x x
la on- de e- xis- te - a gran- de paz
1 2 3 4 5 6 7 8 9

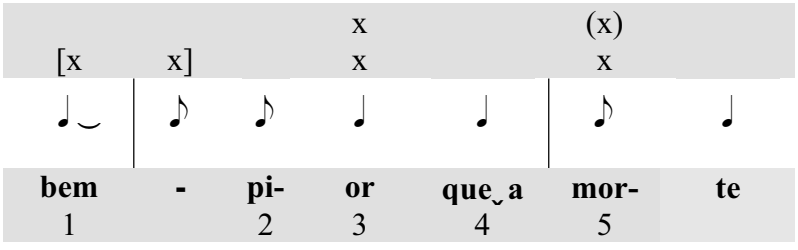
SM [09]



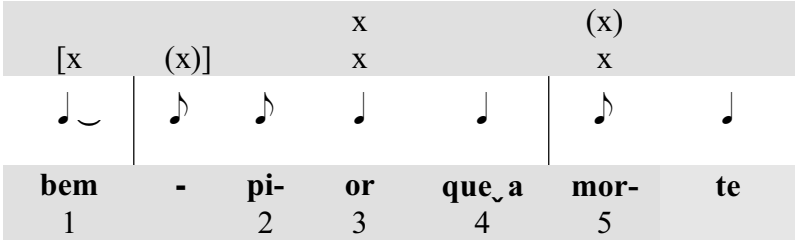
Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A



B



C

			(x)		(x)	
[x	x]		x		x	
♩‿	♪	♪	♩	♩	♪	♩
bem	**-**	**pi-**	**or**	**que˯a**	**mor-**	**te**
1		2	3	4	5	

D

			(x)		(x)	
[x	(x)]		x		x	
♩‿	♪	♪	♩	♩	♪	♩
bem	**-**	**pi-**	**or**	**que˯a**	**mor-**	**te**
1		2	3	4	5	

SM [02]

A

			x				(x)
x			x		x		x
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	♩	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♩	
é	**dei-**	**xar**	só	**o**	**a-**	**mor**	
1	2	3	4	5	6	7	

B

			x				(x)
(x)			x		x		x
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	♩	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♩	
é	**dei-**	**xar**	só	**o**	**a-**	**mor**	
1	2	3	4	5	6	7	

C

			(x)				(x)
x			x		x		x
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	♩	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♩	
é	**dei-**	**xar**	só	**o**	**a-**	**mor**	
1	2	3	4	5	6	7	

D

x		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♩
é	**dei-**	**xar**	só	**o**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

E

(x)		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♩
é	**dei-**	**xar**	só	**o**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

F

(x)		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♩
é	**dei-**	**xar**	só	**o**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

G

x		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♩
é	**dei-**	**xar**	só	**o**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♪	♪	♩
é	**dei-**	**xar**	só	**o**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

SM [03]
A

	x		(x) x	
♪	♩	♪	♪	♩.
ó	**mi-**	**nha˘a-**	**ma-**	**da**
1	2	3	4	

B

	(x)		(x) x	
♪	♩	♪	♪	♩.
ó	**mi-**	**nha˘a-**	**ma-**	**da**
1	2	3	4	

SM [04]
A

	x x		x		[x [x	(x)] x]
𝅗𝅥	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	♩
na	**ho-**	**ra˘em**	**que˘eu**	**me**	**for**	**-**
1	2	3	4	5	6	

B

	(x) x		x		[x [x	(x)] x]
𝅗𝅥	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	♩
na	**ho-**	**ra˘em**	**que˘eu**	**me**	**for**	**-**
1	2	3	4	5	6	

C

	x x		(x)		[x [x	(x)] x]
𝅗𝅥	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	♩
na	**ho-**	**ra˘em**	**que˘eu**	**me**	**for**	**-**
1	2	3	4	5	6	

D

	(x) x		(x)		[x [x	(x)] x]
𝅗𝅥	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	♩
na 1	**ho-** 2	**ra˯em** 3	**que˯eu** 4	**me** 5	**for** 6	**-**

SM [05]
A

	x x			(x) x	
♩	♪	♩	♪	♪	♩
so- 1	**zi-** 2	**nho** 3	**na** 4	**tre-** 5	**va**

B

	(x) x			(x) x	
♩	♪	♩	♪	♪	♩
so- 1	**zi-** 2	**nho** 3	**na** 4	**tre-** 5	**va**

SM [06]
A

	[x [x	x] x]		(x) x	[●]	●]
♪	𝅗𝅥‿	♩	♩	♩	♩‿	♩
ó 1	**vem** 2	**-**	**co-** 3	**mi-** 4	**go**	**-**

B

	[x [x	(x)] x]		(x) x	[●]	●]
♪	𝅗𝅥‿	♩	♩	♩	♩‿	♩
ó 1	**vem** 2	**-**	**co-** 3	**mi-** 4	**go**	**-**

SM [07]

A

	x x		(x) x	
♩	♩.	♪	♪	♩
ó	**vem**	**co-**	**mi-**	**go**
1	2	3	4	

B

	(x) x		(x) x	
♩	♩.	♪	♪	♩
ó	**vem**	**co-**	**mi-**	**go**
1	2	3	4	

SM [08]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5 e prolongamento)

	x		x	[●	(●)]		x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪‿	♪	♪	♪	♪	♩.
la	**on-**	**de‿e-**	**xis-**	**te**	**-**	**a**	**gran-**	**de**	**paz**
1	2	3	4	5		6	7	8	9

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5 e prolongamento)

	(x)		x	[●	(●)]		x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪‿	♪	♪	♪	♪	♩.
la	**on-**	**de‿e-**	**xis-**	**te**	**-**	**a**	**gran-**	**de**	**paz**
1	2	3	4	5		6	7	8	9

C – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5 e prolongamento)

	x		(x) x	[●	(●)]		x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪‿	♪	♪	♪	♪	♩.
la	**on-**	**de‿e-**	**xis-**	**te**	**-**	**a**	**gran-**	**de**	**paz**
1	2	3	4	5		6	7	8	9

D – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5 e prolongamento)

	x		x	[●	(●)]		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪‿	♪	♪	♪	♪	♩.
la	**on-**	**de˘e-**	**xis-**	**te**	**-**	**a**	**gran-**	**de**	**paz**
1	2	3	4	5		6	7	8	9

E – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5 e prolongamento)

	(x)		x	[●	(●)]		x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪‿	♪	♪	♪	♪	♩.
la	**on-**	**de˘e-**	**xis-**	**te**	**-**	**a**	**gran-**	**de**	**paz**
1	2	3	4	5		6	7	8	9

F – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5 e prolongamento)

	(x)		x	[●	(●)]		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪‿	♪	♪	♪	♪	♩.
la	**on-**	**de˘e-**	**xis-**	**te**	**-**	**a**	**gran-**	**de**	**paz**
1	2	3	4	5		6	7	8	9

G – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5 e prolongamento)

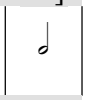
	x		(x) x	[●	●]		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪‿	♪	♪	♪	♪	♩.
la	**on-**	**de˘e-**	**xis-**	**te**	**-**	**a**	**gran-**	**de**	**paz**
1	2	3	4	5		6	7	8	9

H – Atenuação da tensão prosódica (posição métrica 5 e prolongamento)

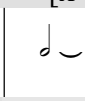
	(x)		(x) x	[●	●]		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪‿	♪	♪	♪	♪	♩.
la	**on-**	**de˘e-**	**xis-**	**te**	**-**	**a**	**gran-**	**de**	**paz**
1	2	3	4	5		6	7	8	9

SM [09]

A

	x x		[x [x	x x	(x)] x]
					
o 1	**mor** 2	**em** 3	**paz** 4	**-**	**-**

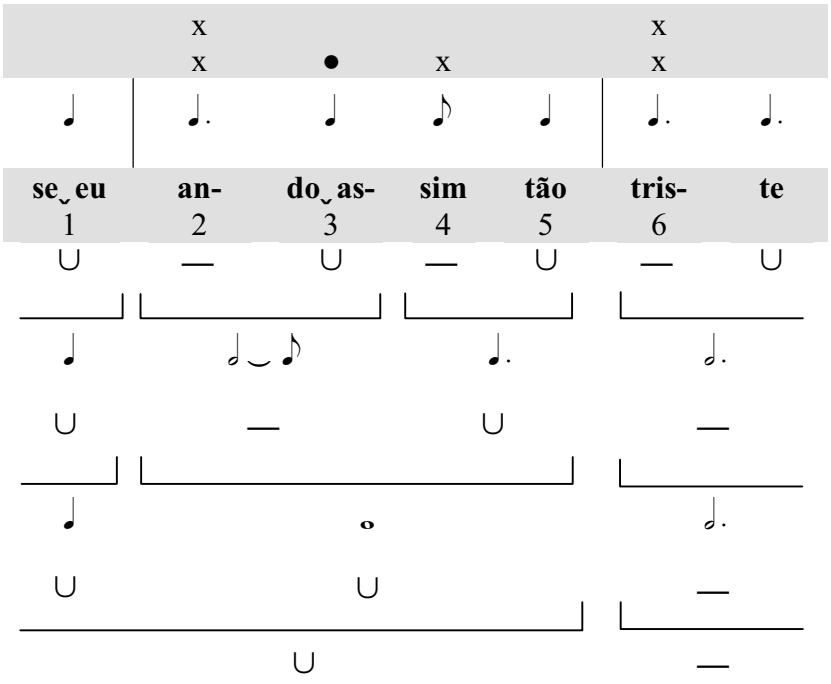
B

	(x) x		[x [x	x x	(x)] x]
					
o 1	**mor** 2	**em** 3	**paz** 4	**-**	**-**

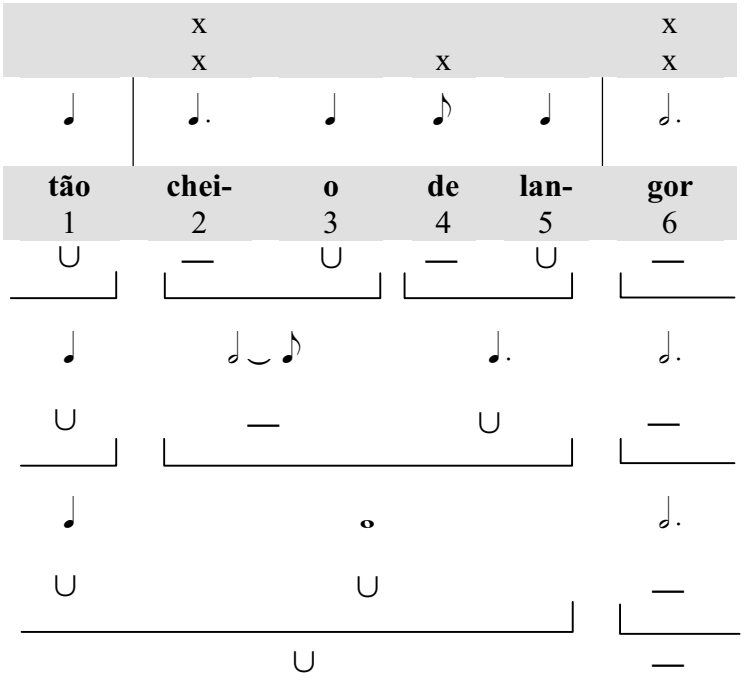
Análise 08. Cantiga do ausente (1958)
Três Canções Populares; nº 3 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "Cantiga do ausente", a partir da delimitação de 20 sintagmas melódicos. A edição da partitura inclui a sílaba "e" na primeira posição métrica de SM[05], vocábulo que não consta na referencia do poema. Destacamos a ocorrência de tensões rítmico-prosódicas em SM[01] (posição métrica 3), SM[03] (posição 2), SM[12] (posição 4) e SM[13] (posição 4). Em SM[01], uma possibilidade de atenuação se apresenta em D; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A, B e C (neste caso, cria-se na posição 3 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza apenas na posição 6). Em SM[03], possibilidades de atenuação se apresentam em E, F e H, no entanto, devido ao posicionamento da tensão sob o principal tempo forte do compasso, o efeito de atenuação desta tensão pode se resultar como inconsistente; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A, B, C, D e G (neste caso, também se cria na posição 2 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 6). Em SM[12], uma possibilidade de atenuação se apresenta em D; possibilidades de intensificação em A, B, e C (cria-se na posição 4 o efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 7). Em SM[13], uma possibilidade de atenuação se apresenta em D; possibilidades de intensificação em A, B e C (cria-se na posição 4 o efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 7). Ainda em SM[13], pode-se destacar uma tensão rítmico-prosódica na posição métrica 6, no entanto submissa aos efeitos da tensão destacada na posição 4. Note-se também a ocorrência de choque acentual em SM[03] (posições 3 e 4), SM[19] (posições 2 e 3).

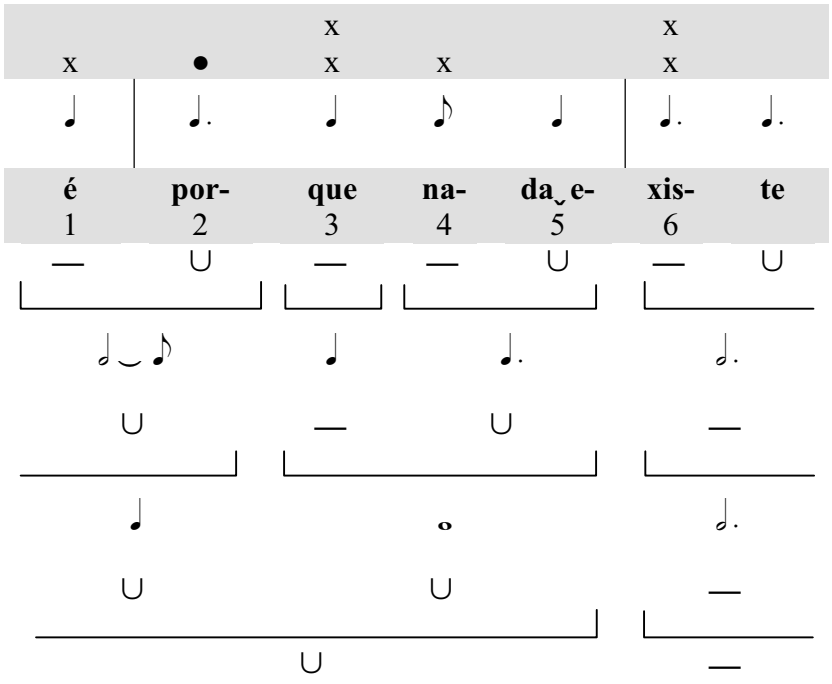
SM [01]


x x ● x x x
se ˇ eu an- do ˇ as- sim tão tris- te
1 2 3 4 5 6

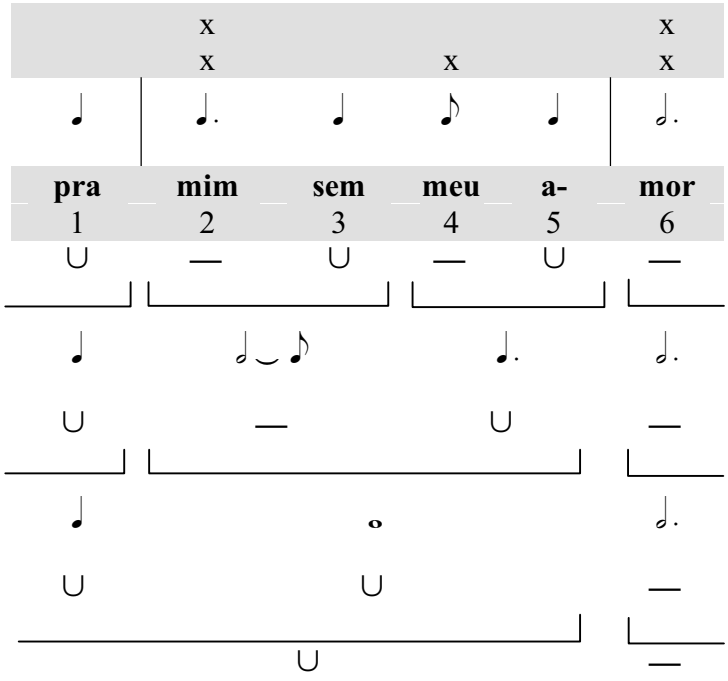
SM [02]


x x x x x
tão chei- o de lan- gor
1 2 3 4 5 6

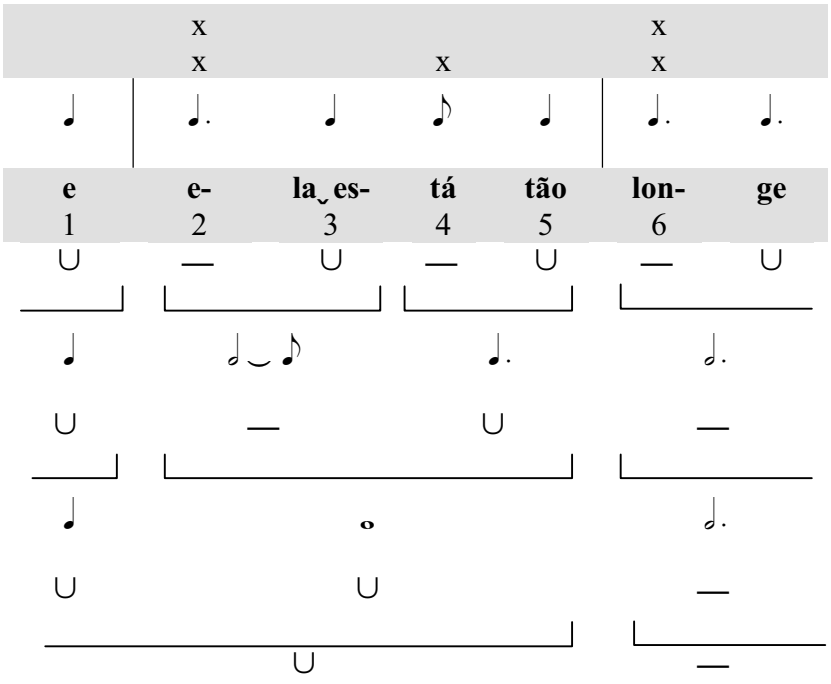
SM [03]



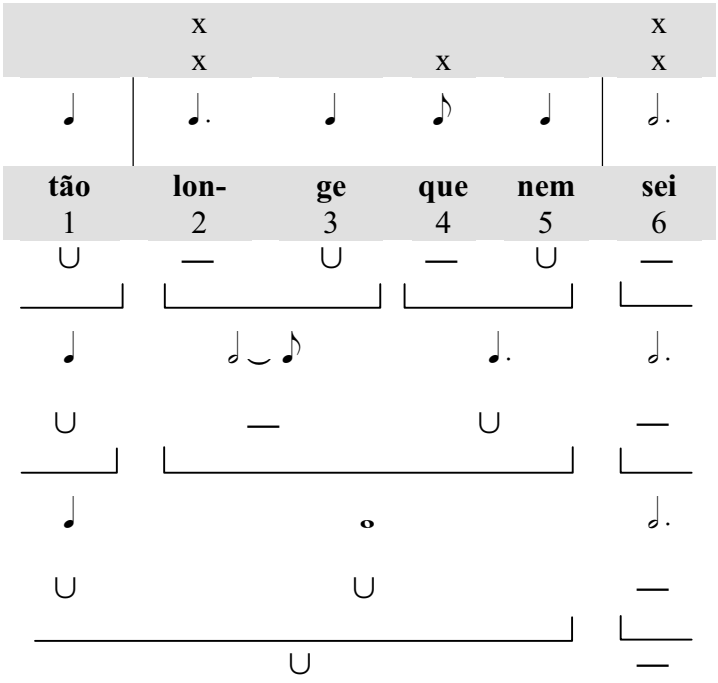
SM [04]



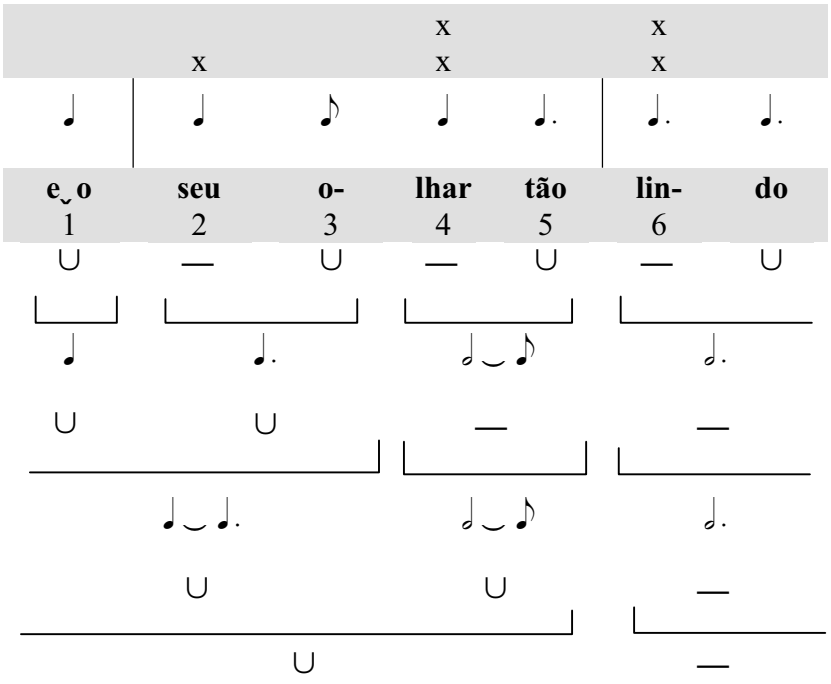
SM [05]


x x x x
e e- la˯es- tá tão lon- ge
1 2 3 4 5 6

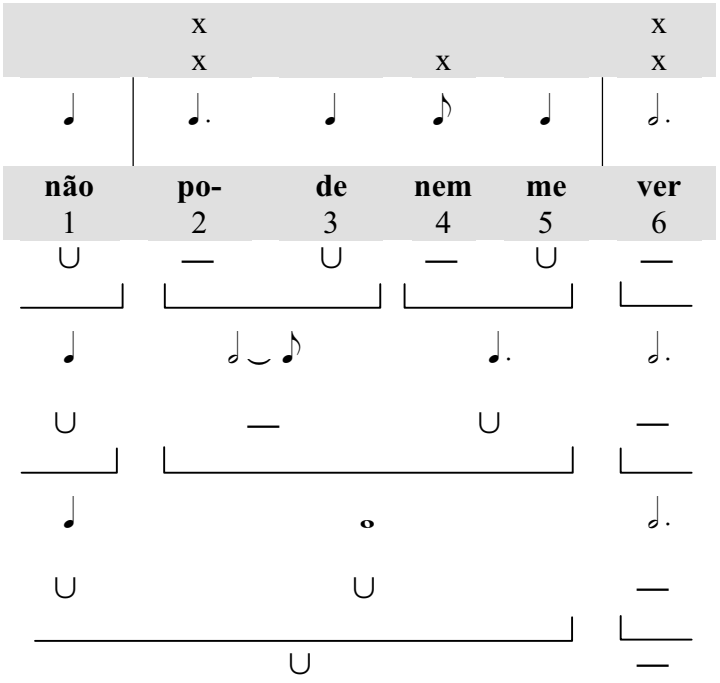
SM [06]


x x x x
tão lon- ge que nem sei
1 2 3 4 5 6

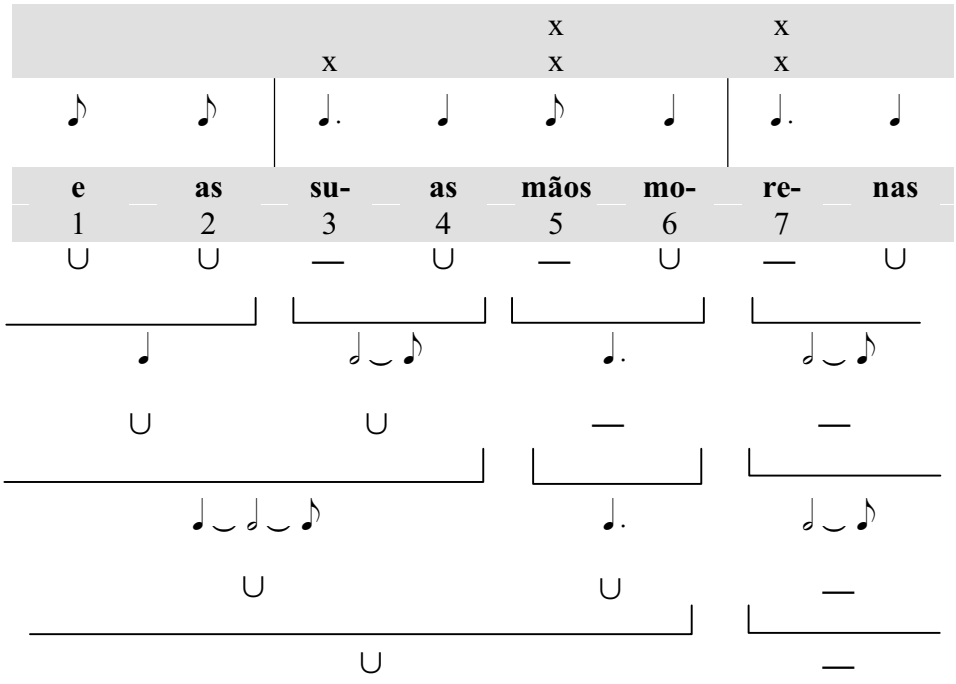
SM [07]


x x x x x
e͡o seu o- lhar tão lin- do
1 2 3 4 5 6

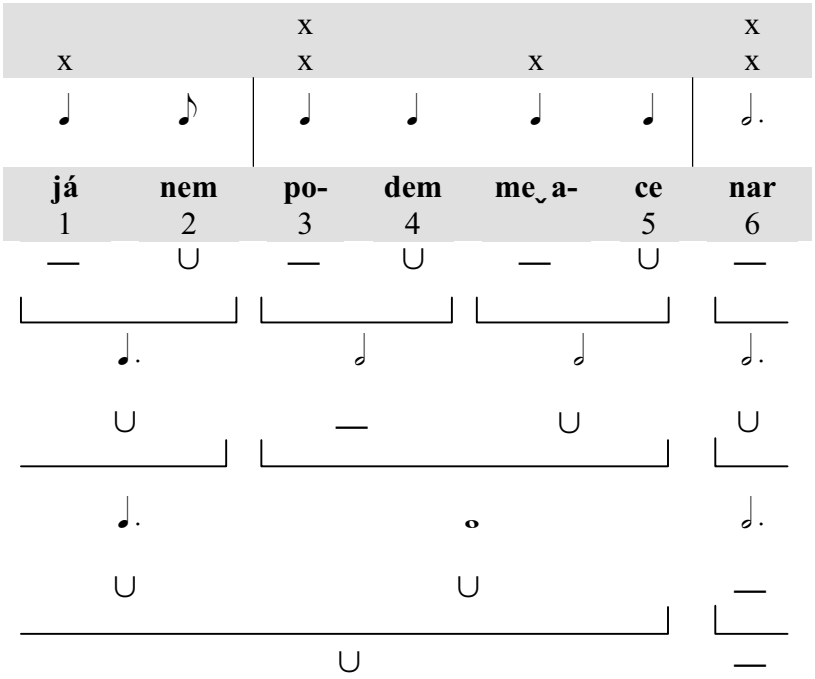
SM [08]


x x x x x
não po- de nem me ver
1 2 3 4 5 6

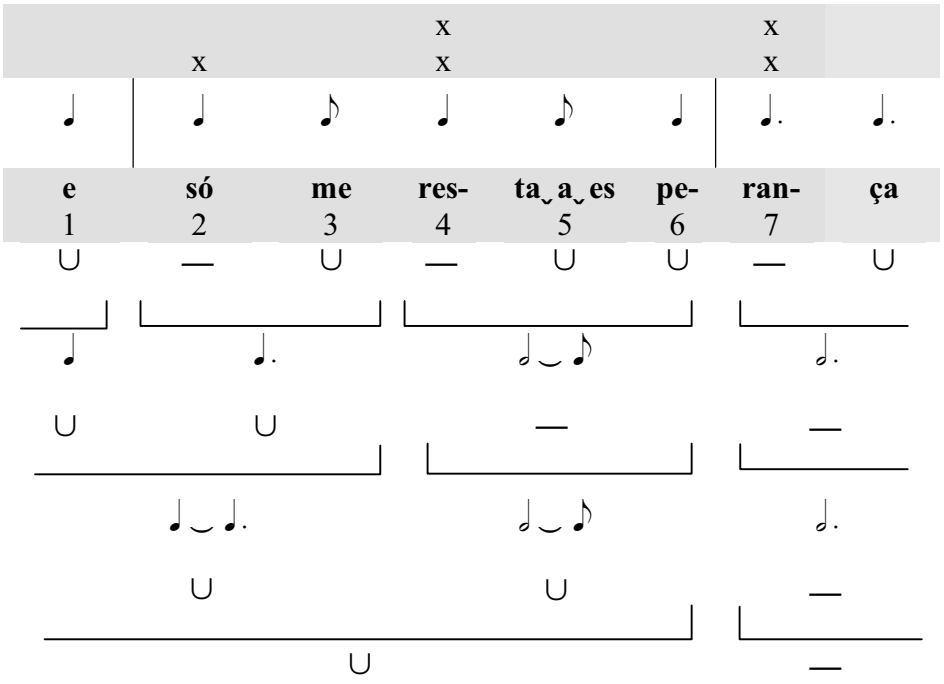
SM [09]



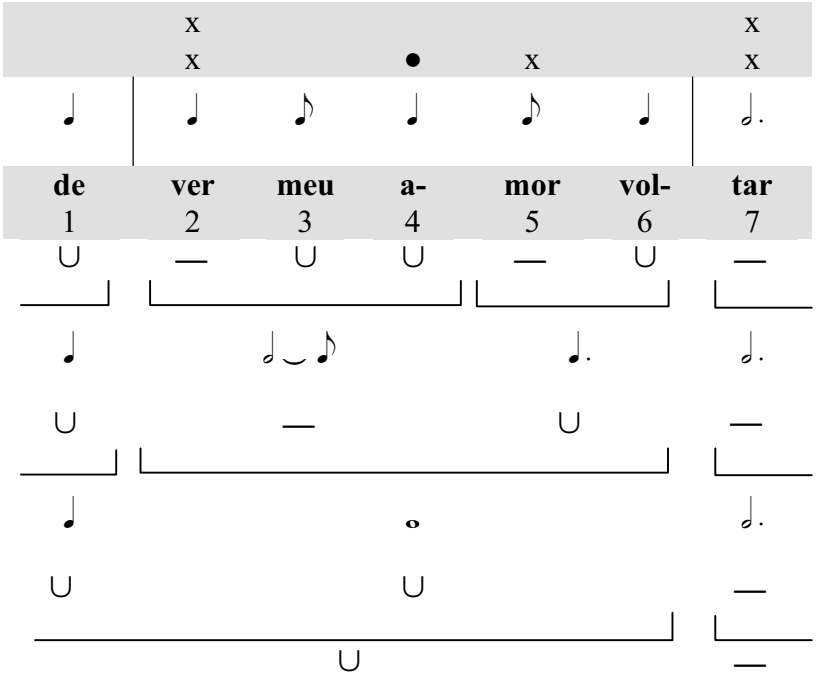
SM [10]



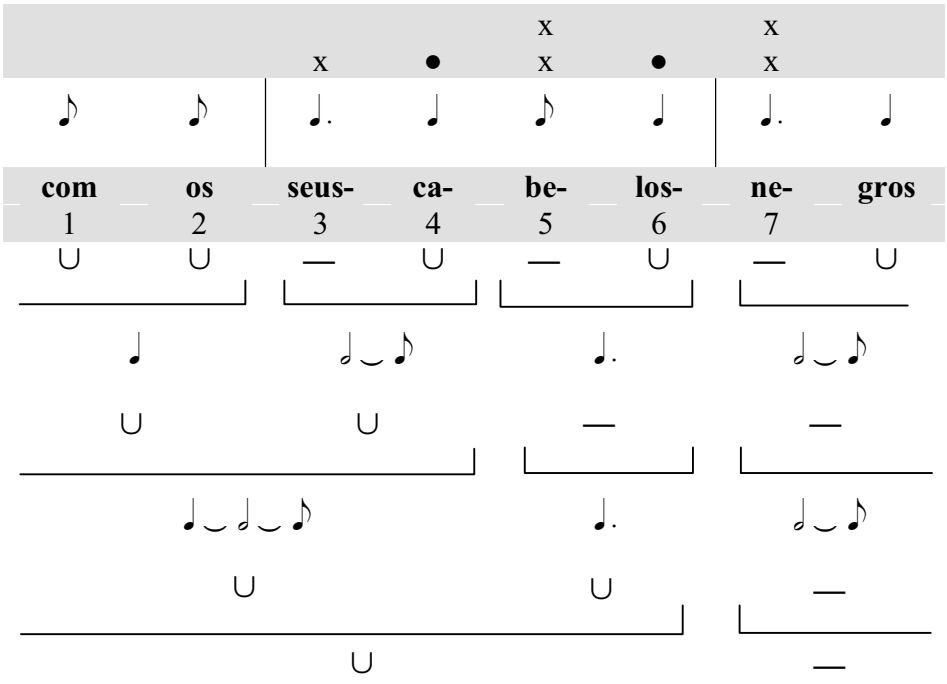
SM [11]


e só me res- ta a es pe- ran- ça
1 2 3 4 5 6 7

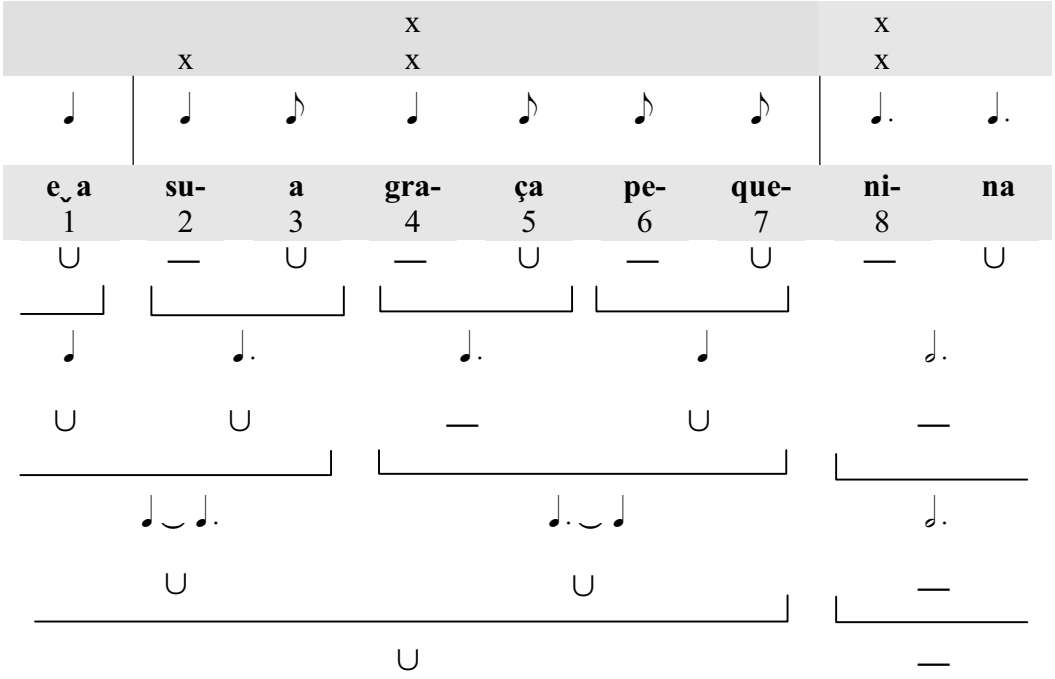
SM [12]


de ver meu a- mor vol- tar
1 2 3 4 5 6 7

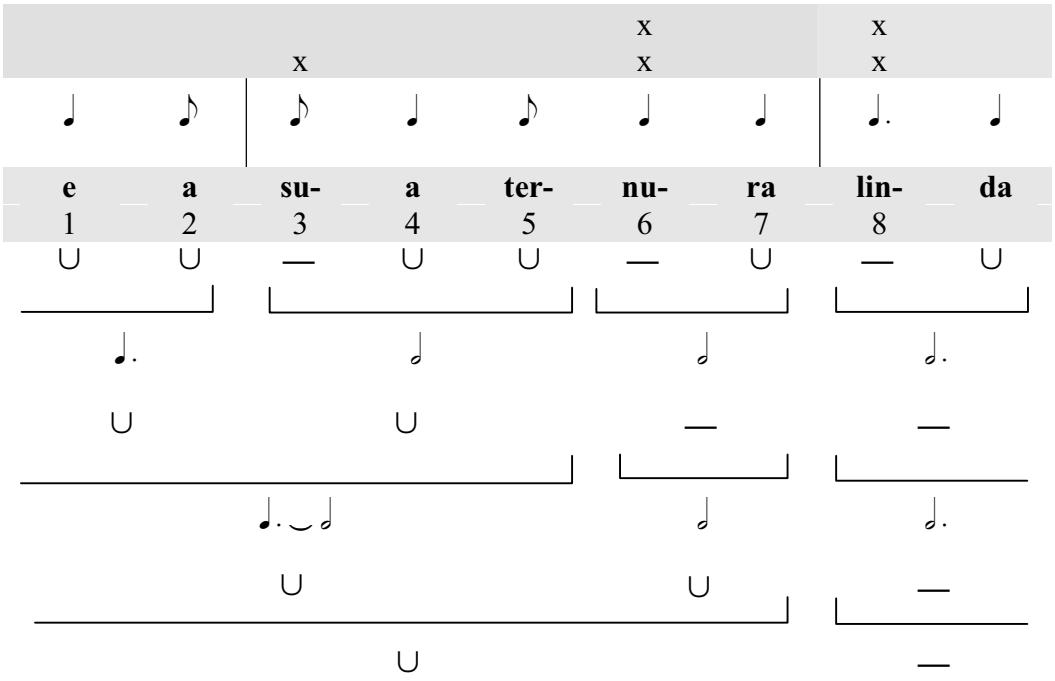
SM [13]


com os seus- ca- be- los- ne- gros
1 2 3 4 5 6 7

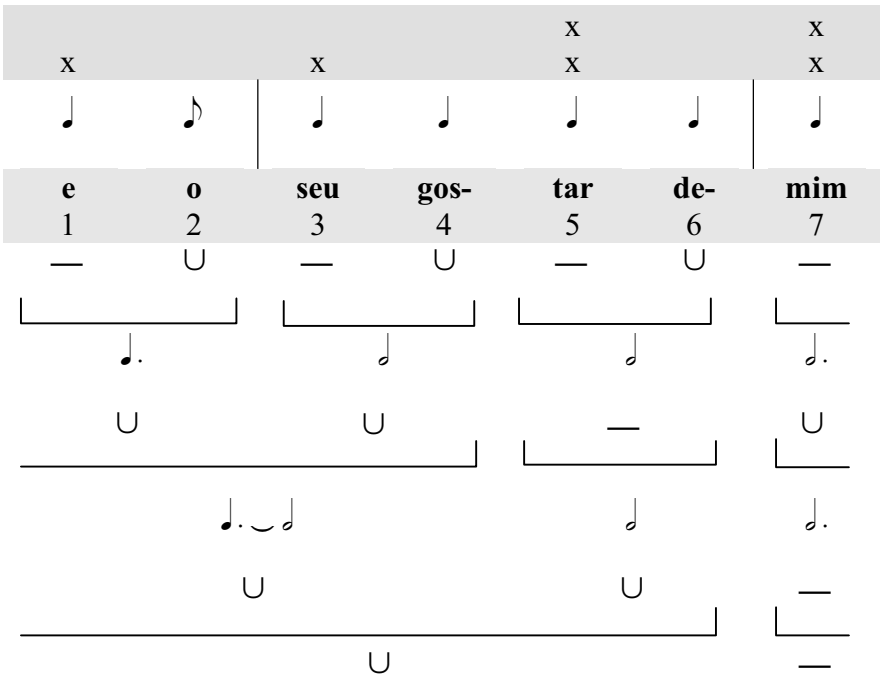
SM [14]


e˘a su- a gra- ça pe- que- ni- na
1 2 3 4 5 6 7 8

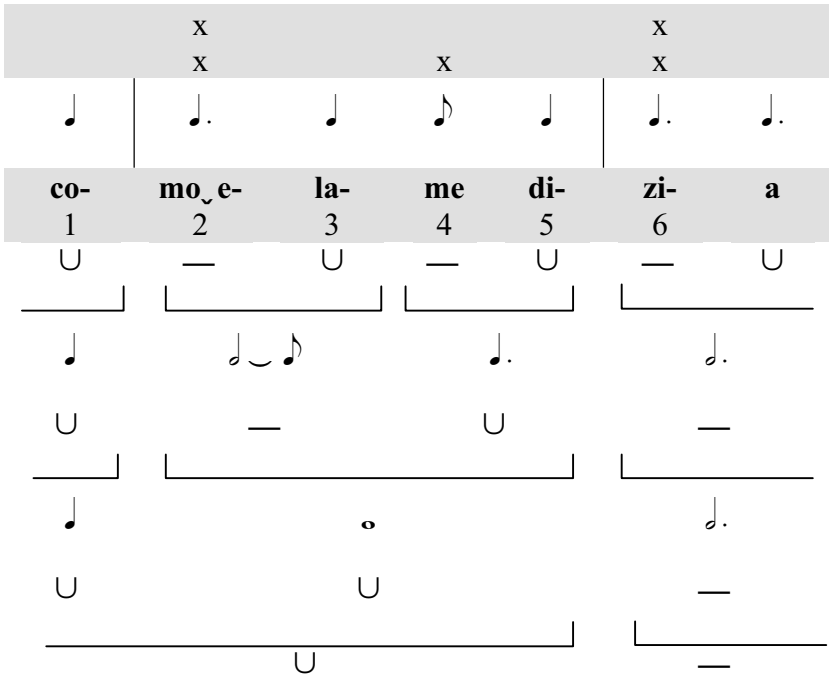
SM [15]


x x x x x x
e a su- a ter- nu- ra lin- da
1 2 3 4 5 6 7 8

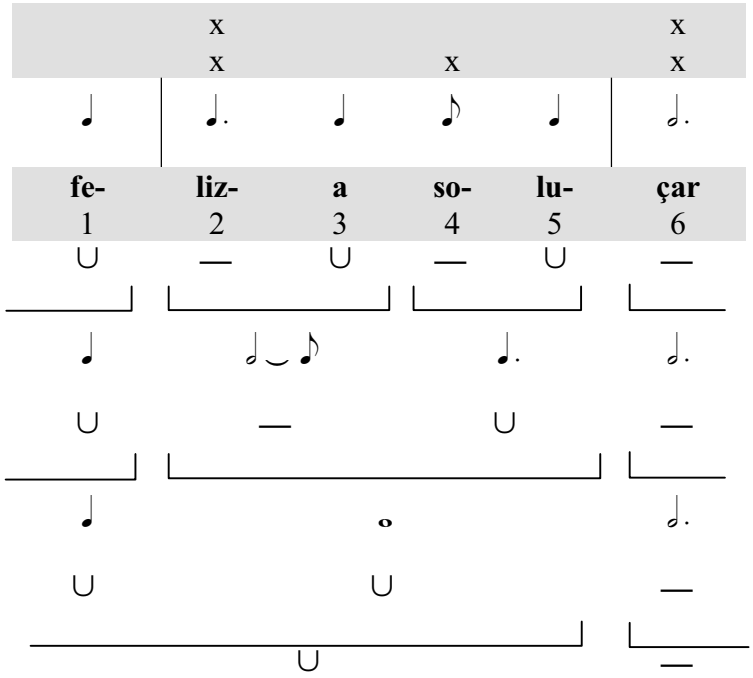
SM [16]


x x x x x x
e o seu gos- tar de- mim
1 2 3 4 5 6 7

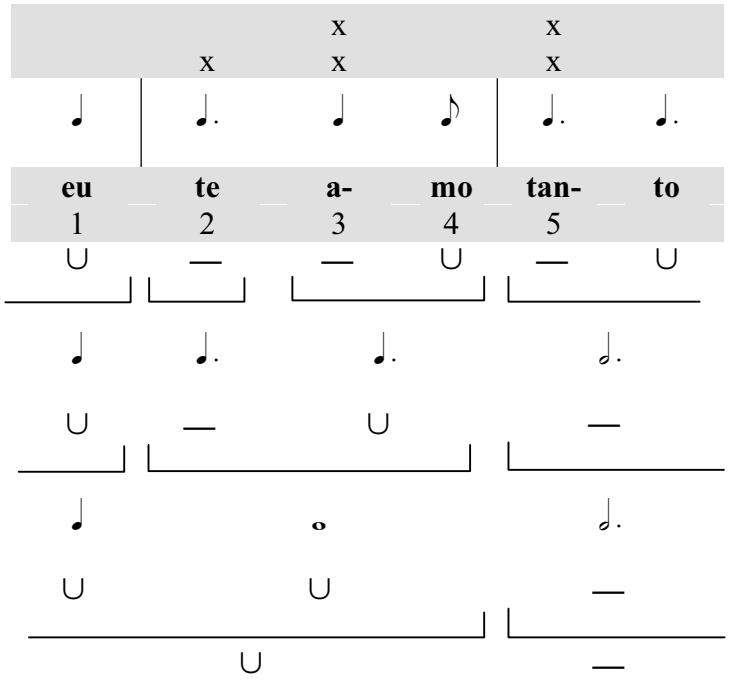
SM [17]



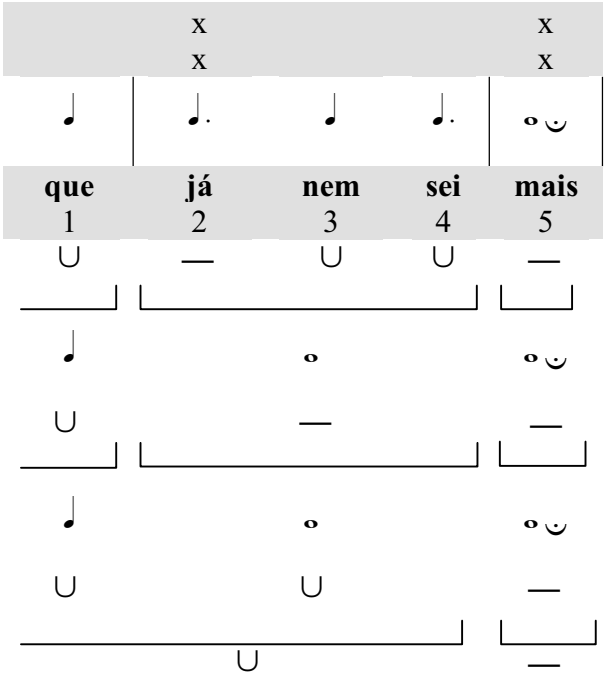
SM [18]



SM [19]



SM [20]



Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 3)

	x x	(●)	x		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
se‿eu	**an-**	**do‿as-**	**sim**	**tão**	**tris-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 3)

	(x) x	(●)	x		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
se‿eu	**an-**	**do‿as-**	**sim**	**tão**	**tris-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

C – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 3)

	x x	(●)	(x)		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
se‿eu	**an-**	**do‿as-**	**sim**	**tão**	**tris-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 3)

	(x) x	●	(x)		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
se‿eu	**an-**	**do‿as-**	**sim**	**tão**	**tris-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

SM [02]

A

	x x		x		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
tão	**chei-**	**o**	**de**	**lan-**	**gor**
1	2	3	4	5	6

B

	(x) x		x		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
tão	**chei-**	**o**	**de**	**lan-**	**gor**
1	2	3	4	5	6

C

	x x		(x)		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
tão	**chei-**	**o**	**de**	**lan-**	**gor**
1	2	3	4	5	6

D

	(x) x		(x)		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
tão	**chei-**	**o**	**de**	**lan-**	**gor**
1	2	3	4	5	6

SM [03]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

x	(●)	x x	x		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
é	**por-**	**que**	**na-**	**da˘e-**	**xis-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

		x			(x)	
(x)	(●)	x	x		x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
é	**por-**	**que**	**na-**	**da˘e-**	**xis-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

C – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

		(x)			(x)	
x	(●)	x	x		x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
é	**por-**	**que**	**na-**	**da˘e-**	**xis-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

D – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

		x			(x)	
x	(●)	x	(x)		x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
é	**por-**	**que**	**na-**	**da˘e-**	**xis-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

E – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

		(x)			(x)	
(x)	●	x	x		x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
é	**por-**	**que**	**na-**	**da˘e-**	**xis-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

F – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

		x			(x)	
(x)	●	x	(x)		x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
é	**por-**	**que**	**na-**	**da˘e-**	**xis-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

G – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

		(x)			(x)	
x	(●)	x	(x)		x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
é	**por-**	**que**	**na-**	**da˘e-**	**xis-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

H – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

		(x)			(x)	
(x)	●	x	(x)		x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
é	**por-**	**que**	**na-**	**da˘e-**	**xis-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

SM [04]
A

	x				(x)
	x		x		x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
pra	**mim**	**sem**	**meu**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6

B

	(x)				(x)
	x		x		x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
pra	**mim**	**sem**	**meu**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6

C

	x				(x)
	x		(x)		x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
pra	**mim**	**sem**	**meu**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6

D

	(x) x		(x)		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
pra	**mim**	**sem**	**meu**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6

SM [05]

A

	x x		x		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
e	**e-**	**la‿es-**	**tá**	**tão**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	6	

B

	(x) x		x		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
e	**e-**	**la‿es-**	**tá**	**tão**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	6	

C

	x x		(x)		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
e	**e-**	**la‿es-**	**tá**	**tão**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	6	

D

	(x) x		(x)		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
e	**e-**	**la‿es-**	**tá**	**tão**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	6	

SM [06]
A

	x x		x		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
tão	**lon-**	**ge**	**que**	**nem**	**sei**
1	2	3	4	5	6

B

	(x) x		x		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
tão	**lon-**	**ge**	**que**	**nem**	**sei**
1	2	3	4	5	6

C

	x x		(x)		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
tão	**lon-**	**ge**	**que**	**nem**	**sei**
1	2	3	4	5	6

D

	(x) x		(x)		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
tão	**lon-**	**ge**	**que**	**nem**	**sei**
1	2	3	4	5	6

SM [07]
A

	x		x x		(x) x	
♩	♩	♪	♩	♩.	♩.	♩.
e͡o	**seu**	**o-**	**lhar**	**tão**	**lin-**	**do**
1	2	3	4	5	6	

B

	(x)		x x		(x) x	
♩	♩	♪	♩	♩.	♩.	♩.
e͡o	**seu**	**o-**	**lhar**	**tão**	**lin-**	**do**
1	2	3	4	5	6	

C

	x		(x) x		(x) x	
♩	♩	♪	♩	♩.	♩.	♩.
e͡o	**seu**	**o-**	**lhar**	**tão**	**lin-**	**do**
1	2	3	4	5	6	

D

	(x)		(x) x		(x) x	
♩	♩	♪	♩	♩.	♩.	♩.
e͡o	**seu**	**o-**	**lhar**	**tão**	**lin-**	**do**
1	2	3	4	5	6	

SM [08]
A

	x x		x		(x) x
♩	♩.	♩.	♪	♩	𝅗𝅥.
não	**po-**	**de**	**nem**	**me**	**ver**
1	2	3	4	5	6

B

	(x) x		x		(x) x
♩	♩.	♩.	♪	♩	𝅗𝅥.
não	**po-**	**de**	**nem**	**me**	**ver**
1	2	3	4	5	6

C

	x x		(x)		(x) x
♩	♩.	♩.	♪	♩	𝅗𝅥.
não	**po-**	**de**	**nem**	**me**	**ver**
1	2	3	4	5	6

D

	(x) x		(x)		(x) x
♩	♩.	♩.	♪	♩	𝅗𝅥.
não	**po-**	**de**	**nem**	**me**	**ver**
1	2	3	4	5	6

SM [09]
A

		x		x x		(x) x	
♪	♪	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩
e	**as**	**su-**	**as**	**mãos**	**mo-**	**re-**	**nas**
1	2	3	4	5	6	7	

B

		(x)		x x		(x) x	
♪	♪	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩
e	**as**	**su-**	**as**	**mãos**	**mo-**	**re-**	**nas**
1	2	3	4	5	6	7	

C

		x		(x) x		(x) x	
♪	♪	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩
e	**as**	**su-**	**as**	**mãos**	**mo-**	**re-**	**nas**
1	2	3	4	5	6	7	

D

		(x)		(x) x		(x) x	
♪	♪	𝅗𝅥.	𝅗𝅥	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅗𝅥
e	**as**	**su-**	**as**	**mãos**	**mo-**	**re-**	**nas**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [10]

A

x		x x		x		(x) x
𝅗𝅥	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥.
já	**nem**	**po-**	**dem**	**me˯a-**	**ce**	**nar**
1	2	3	4		5	6

B

(x)		x x		x		(x) x
𝅗𝅥	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥.
já	**nem**	**po-**	**dem**	**me˯a-**	**ce**	**nar**
1	2	3	4		5	6

C

x		(x) x		x		(x) x
𝅗𝅥	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥.
já	**nem**	**po-**	**dem**	**me˯a-**	**ce**	**nar**
1	2	3	4		5	6

D

x		x x		(x)		(x) x
𝅗𝅥	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥.
já	**nem**	**po-**	**dem**	**me˯a-**	**ce**	**nar**
1	2	3	4		5	6

E

(x)		(x) x		x		(x) x
♩	♪	♩	♩	♩	♩	𝅗𝅥.
já	**nem**	**po-**	**dem**	**me‿a-**	**ce**	**nar**
1	2	3	4		5	6

F

(x)		x x		(x)		(x) x
♩	♪	♩	♩	♩	♩	𝅗𝅥.
já	**nem**	**po-**	**dem**	**me‿a-**	**ce**	**nar**
1	2	3	4		5	6

G

x		(x) x		(x)		(x) x
♩	♪	♩	♩	♩	♩	𝅗𝅥.
já	**nem**	**po-**	**dem**	**me‿a-**	**ce**	**nar**
1	2	3	4		5	6

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x
♩	♪	♩	♩	♩	♩	𝅗𝅥.
já	**nem**	**po-**	**dem**	**me‿a-**	**ce**	**nar**
1	2	3	4		5	6

SM [11]

A

	x		x x			(x) x	
♩	♩	♪	♩	♩.	♩.	♩.	
e	**só**	**me**	**res-**	**ta‿a‿es**	**pe-**	**ran-**	**ça**
1	2	3	4	5	6	7	

B

	(x)		x x			(x) x	
♩	♩	♪	♩	♩.	♩.	♩.	
e	**só**	**me**	**res-**	**ta‿a‿es**	**pe-**	**ran-**	**ça**
1	2	3	4	5	6	7	

C

	x		(x) x			(x) x	
♩	♩	♪	♩	♩.	♩.	♩.	
e	**só**	**me**	**res-**	**ta‿a‿es**	**pe-**	**ran-**	**ça**
1	2	3	4	5	6	7	

D

	(x)		(x) x			(x) x	
♩	♩	♪	♩	♩.	♩.	♩.	
e	**só**	**me**	**res-**	**ta‿a‿es**	**pe-**	**ran-**	**ça**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [12]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 4)

	x x		(●)	x		(x) x
♩	♩	♪	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
de	**ver**	**meu**	**a-**	**mor**	**vol-**	**tar**
1	2	3	4	5	6	7

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 4)

	(x) x		(●)	x		(x) x
♩	♩	♪	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
de	**ver**	**meu**	**a-**	**mor**	**vol-**	**tar**
1	2	3	4	5	6	7

C – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 4)

	x x		(●)	(x)		(x) x
♩	♩	♪	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
de	**ver**	**meu**	**a-**	**mor**	**vol-**	**tar**
1	2	3	4	5	6	7

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 4)

	(x) x		●	(x)		(x) x
♩	♩	♪	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
de	**ver**	**meu**	**a-**	**mor**	**vol-**	**tar**
1	2	3	4	5	6	7

SM [13]

A

		x	●	x x	(●)	(x) x	
♪	♪	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩
com	**os**	**seus-**	**ca-**	**be-**	**los-**	**ne-**	**gros**
1	2	3	4	5	6	7	

B

		(x)	●	x x	(●)	(x) x	
♪	♪	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩
com	**os**	**seus-**	**ca-**	**be-**	**los-**	**ne-**	**gros**
1	2	3	4	5	6	7	

C

		x	●	(x) x	●	(x) x	
♪	♪	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩
com	**os**	**seus-**	**ca-**	**be-**	**los-**	**ne-**	**gros**
1	2	3	4	5	6	7	

D

				(x) x		(x) x	
♪	♪	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩
com 1	**os** 2	**seus-** 3	**ca-** 4	**be-** 5	**los-** 6	**ne-** 7	**gros**

SM [14]

A

	x		x x				(x) x	
♩	♩	♪	♩	♪	♪	♪	♩.	♩.
e͡a 1	**su-** 2	**a** 3	**gra-** 4	**ça** 5	**pe-** 6	**que-** 7	**ni-** 8	**na**

B

	(x)		x x				(x) x	
♩	♩	♪	♩	♪	♪	♪	♩.	♩.
e͡a 1	**su-** 2	**a** 3	**gra-** 4	**ça** 5	**pe-** 6	**que-** 7	**ni-** 8	**na**

C

	x		(x) x				(x) x	
♩	♩	♪	♩	♪	♪	♪	♩.	♩.
e͡a 1	**su-** 2	**a** 3	**gra-** 4	**ça** 5	**pe-** 6	**que-** 7	**ni-** 8	**na**

D

	(x)		(x) x				(x) x	
♩	♩	♪	♩	♪	♪	♪	♩.	♩.
e͡a 1	**su-** 2	**a** 3	**gra-** 4	**ça** 5	**pe-** 6	**que-** 7	**ni-** 8	**na**

SM [15]

A

		x			x x		(x) x	
♩	♪	♪	♩	♪	♩	♩	♩.	♩
e	**a**	**su-**	**a**	**ter-**	**nu-**	**ra**	**lin-**	**da**
1	2	3	4	5	6	7	8	

B

		(x)			x x		(x) x	
♩	♪	♪	♩	♪	♩	♩	♩.	♩
e	**a**	**su-**	**a**	**ter-**	**nu-**	**ra**	**lin-**	**da**
1	2	3	4	5	6	7	8	

C

		x			(x) x		(x) x	
♩	♪	♪	♩	♪	♩	♩	♩.	♩
e	**a**	**su-**	**a**	**ter-**	**nu-**	**ra**	**lin-**	**da**
1	2	3	4	5	6	7	8	

D

		(x)			(x) x		(x) x	
♩	♪	♪	♩	♪	♩	♩	♩.	♩
e	**a**	**su-**	**a**	**ter-**	**nu-**	**ra**	**lin-**	**da**
1	2	3	4	5	6	7	8	

SM [16]

A

x		x		x x		(x) x
♩	♪	♩	♩	♩	♩	♩
e	**o**	**seu**	**gos-**	**tar**	**de-**	**mim**
1	2	3	4	5	6	7

B

(x)		x		x x		(x) x
♩	♪	♩	♩	♩	♩	♩
e	**o**	**seu**	**gos-**	**tar**	**de-**	**mim**
1	2	3	4	5	6	7

C

x		(x)		x x		(x) x
♩	♪	♩	♩	♩	♩	♩
e	**o**	**seu**	**gos-**	**tar**	**de-**	**mim**
1	2	3	4	5	6	7

D

x		x		(x) x		(x) x
♩	♪	♩	♩	♩	♩	♩
e	**o**	**seu**	**gos-**	**tar**	**de-**	**mim**
1	2	3	4	5	6	7

E

(x)		(x)		x x		(x) x
♩	♪	♩	♩	♩	♩	♩
e	**o**	**seu**	**gos-**	**tar**	**de-**	**mim**
1	2	3	4	5	6	7

F

(x)		x		(x) x		(x) x
♩	♪	♩	♩	♩	♩	♩
e	**o**	**seu**	**gos-**	**tar**	**de-**	**mim**
1	2	3	4	5	6	7

G

x		(x)		(x) x		(x) x
♩	♪	♩	♩	♩	♩	♩
e	**o**	**seu**	**gos-**	**tar**	**de-**	**mim**
1	2	3	4	5	6	7

H

(x)		(x)		(x) x		(x) x
♩	♪	♩	♩	♩	♩	♩
e	**o**	**seu**	**gos-**	**tar**	**de-**	**mim**
1	2	3	4	5	6	7

SM [17]

A

	x x		x		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
co-	**mo˘e-**	**la-**	**me**	**di-**	**zi-**	**a**
1	2	3	4	5	6	

B

	(x) x		x		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
co-	**mo˘e-**	**la-**	**me**	**di-**	**zi-**	**a**
1	2	3	4	5	6	

C

	x x		(x)		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
co-	**mo˘e-**	**la-**	**me**	**di-**	**zi-**	**a**
1	2	3	4	5	6	

D

	(x) x		(x)		(x) x	
♩	♩.	♩	♪	♩	♩.	♩.
co-	**mo˘e-**	**la-**	**me**	**di-**	**zi-**	**a**
1	2	3	4	5	6	

SM [18]
A

	x x		x		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
fe-	**liz-**	**a**	**so-**	**lu-**	**çar**
1	2	3	4	5	6

B

	(x) x		x		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
fe-	**liz-**	**a**	**so-**	**lu-**	**çar**
1	2	3	4	5	6

C

	x x		(x)		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
fe-	**liz-**	**a**	**so-**	**lu-**	**çar**
1	2	3	4	5	6

D

	(x) x		(x)		(x) x
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
fe-	**liz-**	**a**	**so-**	**lu-**	**çar**
1	2	3	4	5	6

SM [19]
A

	x	x		x	
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
eu	**te**	**a-**	**mo**	**tan-**	**to**
1	2	3	4	5	

B

	(x)	x		x	
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
eu	**te**	**a-**	**mo**	**tan-**	**to**
1	2	3	4	5	

C

	x	x		x	
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
eu	**te**	**a-**	**mo**	**tan-**	**to**
1	2	3	4	5	

D

	(x)	x		x	
♩	♩.	♩	♪	♩	𝅗𝅥.
eu	**te**	**a-**	**mo**	**tan-**	**to**
1	2	3	4	5	

SM [20]
A

	x			(x)
	x			x
♩	♩.	♩	♩.	𝄻
que	**já**	**nem**	**sei**	**mais**
1	2	3	4	5

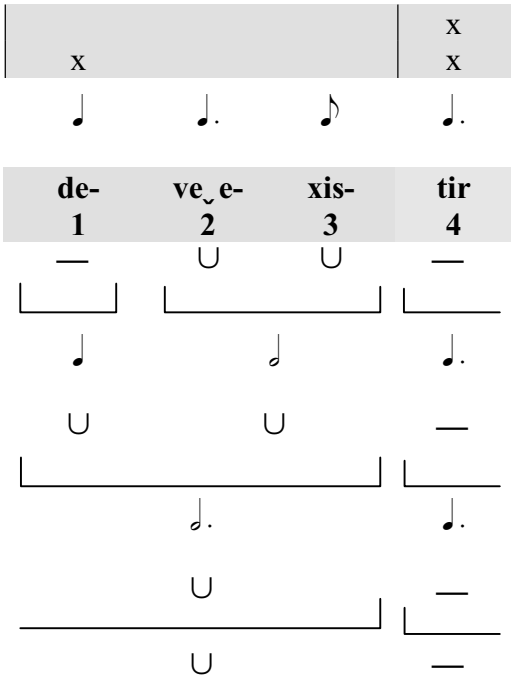
B

	(x) x			(x) x
				
que	**já**	**nem**	**sei**	**mais**
1	2	3	4	5

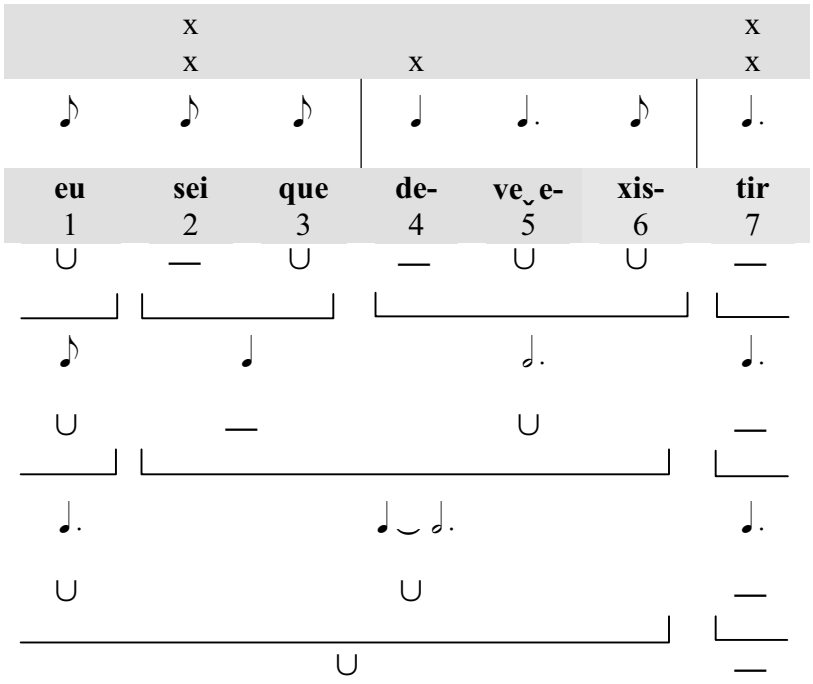
Análise 09. Em algum lugar (1957 / 58)
Canções de amor; 2.ª série, nº 4 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "Em algum lugar", a partir da delimitação de 7 sintagmas melódicos. Destacamos a ocorrência de tensão rítmico-prosódica em SM[04] (posição métrica 2). Neste sintagma, possibilidades de atenuação se apresentam em C, F, I, J, L, M, O e P; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em B, D, E, G, H, K e N (neste caso, cria-se na posição 2 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 4). Note-se também a ocorrência de choque acentual entre as posições métricas 4 e 5 de SM[03].

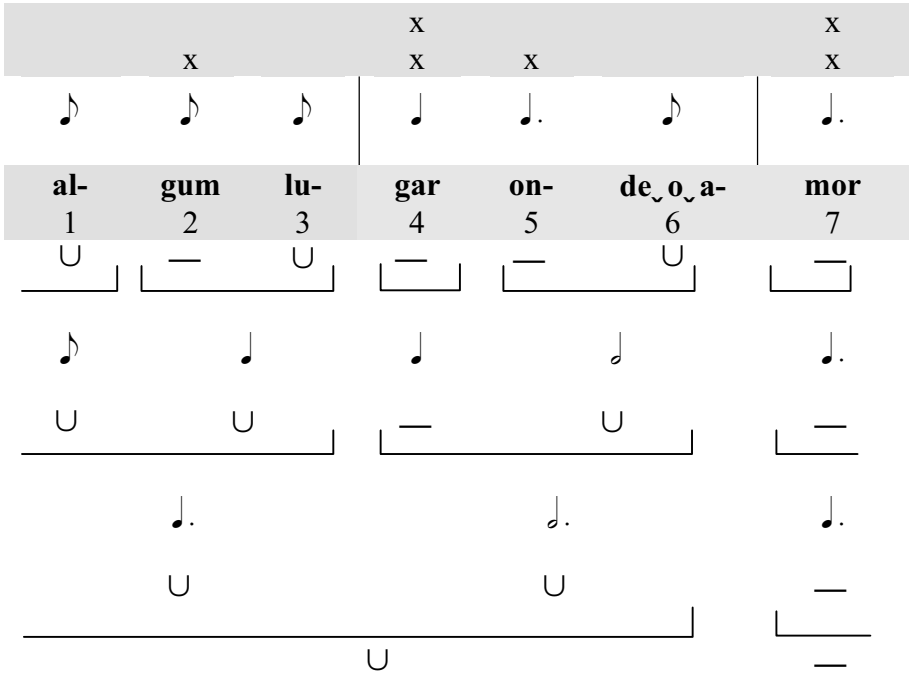
SM [01]



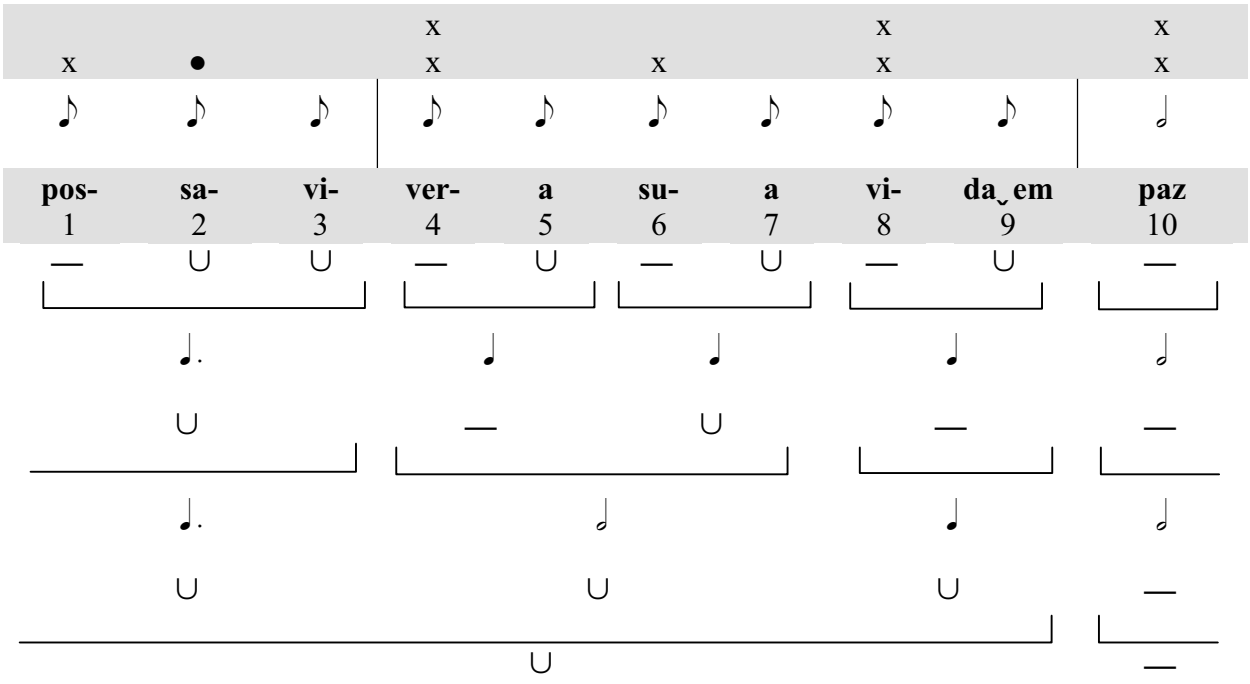
SM [02]


eu sei que de- ve˘e- xis- tir
1 2 3 4 5 6 7

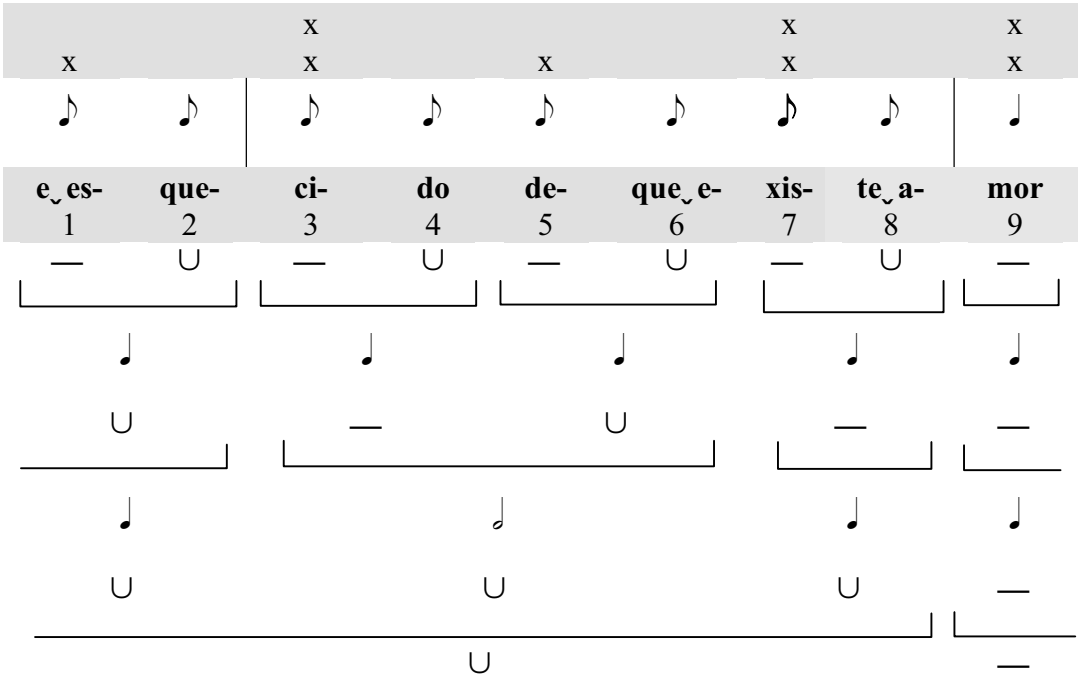
SM [03]


al- gum lu- gar on- de˘o˘a- mor
1 2 3 4 5 6 7

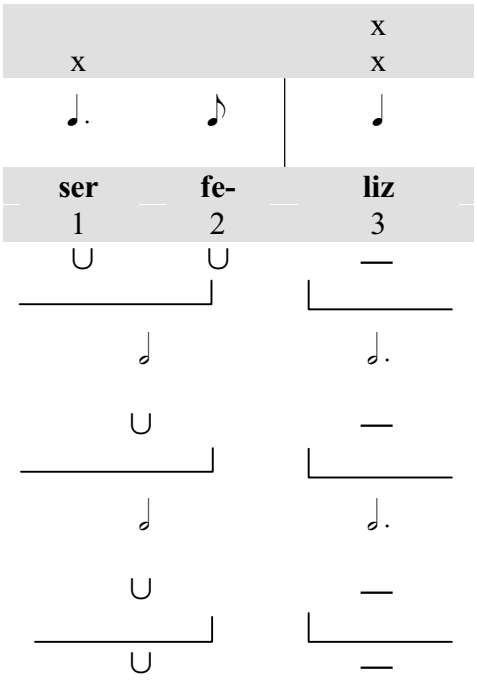
SM [04]


pos- sa- vi- ver- a su- a vi- da˘em paz
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

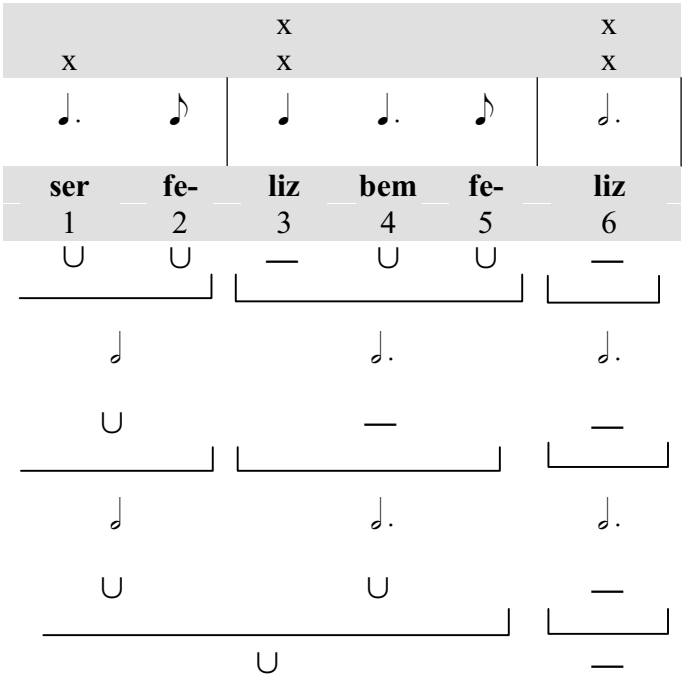
SM [05]


e˘es- que- ci- do de- que˘e- xis- te˘a- mor
1 2 3 4 5 6 7 8 9

SM [06]



SM [07]



Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A

x			(x) x
♩	♩.	♪	♩.
de- **1**	**ve˘e-** **2**	**xis-** **3**	**tir** **4**

B

(x)			(x) x
♩	♩.	♪	♩.
de- **1**	**ve˘e-** **2**	**xis-** **3**	**tir** **4**

SM [02]

A

	x x		x			(x) x
♪	♪	♪	♩	♩.	♪	♩.
eu 1	**sei** 2	**que** 3	**de-** 4	**ve˘e-** 5	**xis-** 6	**tir** 7

B

	(x) x		x			(x) x
♪	♪	♪	♩	♩.	♪	♩.
eu 1	**sei** 2	**que** 3	**de-** 4	**ve˘e-** 5	**xis-** 6	**tir** 7

C

	x x		(x)			(x) x
♪	♪	♪	♩	♩.	♪	♩.
eu	**sei**	**que**	**de-**	**ve͟e-**	**xis-**	**tir**
1	2	3	4	5	6	7

D

	(x) x		(x)			(x) x
♪	♪	♪	♩	♩.	♪	♩.
eu	**sei**	**que**	**de-**	**ve͟e-**	**xis-**	**tir**
1	2	3	4	5	6	7

SM [03]
A

			x			(x)
	x		x	x		x
♪	♪	♪	♩	♩.	♪	♩.
al-	**gum**	**lu-**	**gar**	**on-**	**de͟o͟a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

B

			x			(x)
	(x)		x	x		x
♪	♪	♪	♩	♩.	♪	♩.
al-	**gum**	**lu-**	**gar**	**on-**	**de͟o͟a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

C

			(x)			(x)
	x		x	x		x
♪	♪	♪	♩	♩.	♪	♩.
al-	**gum**	**lu-**	**gar**	**on-**	**de͟o͟a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

D

	x		x x	(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♩.	♪	♩.
al-	**gum**	**lu-**	**gar**	**on-**	**de˯o˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

E

	(x)		(x) x	x		(x) x
♪	♪	♪	♩	♩.	♪	♩.
al-	**gum**	**lu-**	**gar**	**on-**	**de˯o˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

F

	(x)		x x	(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♩.	♪	♩.
al-	**gum**	**lu-**	**gar**	**on-**	**de˯o˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

G

	x		(x) x	(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♩.	♪	♩.
al-	**gum**	**lu-**	**gar**	**on-**	**de˯o˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

H

	(x)		(x) x	(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩	♩.	♪	♩.
al-	**gum**	**lu-**	**gar**	**on-**	**de˯o˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7

SM [04]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x				x		(x)
x	(●)		x		x		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da‿em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x				x		(x)
(x)	(●)		x		x		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da‿em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

			(x)				x		(x)
x	(●)		x		x		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da‿em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

D – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x				x		(x)
x	(●)		x		(x)		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da‿em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

E – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x				(x)		(x)
x	(●)		x		x		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da‿em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

F – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

			(x)				x		(x)
(x)	●		x		x		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da˘em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

G – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x				x		(x)
(x)	(●)		x		(x)		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da˘em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

H – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x				(x)		(x)
(x)	(●)		x		x		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da˘em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

I – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

			(x)				x		(x)
x	●		x		(x)		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da˘em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

J – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

			(x)				(x)		(x)
x	●		x		x		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da˘em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

K – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x				(x)		(x)
x	(●)		x		(x)		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da˘em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

L – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

			(x)				x		(x)
(x)	●		x		(x)		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da˘em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

M – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

			(x)				(x)		(x)
(x)	●		x		x		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da˘em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

N – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x				(x)		(x)
(x)	(●)		x		(x)		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da˘em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

O – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

			(x)				(x)		(x)
x	●		x		(x)		x		x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da˘em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

P – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

(x)	●		(x) x		(x)		(x) x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
pos-	**sa-**	**vi-**	**ver-**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da͡em**	**paz**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

SM [05]
A

x		x x		x		x x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♩
e͡es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que͡e-**	**xis-**	**te͡a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

B

(x)		x x		x		x x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♩
e͡es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que͡e-**	**xis-**	**te͡a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

C

x		(x) x		x		x x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♩
e͡es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que͡e-**	**xis-**	**te͡a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

D

x		x x		(x)		x x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♩
e͡es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que͡e-**	**xis-**	**te͡a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

E

x		x x		x		(x) x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩
e˯es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que˯e-**	**xis-**	**te˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

F

(x)		(x) x		x		x x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩
e˯es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que˯e-**	**xis-**	**te˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

G

(x)		x x		(x)		x x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩
e˯es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que˯e-**	**xis-**	**te˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

H

(x)		x x		x		(x) x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩
e˯es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que˯e-**	**xis-**	**te˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

I

x		(x) x		(x)		x x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩
e˯es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que˯e-**	**xis-**	**te˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

J

x		(x) x		x		(x) x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥
e˯es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que˯e-**	**xis-**	**te˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

K

x		x x		(x)		(x) x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥
e˯es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que˯e-**	**xis-**	**te˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

L

(x)		(x) x		(x)		x x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥
e˯es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que˯e-**	**xis-**	**te˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

M

(x)		(x) x		x		(x) x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥
e˯es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que˯e-**	**xis-**	**te˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

N

(x)		x x		(x)		x x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥
e˯es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que˯e-**	**xis-**	**te˯a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

O

x		(x) x		(x)		(x) x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♩
e͡es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que͡e-**	**xis-**	**te͡a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

P

(x)		(x) x		(x)		(x) x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♩
e͡es-	**que-**	**ci-**	**do**	**de-**	**que͡e-**	**xis-**	**te͡a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

SM [06]

A

x		x x
♩.	♪	♩
ser	**fe-**	**liz**
1	2	3

B

x		x x
♩.	♪	♩
ser	**fe-**	**liz**
1	2	3

SM [07]

A

x		x			(x) x
♩.	♪	♩	♩.	♪	𝅗𝅥.
ser	**fe-**	**liz**	**bem**	**fe-**	**liz**
1	2	3	4	5	6

B

(x)		x x			(x) x
♩.	♪	♩	♩.	♪	𝅗𝅥.
ser	**fe-**	**liz**	**bem**	**fe-**	**liz**
1	2	3	4	5	6

C

x		(x) x			(x) x
♩.	♪	♩	♩.	♪	𝅗𝅥.
ser	**fe-**	**liz**	**bem**	**fe-**	**liz**
1	2	3	4	5	6

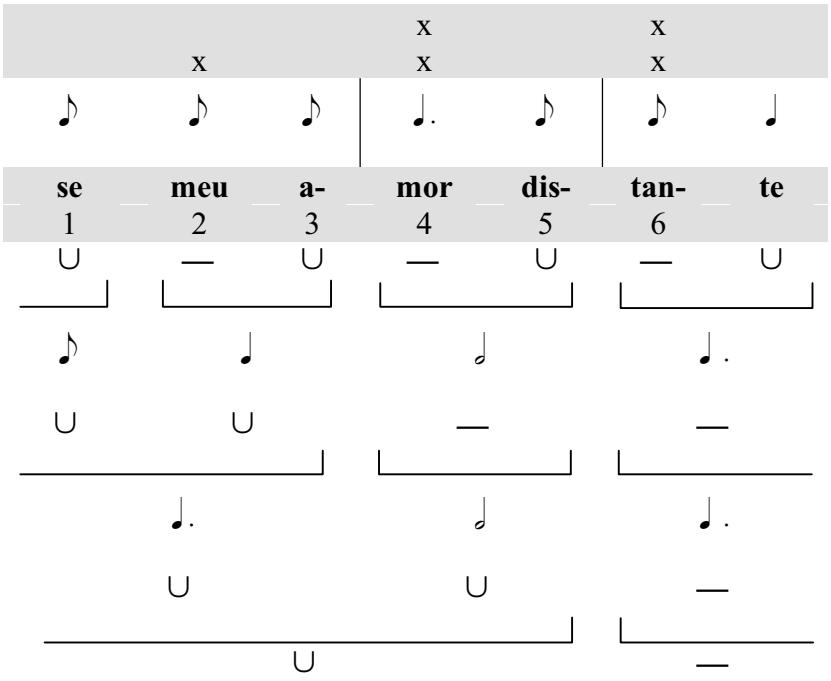
D

(x)		(x) x			(x) x
♩.	♪	♩	♩.	♪	𝅗𝅥.
ser	**fe-**	**liz**	**bem**	**fe-**	**liz**
1	2	3	4	5	6

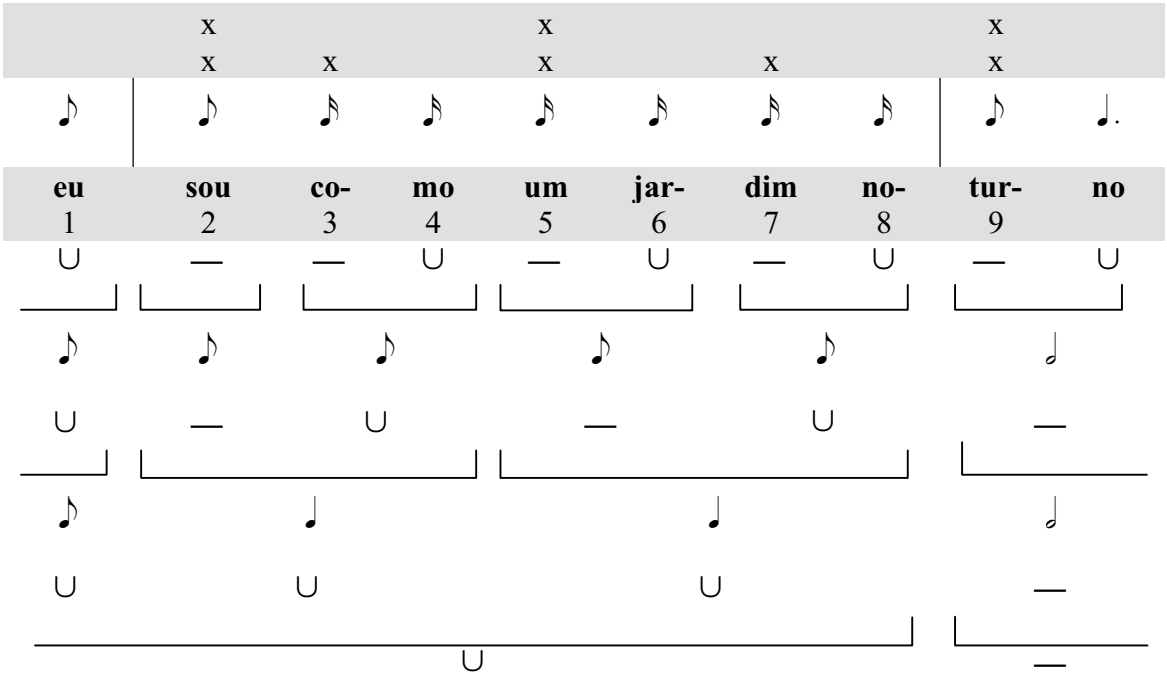
Análise 10. Jardim noturno (1957)
Canções de Amor; Série 2, nº 1 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "Jardim noturno", a partir da delimitação de 9 sintagmas melódicos. A edição da partitura inclui o artigo "o" em SM[03] (posição métrica 1), que não consta na edição do poema. Destacamos a ocorrência de tensão rítmico-prosódica em SM[09] (posição 6). Neste sintagma, possibilidades de atenuação se apresentam em D, K, N, O e P; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A, B, C, E, F, G, H, I, J, L e M (neste caso, cria-se na posição 6 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 9). Em SM[02] a manutenção de uma eqüidade entre os níveis hierárquico nos fez optar pela omissão de um nível intermediário entre N^2 e N^3 (na verdade, neste sintagma a análise deveria chegar a N^4). Em SM[03] a composição determina a escansão em duas posições (6 e 7) para dois monossílabos que, em geral, estabeleceriam-se por junção vocálica em uma única posição; o mesmo ocorre em SM[04] (posições 2 e 3). Em SM [04] a escansão acentual do domínio de N^1 e a conseqüente ausência do ictus secundário na posição métrica 2 permitem considerar que, ao invés de um compasso binário nas posições 2, 3 e 4, as sílabas correspondentes a estas posições poderiam ser organizadas em um compasso quaternário, a partir da posição 10 de SM[03]. A tensão rítmico-prosódica em SM[09] é motivada pela divergência entre acentos relativos às posições métricas 6, 7 e 8 e sua justaposição à tercina que se forma, nas respectivas posições.Note-se também a ocorrência de choque acentual entre as posições métricas 2 e 3 de SM[02], e a ocorrência de efeito de síncope em SM[09] (posição 9 em extensão). Em SM[05] (prolongamento da posição 7), SM[07] (prolongamento da posição 4) e SM[08] (prolongamento da posição 2) ocorrem os mesmos tipos de variação atípica do efeito de síncope de extensão sobre uma situação de tensão rítmico-prosódica, já observadas nas Análises 06 e 07.

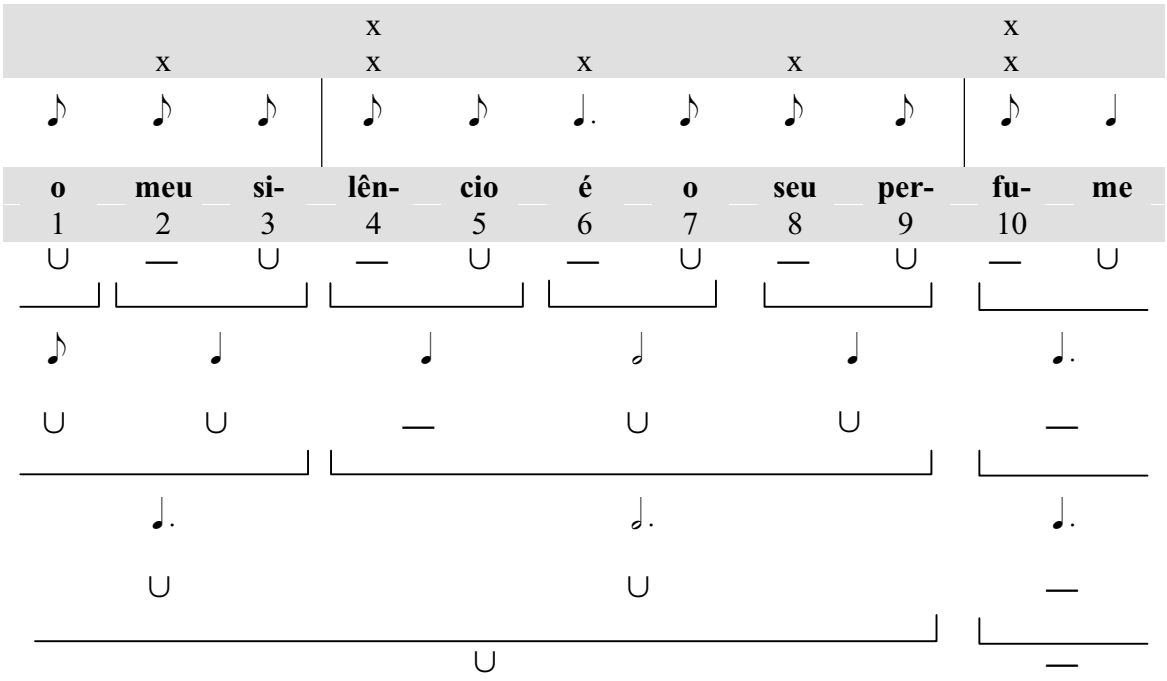
SM [01]


se meu a- mor dis- tan- te
1 2 3 4 5 6

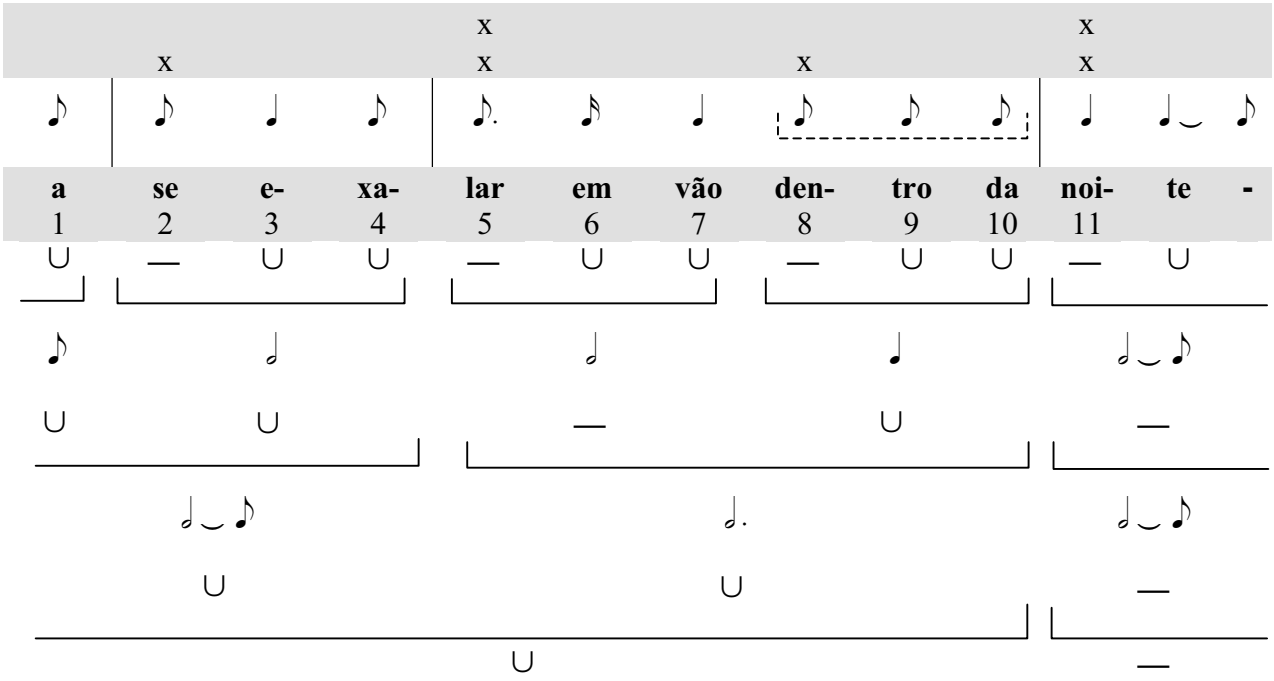
SM [02]


eu sou co- mo um jar- dim no- tur- no
1 2 3 4 5 6 7 8 9

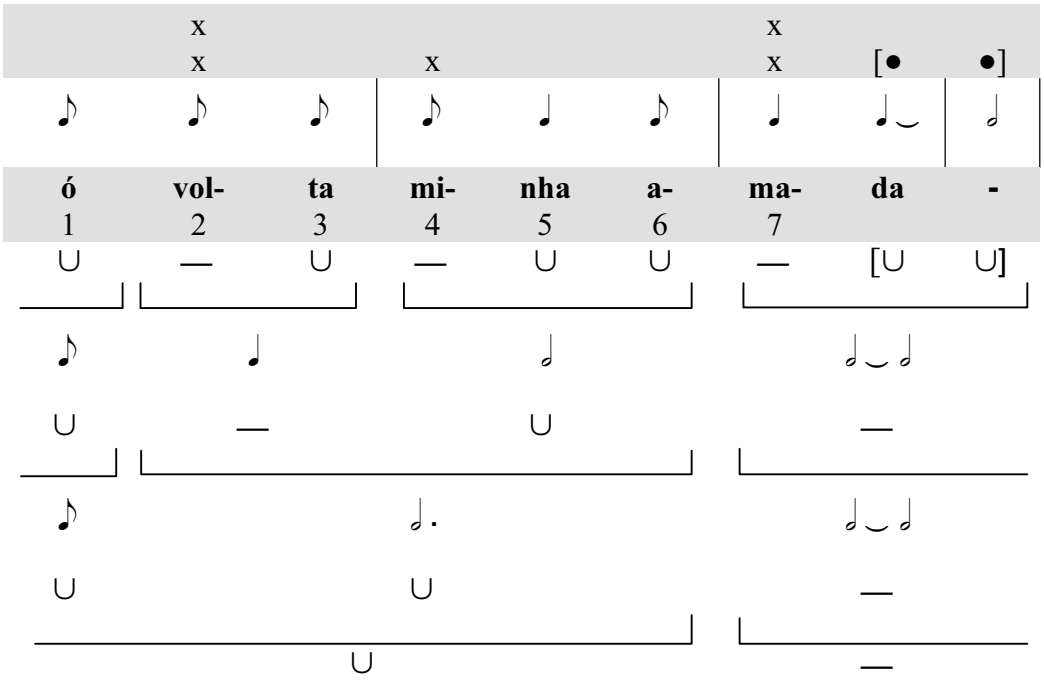
SM [03]


o meu si- lên- cio é o seu per- fu- me
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

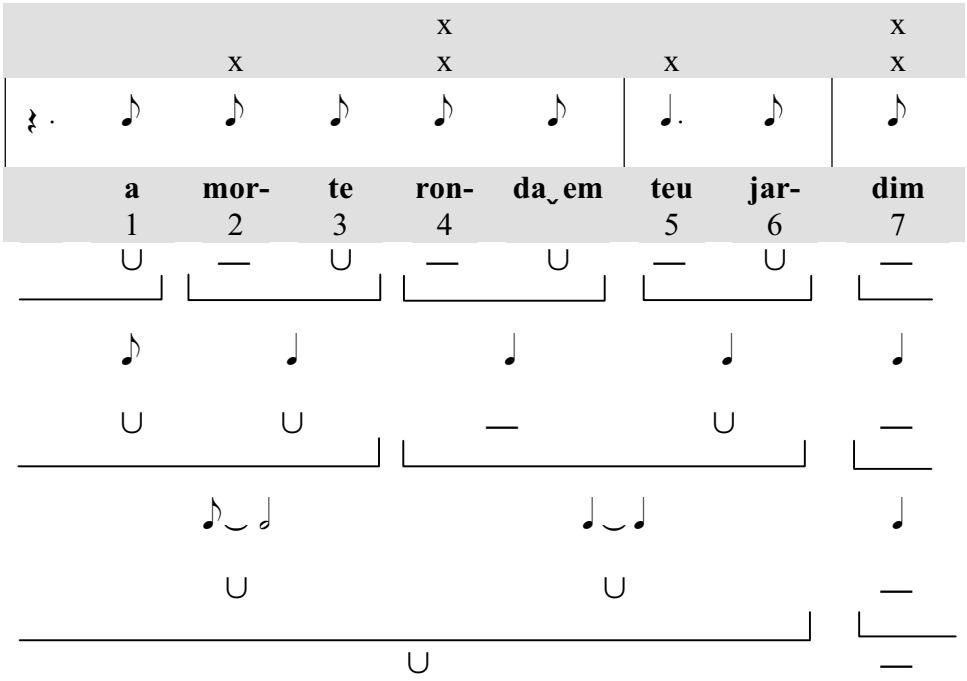
SM [04]


a se e- xa- lar em vão den- tro da noi- te -
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

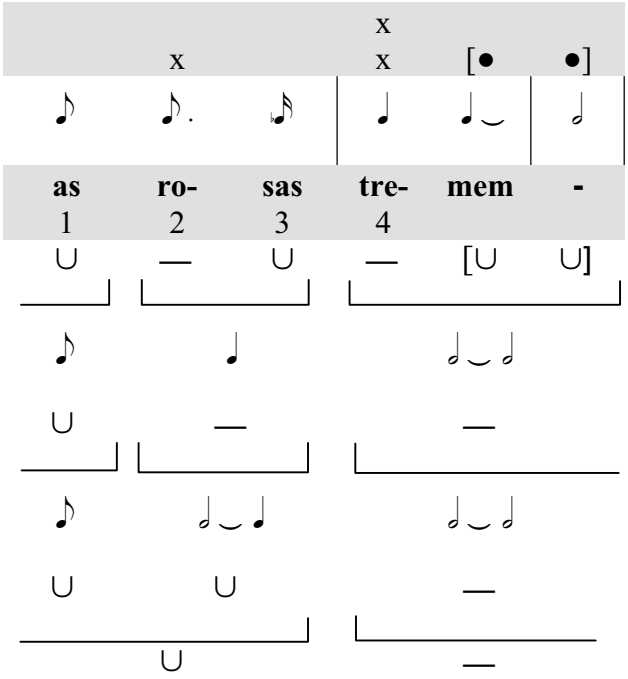
SM [05]


x x x x x [● ●]
ó vol- ta mi- nha a- ma- da -
1 2 3 4 5 6 7

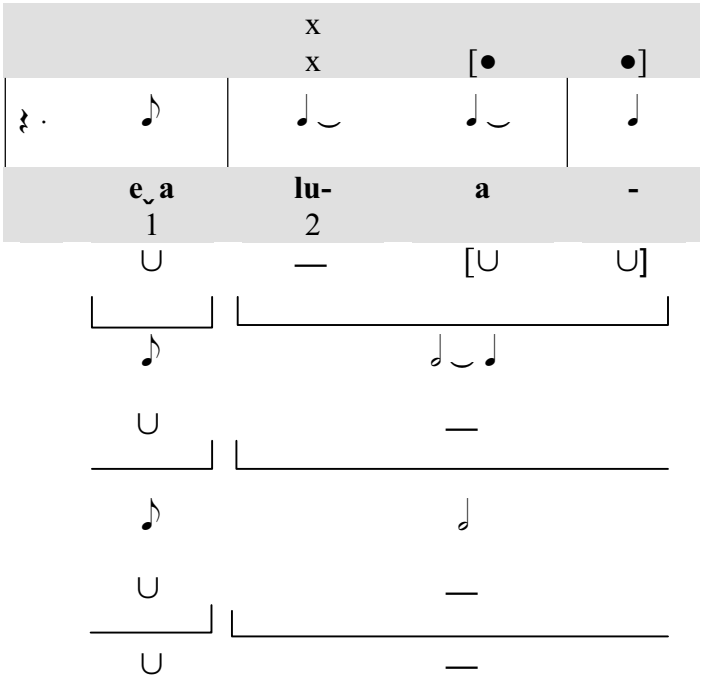
SM [06]


x x x x x x
a mor- te ron- da em teu jar- dim
1 2 3 4 5 6 7

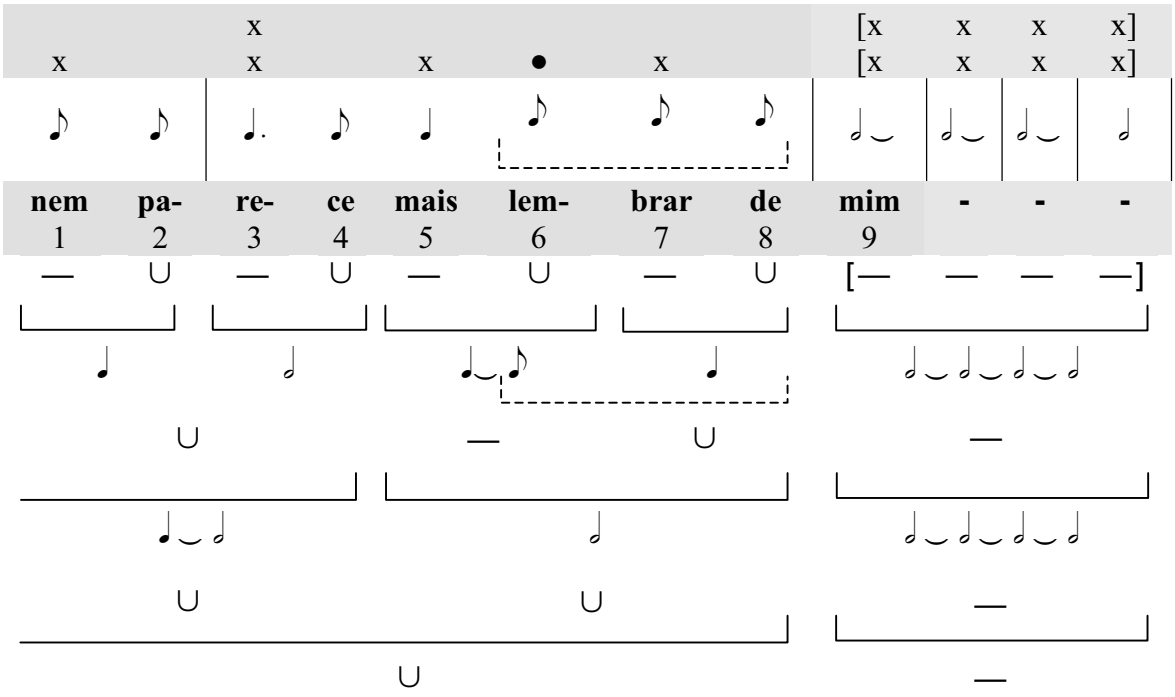
SM [07]



SM [08]



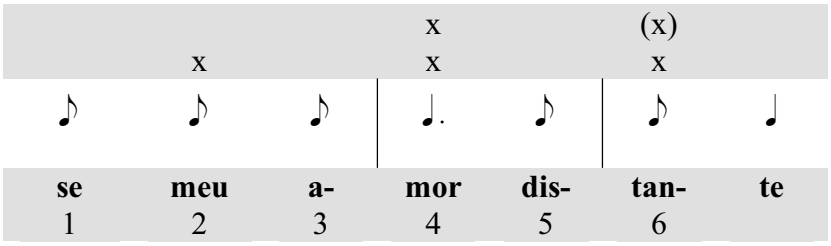
SM [09]



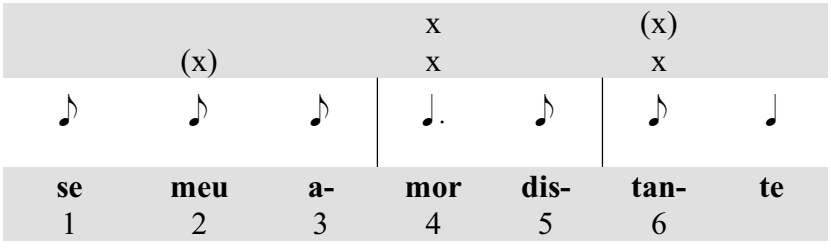
Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A



B



C

			(x)		(x)	
	x		x		x	
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♩
se	**meu**	**a-**	**mor**	**dis-**	**tan-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

D

			(x)		(x)	
	(x)		x		x	
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♩
se	**meu**	**a-**	**mor**	**dis-**	**tan-**	**te**
1	2	3	4	5	6	

SM [02]
A

	x			x				(x)	
	x	x		x		x		x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	♩.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

B

	(x)			x				(x)	
	x	x		x		x		x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	♩.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

C

	x			x				(x)	
	x	(x)		x		x		x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	♩.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

D

	x x			(x) x		x		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

E

	x x			x x		(x)		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

F

	(x) x			x x		x		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

G

	(x) x			(x) x		x		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

H

	(x) x			x x		(x)		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

I

	x x	(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

J

	x x	(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

K

	x x	x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

L

	(x) x	(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

M

	(x) x	(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

N

	(x) x	x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

O

	x x	(x)		(x)		(x)		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

P

	(x) x	(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅗𝅥.
eu	**sou**	**co-**	**mo**	**um**	**jar-**	**dim**	**no-**	**tur-**	**no**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

SM [03]
A

	x		x x		x		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥.	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

B

	(x)		x x		x		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥.	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

C

	x		(x) x		x		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

D

	x		x x		(x)		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

E

	x		x x		x		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

F

	(x)		(x) x		x		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

G

	(x)		x x		(x)		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

H

	(x)		x x		x		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

I

	x		(x) x		(x)		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

J

	x		(x) x		x		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

K

	x		x x		(x)		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

L

	(x)		(x) x		(x)		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

M

	(x)		(x) x		x		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

N

	(x)		x x		(x)		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

O

	x		(x) x		(x)		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

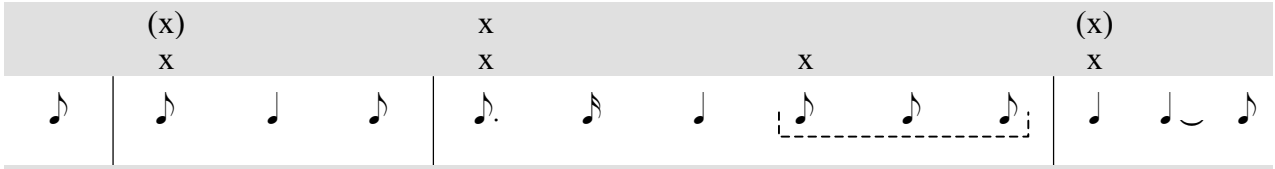
P

	(x)		(x) x		(x)		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
o	**meu**	**si-**	**lên-**	**cio**	**é**	**o**	**seu**	**per-**	**fu-**	**me**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

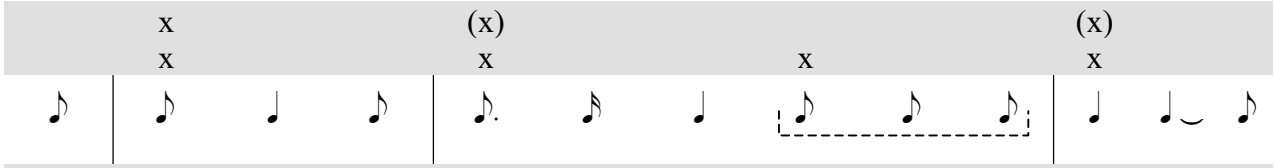
SM [04]
A

	x x			x x			x			(x) x		
♪	♪	♩	♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	♩	♪	♪	♪	♩	♩‿	♪
a	**se**	**e-**	**xa-**	**lar**	**em**	**vão**	**den-**	**tro**	**da**	**noi-**	**te**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11		

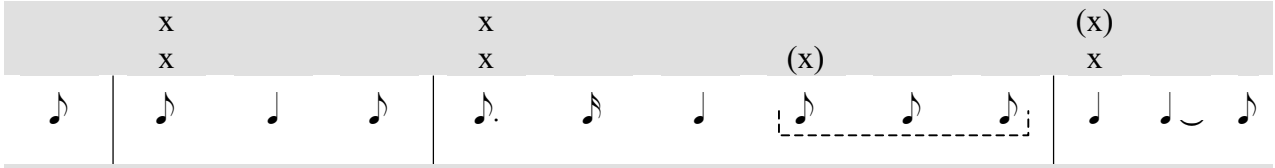
B


(x)
x
x
x
x
(x)
x
a se e- xa- lar em vão den- tro da noi- te -
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

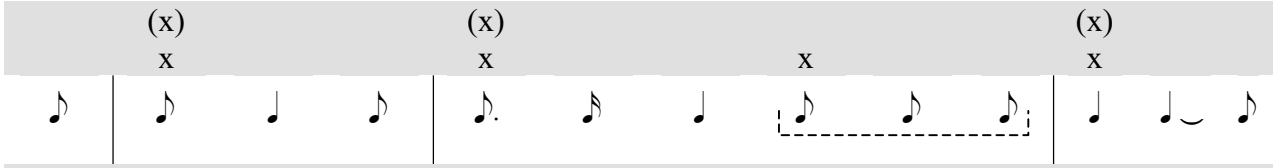
C


x
x
(x)
x
x
(x)
x
a se e- xa- lar em vão den- tro da noi- te -
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

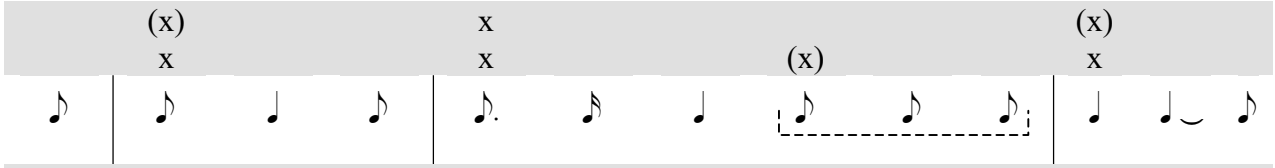
D


x
x
x
x
(x)
(x)
x
a se e- xa- lar em vão den- tro da noi- te -
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

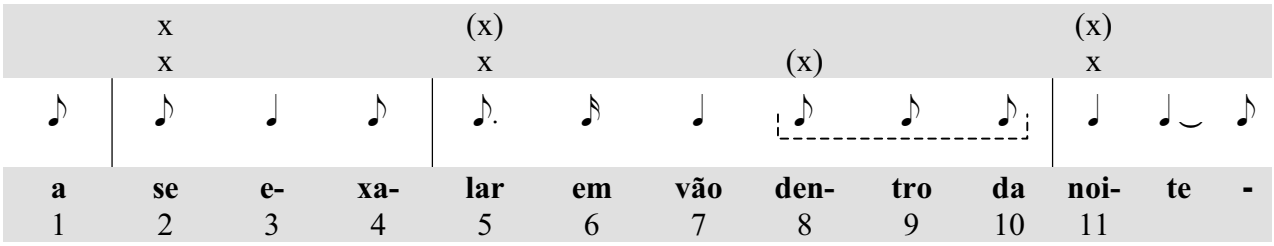
E


(x)
x
(x)
x
x
(x)
x
a se e- xa- lar em vão den- tro da noi- te -
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

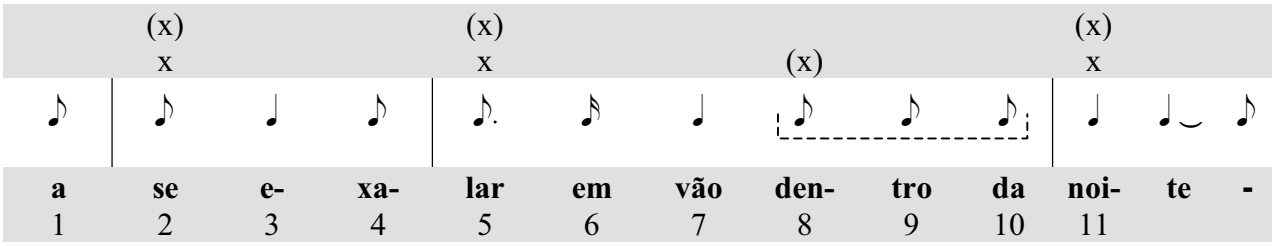
F


(x)
x
x
x
(x)
(x)
x
a se e- xa- lar em vão den- tro da noi- te -
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

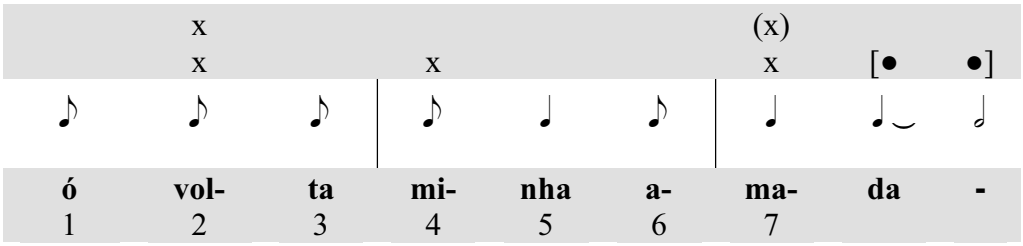
G


x x
(x) x
(x)
(x) x
a se e- xa- lar em vão den- tro da noi- te -
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

H


(x) x
(x) x
(x)
(x) x
a se e- xa- lar em vão den- tro da noi- te -
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

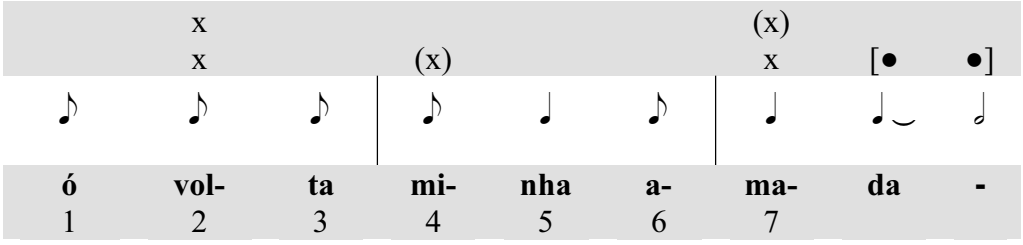
SM [05]
A


x x
x
(x) x
[● ●]
ó vol- ta mi- nha a- ma- da -
1 2 3 4 5 6 7

B


(x) x
x
(x) x
[● ●]
ó vol- ta mi- nha a- ma- da -
1 2 3 4 5 6 7

C


x x
(x)
(x) x
[● ●]
ó vol- ta mi- nha a- ma- da -
1 2 3 4 5 6 7

D

	(x) x		(x)			(x) x	[●	●]
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♩	♩‿	𝅗𝅥
ó 1	**vol-** 2	**ta** 3	**mi-** 4	**nha** 5	**a-** 6	**ma-** 7	**da**	**-**

SM [06]
A

	x		x x		x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪
a 1	**mor-** 2	**te** 3	**ron-** 4	**da‿em**	**teu** 5	**jar-** 6	**dim** 7

B

	(x)		x x		x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪
a 1	**mor-** 2	**te** 3	**ron-** 4	**da‿em**	**teu** 5	**jar-** 6	**dim** 7

C

	x		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪
a 1	**mor-** 2	**te** 3	**ron-** 4	**da‿em**	**teu** 5	**jar-** 6	**dim** 7

D

	x		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪
a 1	**mor-** 2	**te** 3	**ron-** 4	**da‿em**	**teu** 5	**jar-** 6	**dim** 7

E

	(x)		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪
a 1	**mor-** 2	**te** 3	**ron-** 4	**da˘em**	**teu** 5	**jar-** 6	**dim** 7

F

	(x)		x x		(x)		x x
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪
a 1	**mor-** 2	**te** 3	**ron-** 4	**da˘em**	**teu** 5	**jar-** 6	**dim** 7

G

	x		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪
a 1	**mor-** 2	**te** 3	**ron-** 4	**da˘em**	**teu** 5	**jar-** 6	**dim** 7

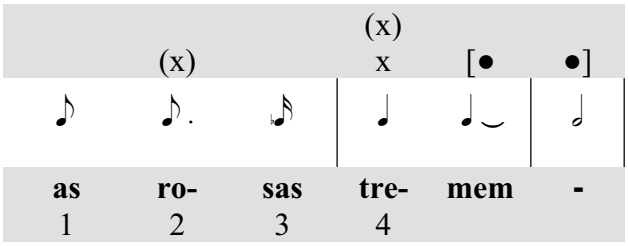
H

	(x)		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♪	♪	♩.	♪	♪
a 1	**mor-** 2	**te** 3	**ron-** 4	**da˘em**	**teu** 5	**jar-** 6	**dim** 7

SM [07]
A

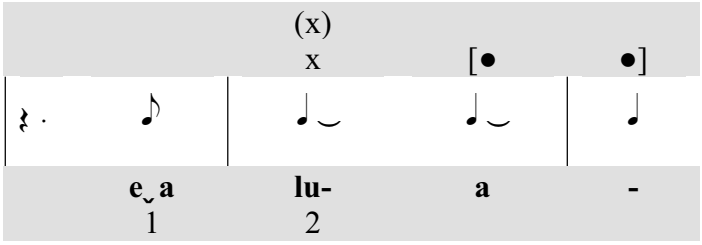
	x		(x) x	[●	●]
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	♩	♩‿	𝅗𝅥
as 1	**ro-** 2	**sas** 3	**tre-** 4	**mem**	**-**

B



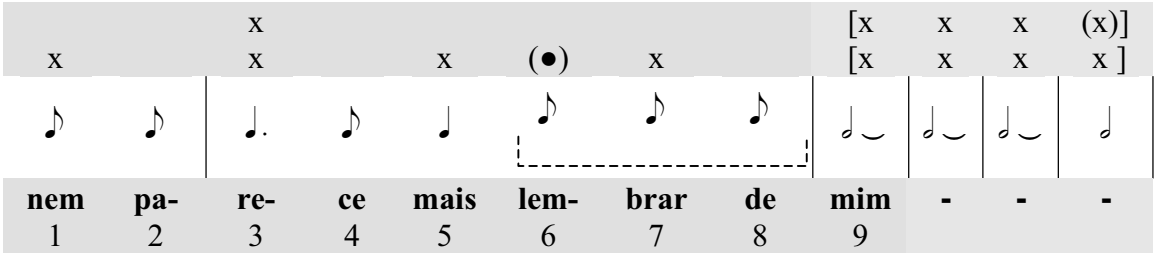
SM [08]

A

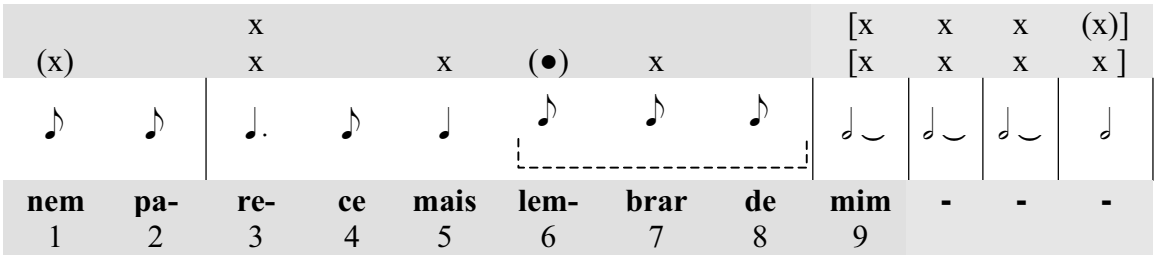


SM [09]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)



B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)



C – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						[x	x	x	(x)]
x		x		x	(●)	x		[x	x	x	x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

		x						[x	x	x	(x)]
x		x		(x)	●	x		[x	x	x	x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

E – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		x						[x	x	x	(x)]
x		x		x	(●)	(x)		[x	x	x	x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

F – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						[x	x	x	(x)]
(x)		x		x	(●)	x		[x	x	x	x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

G – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		x						[x	x	x	(x)]
(x)		x		(x)	(●)	x		[x	x	x	x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

H – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

(x)		x x		x	(●)	(x)		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

I – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

x		(x) x		(x)	(●)	x		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

J – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

x		(x) x		x	(●)	(x)		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

K – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

x		x x		(x)	●	(x)		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

L – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

(x)		(x) x		(x)	(●)	x		[x [x	x x	x x	(x)] x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

M – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						[x	x	x	(x)]
(x)		x		x	(●)	(x)		[x	x	x	x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

N – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

		x						[x	x	x	(x)]
(x)		x		(x)	●	(x)		[x	x	x	x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

O – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						[x	x	x	(x)]
x		x		(x)	●	(x)		[x	x	x	x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

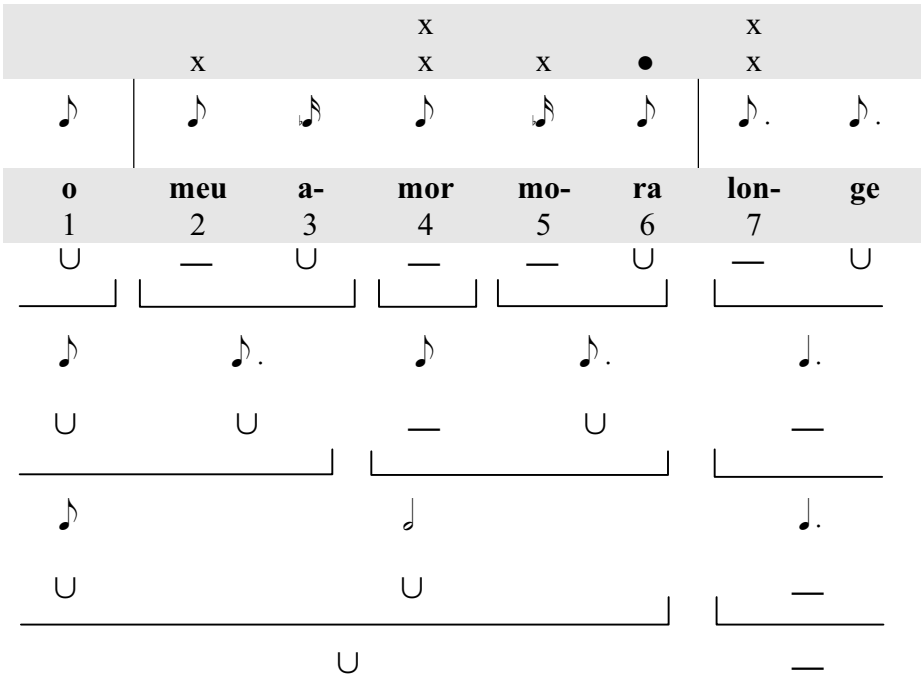
P – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

		(x)						[x	x	x	(x)]
(x)		x		(x)	●	(x)		[x	x	x	x]
♪	♪	♩.	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥 ‿	𝅗𝅥
nem	**pa-**	**re-**	**ce**	**mais**	**lem-**	**brar**	**de**	**mim**	**-**	**-**	**-**
1	2	3	4	5	6	7	8	9			

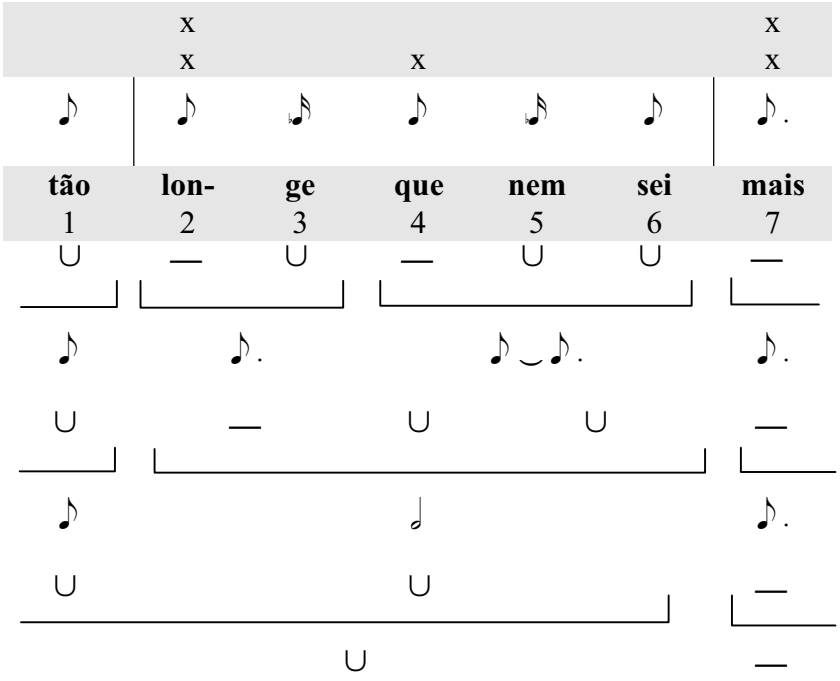
Análise 11. Luar do meu bem (1958)
Três Canções Populares, nº 1 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "Luar do meu bem", a partir da delimitação de 12 sintagmas melódicos. Na referência do poema, o verso que forma o SM[02] tem a mais o monossílabo "já", ausente na partitura. Destacamos a ocorrência de tensões rítmico-prosódicas em SM[01] (posição métrica 6) e SM[12] (posição 4). Em SM[01], possibilidades de atenuação se apresentam em C, D, E, F, G e H; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A e B (neste caso, cria-se na posição 6 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 7). Em SM[12], possibilidades de atenuação se apresentam em C e D; possibilidades de intensificação em A e B (cria-se na posição 4 o efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 7). Em SM[07], na posição métrica 2, consideramos que, apesar da representação do domínio de N^1 por um sinal de acento longo, não se justifica o destacamento de um ictus primário, uma vez que, para isso, deveria incidir nesta posição o primeiro tempo de um compasso (seria possível considerar este ictus se fosse considerada a possibilidade da incidência de um compasso unário, atípico na notação musical tradicional). Uma ocorrência em SM[11], decorrente do encadeamento de dois monossílabos relativos às posições métricas 1 e 2, não chega a configurar uma tensão rítmico-prosódica propriamente dita, mas, apesar de coerente com os pressupostos que assumimos, a relação acentual estabelecida nestas posições podem gerar um efeito "cacofônico" (uma vez que é incomum à oralidade da linguagem verbal), chegando a prejudicar a compreensão do enunciado. Note-se também a ocorrência de choque acentual em SM[04] (posições 2 e 3).

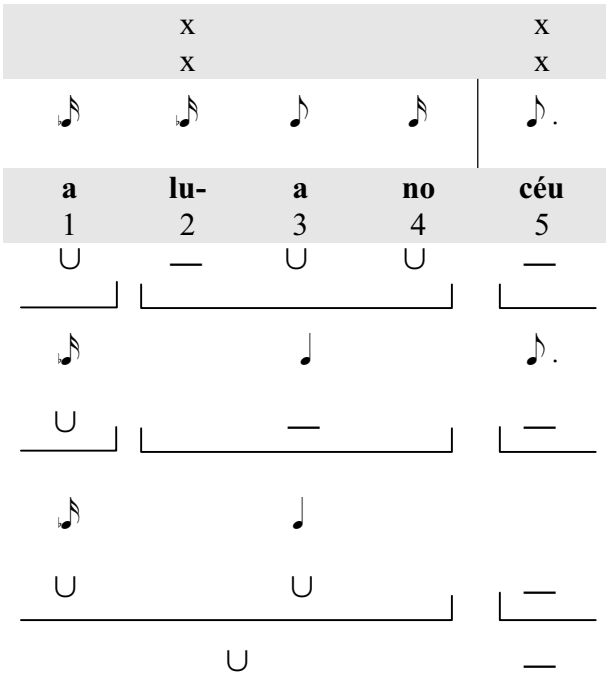
SM [01]


o meu a- mor mo- ra lon- ge
1 2 3 4 5 6 7

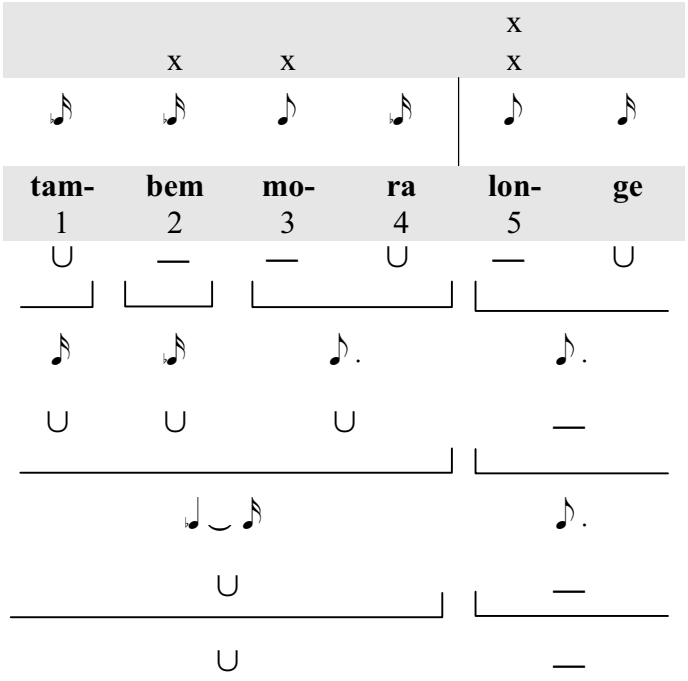
SM [02]


tão lon- ge que nem sei mais
1 2 3 4 5 6 7

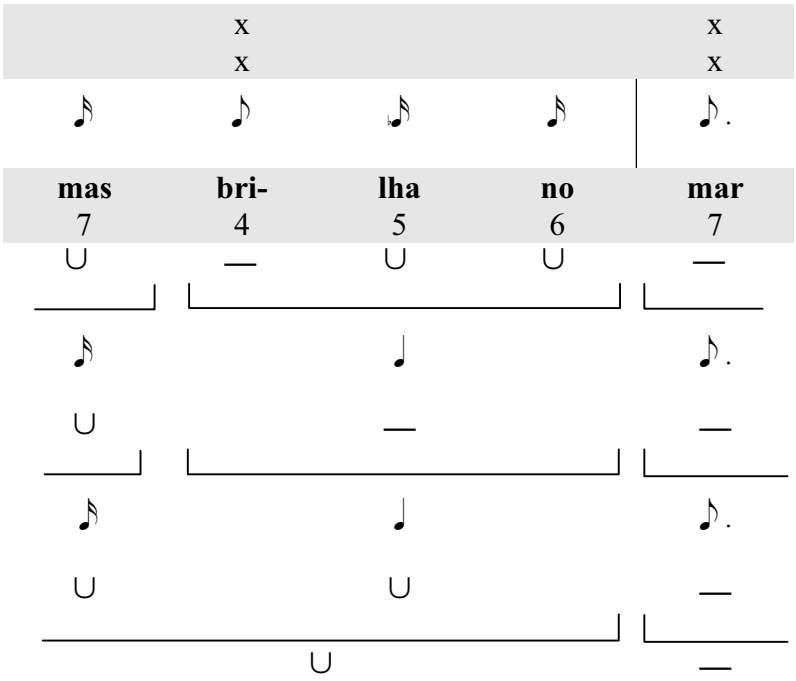
SM [03]



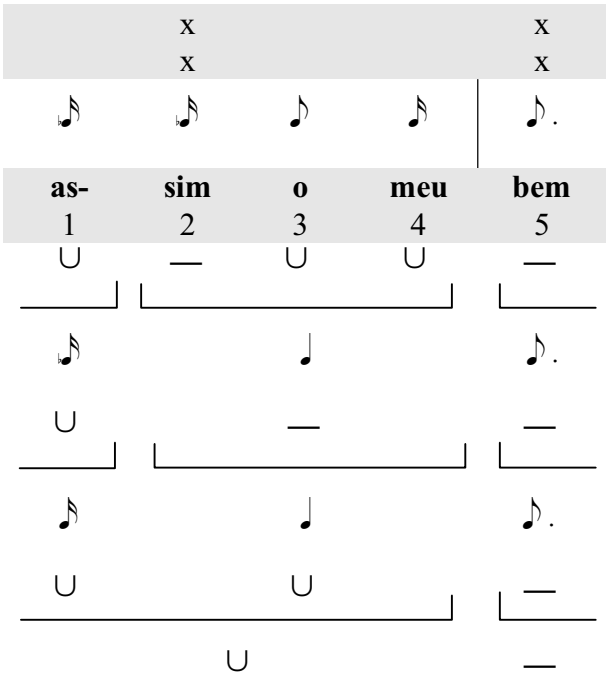
SM [04]



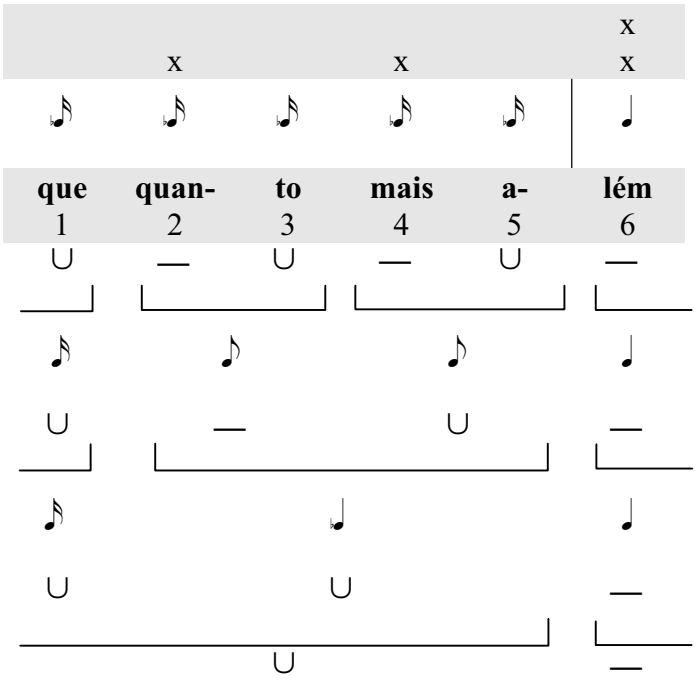
SM [05]



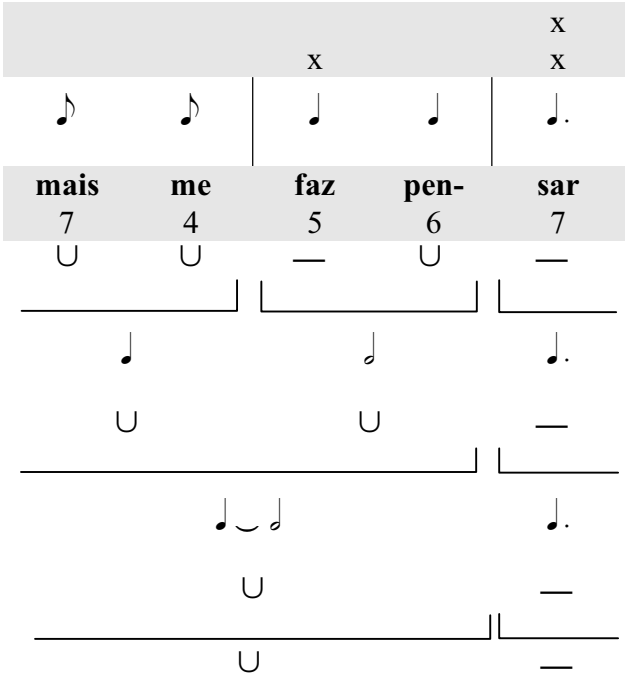
SM [06]



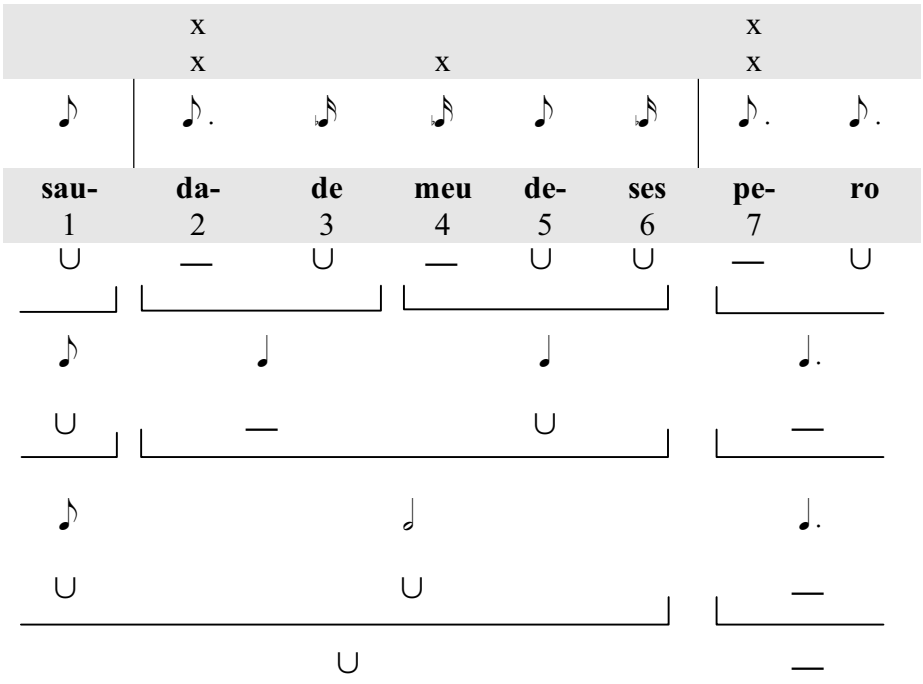
SM [07]


x x x x
que quan- to mais a- lém
1 2 3 4 5 6

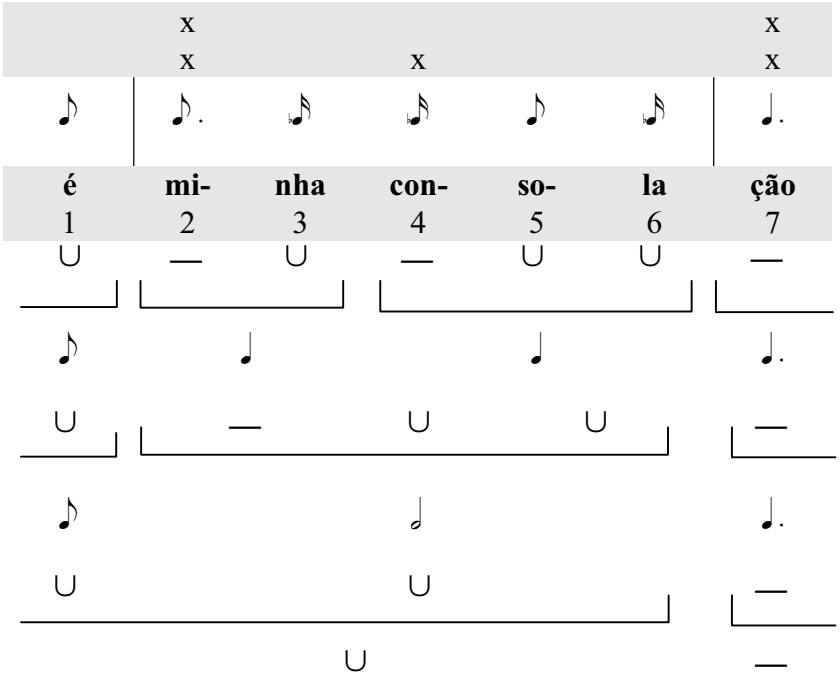
SM [08]


x x x
mais me faz pen- sar
7 4 5 6 7

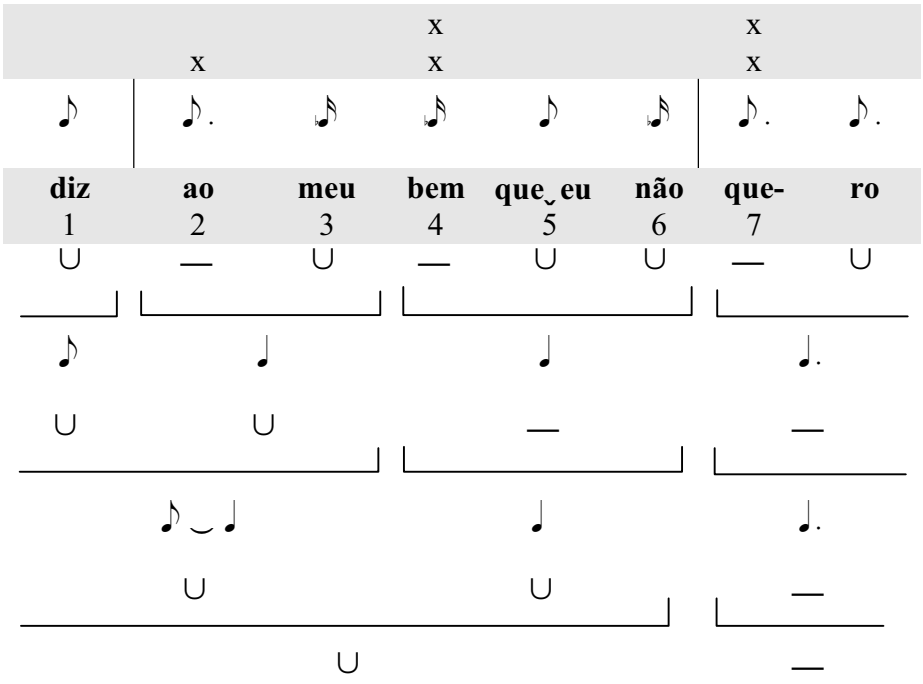
SM [09]


x x x x x x
sau- da- de meu de- ses pe- ro
1 2 3 4 5 6 7

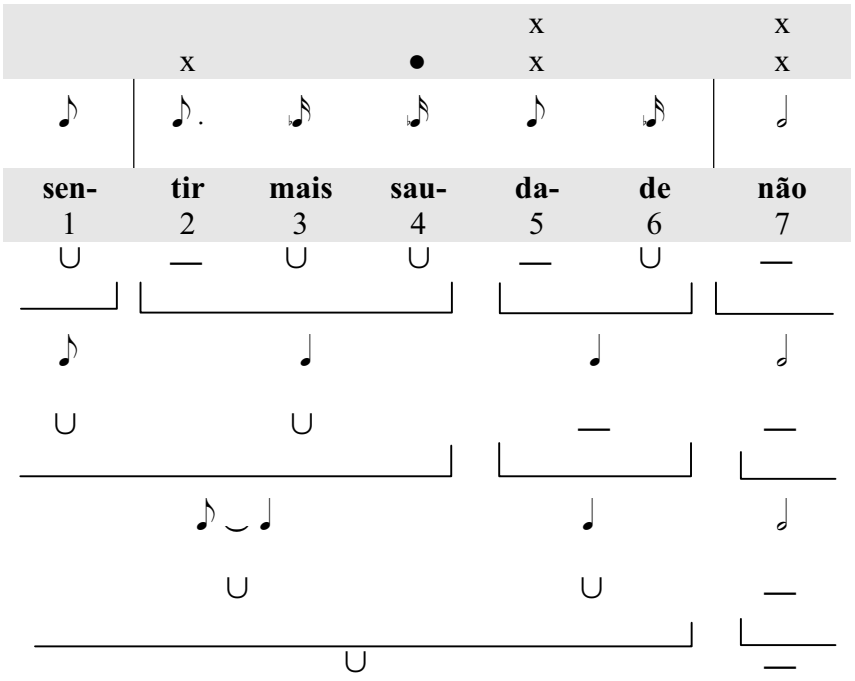
SM [10]


x x x x x x
é mi- nha con- so- la ção
1 2 3 4 5 6 7

SM [11]


diz ao meu bem que eu não que- ro
1 2 3 4 5 6 7

SM [12]


sen- tir mais sau- da- de não
1 2 3 4 5 6 7

Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

	x		x x	x	(●)	(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♪.	♪.
o	**meu**	**a-**	**mor**	**mo-**	**ra**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	6	7	

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 6)

	(x)		x x	x	(●)	(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♪.	♪.
o	**meu**	**a-**	**mor**	**mo-**	**ra**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	6	7	

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

	x		(x) x	x	●	(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♪.	♪.
o	**meu**	**a-**	**mor**	**mo-**	**ra**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	6	7	

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

	x		x x	(x)	●	(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♪.	♪.
o	**meu**	**a-**	**mor**	**mo-**	**ra**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	6	7	

E – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

	(x)		(x) x	x	●	(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♪.	♪.
o	**meu**	**a-**	**mor**	**mo-**	**ra**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	6	7	

F – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

	(x)		x x	(x)	●	(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♪.	♪.
o	**meu**	**a-**	**mor**	**mo-**	**ra**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	6	7	

G – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

	x		(x) x	(x)	●	(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♪.	♪.
o	**meu**	**a-**	**mor**	**mo-**	**ra**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	6	7	

H – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 6)

	(x)		(x) x	(x)	●	(x) x	
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♪.	♪.
o	**meu**	**a-**	**mor**	**mo-**	**ra**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [02]
A

	x x		x			(x) x
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♪.
tão	**lon-**	**ge**	**que**	**nem**	**sei**	**mais**
1	2	3	4	5	6	7

B

	(x) x		x			(x) x
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♪.
tão	**lon-**	**ge**	**que**	**nem**	**sei**	**mais**
1	2	3	4	5	6	7

C

	x x		(x)			(x) x
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♪.
tão	**lon-**	**ge**	**que**	**nem**	**sei**	**mais**
1	2	3	4	5	6	7

D

	(x) x		(x)			(x) x
♪	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪	♪.
tão	**lon-**	**ge**	**que**	**nem**	**sei**	**mais**
1	2	3	4	5	6	7

SM [03]
A

	x			(x) x
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪.
a	**lu-**	**a**	**no**	**céu**
1	2	3	4	5

B

	(x)			(x) x
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪.
a	**lu-**	**a**	**no**	**céu**
1	2	3	4	5

SM [04]

A

				x x	
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅯
tam-	**bem**	**mo-**	**ra**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	

B

				(x) x	
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅯
tam-	**bem**	**mo-**	**ra**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	

C

	(x)			(x) x	
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅯
tam-	**bem**	**mo-**	**ra**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	

D

	(x)	(x)		(x) x	
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅯
tam-	**bem**	**mo-**	**ra**	**lon-**	**ge**
1	2	3	4	5	

SM [05]

A

	x x			(x) x
♪	♪	♪	♪	♪.
mas 7	**bri-** 4	**lha** 5	**no** 6	**mar** 7

B

	(x) x			(x) x
♪	♪	♪	♪	♪.
mas 7	**bri-** 4	**lha** 5	**no** 6	**mar** 7

SM [06]

A

	x x			(x) x
♪	♪	♪	♪	♪.
as- 1	**sim** 2	**o** 3	**meu** 4	**bem** 5

B

	(x) x			(x) x
♪	♪	♪	♪	♪.
as- 1	**sim** 2	**o** 3	**meu** 4	**bem** 5

SM [07]

A

	x		x		(x) x
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥
que	**quan-**	**to**	**mais**	**a-**	**lém**
1	2	3	4	5	6

B

	(x)		x		(x) x
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥
que	**quan-**	**to**	**mais**	**a-**	**lém**
1	2	3	4	5	6

C

	x		(x)		(x) x
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥
que	**quan-**	**to**	**mais**	**a-**	**lém**
1	2	3	4	5	6

D

	(x)		(x)		(x) x
𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥
que	**quan-**	**to**	**mais**	**a-**	**lém**
1	2	3	4	5	6

SM [08]

A

		x		(x) x
𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅮	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥.
mais	**me**	**faz**	**pen-**	**sar**
7	4	5	6	7

B

		(x)		(x) x
♪	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥.
mais	**me**	**faz**	**pen-**	**sar**
7	4	5	6	7

SM [09]

A

	x x		x			(x) x	
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪.	♪.
sau-	**da-**	**de**	**meu**	**de-**	**ses**	**pe-**	**ro**
1	2	3	4	5	6	7	

B

	(x) x		x			(x) x	
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪.	♪.
sau-	**da-**	**de**	**meu**	**de-**	**ses**	**pe-**	**ro**
1	2	3	4	5	6	7	

C

	x x		(x)			(x) x	
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪.	♪.
sau-	**da-**	**de**	**meu**	**de-**	**ses**	**pe-**	**ro**
1	2	3	4	5	6	7	

D

	(x) x		(x)			(x) x	
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪.	♪.
sau-	**da-**	**de**	**meu**	**de-**	**ses**	**pe-**	**ro**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [10]

A

	x x		x			(x) x
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥.
é	**mi-**	**nha**	**con-**	**so-**	**la**	**ção**
1	2	3	4	5	6	7

B

	(x) x		x			(x) x
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥.
é	**mi-**	**nha**	**con-**	**so-**	**la**	**ção**
1	2	3	4	5	6	7

C

	x x		(x)			(x) x
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥.
é	**mi-**	**nha**	**con-**	**so-**	**la**	**ção**
1	2	3	4	5	6	7

D

	(x) x		(x)			(x) x
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥.
é	**mi-**	**nha**	**con-**	**so-**	**la**	**ção**
1	2	3	4	5	6	7

SM [11]

A

	x		x x			(x) x	
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪.	♪.
diz	**ao**	**meu**	**bem**	**que˘eu**	**não**	**que-**	**ro**
1	2	3	4	5	6	7	

B

	(x)		x x			(x) x	
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪.	♪.
diz	**ao**	**meu**	**bem**	**que˘eu**	**não**	**que-**	**ro**
1	2	3	4	5	6	7	

C

	x		(x) x			(x) x	
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪.	♪.
diz	**ao**	**meu**	**bem**	**que˘eu**	**não**	**que-**	**ro**
1	2	3	4	5	6	7	

D

	(x)		(x) x			(x) x	
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	♪.	♪.
diz	**ao**	**meu**	**bem**	**que˘eu**	**não**	**que-**	**ro**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [12]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 4)

	x		(●)	x x		(x) x
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥
sen-	**tir**	**mais**	**sau-**	**da-**	**de**	**não**
1	2	3	4	5	6	7

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 4)

	(x)		(●)	x x		(x) x
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥
sen-	**tir**	**mais**	**sau-**	**da-**	**de**	**não**
1	2	3	4	5	6	7

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 4)

	x x		●	(x)		(x) x
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥
sen-	**tir**	**mais**	**sau-**	**da-**	**de**	**não**
1	2	3	4	5	6	7

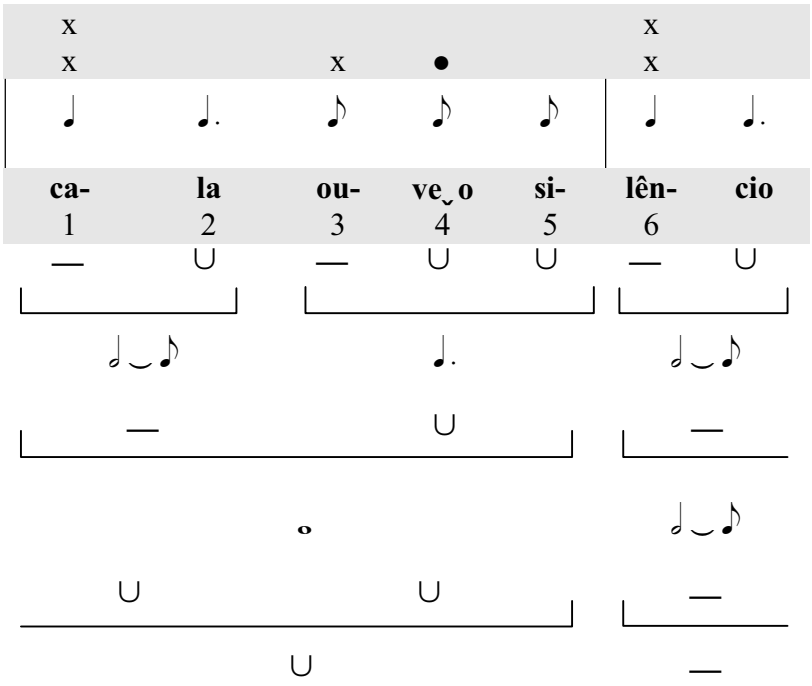
D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 4)

	(x) x		●	(x)		(x) x
♪	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥
sen-	**tir**	**mais**	**sau-**	**da-**	**de**	**não**
1	2	3	4	5	6	7

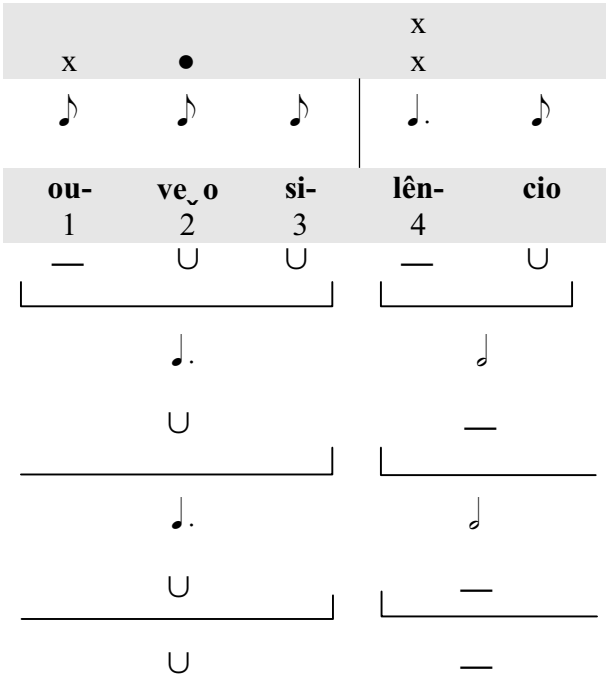
Análise 12. Ouve o silêncio (1958)
Canções de Amor, Série 1, nº 1 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "Ouve o silêncio", a partir da delimitação de 12 sintagmas melódicos. Destacamos a ocorrência de tensões rítmico-prosódicas em SM[01] (posição métrica 4), SM[02] (posição 2) e SM[09] (posição 2). Em SM[01], possibilidades de atenuação se apresentam em C e D; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A e B (neste caso, cria-se na posição 4 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 6). Em SM[02], apenas possibilidades de atenuação se apresentam em A e B. Em SM[09], possibilidades de atenuação se apresentam em C, E, G e H; possibilidades de intensificação em A, B, D e F (cria-se na posição 4 o efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 6). Especificamente nesta canção, a intensificação das tensões rítmico-prosódicas têm efeito devido a grande complacência para reestruturações dos sintagmas a que se referem (por exemplo, em SM[01], é ritmicamente e prosodicamente possível desconsiderar o destacamento da posição métrica 3 e considerar o destacamento da posição 4, no delineamento). Observe-se que, em SM[02], a análise já apresenta os resultados objetivados desde o nível N^2 (portanto, com relação a estes objetivos, procedemos ao N^3 por mero formalismo); este também poderia ser um início da necessidade de re-delimitação do sintagma melódico, com possibilidade de fusão ao sintagma seguinte. Em SM[10], ao nível prosódico N^1 , uma representação de acento breve foi atribuída ao domínio de agrupamento relativo às posições métricas 7, 8 e 9, em acordo com a hipótese da alternação rítmica, para que se evitasse a justaposição de três representações de acento longo, no foco de N^2 .

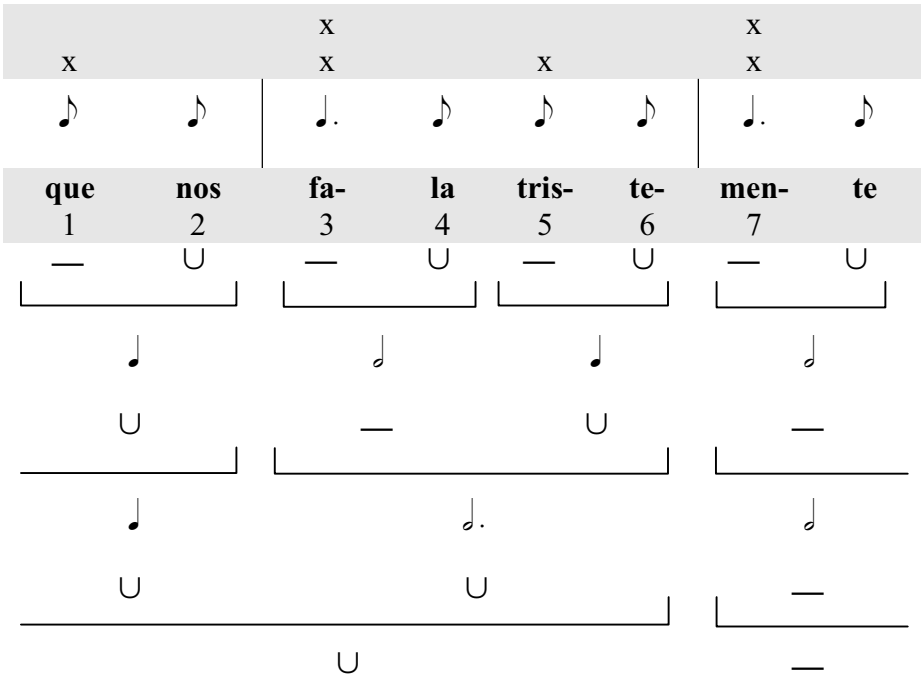
SM [01]



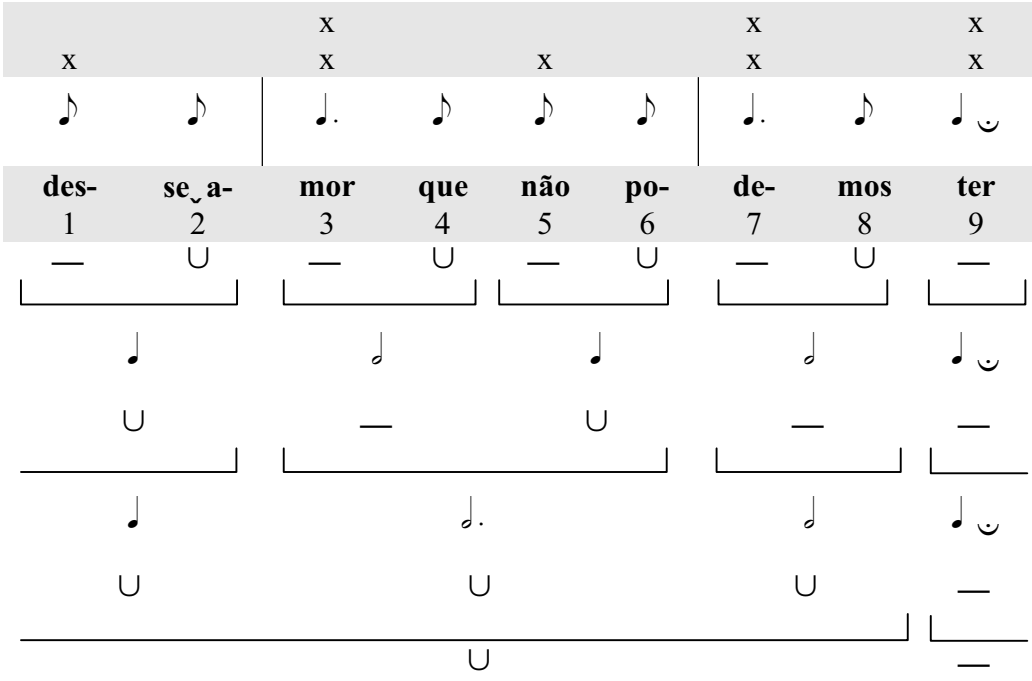
SM [02]



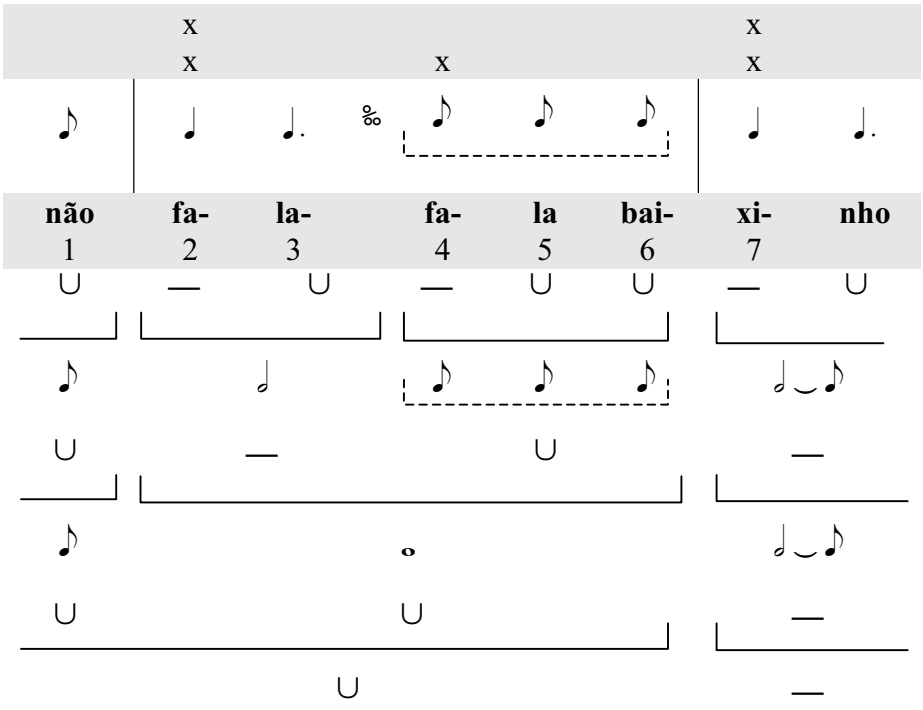
SM [03]


que nos fa- la tris- te- men- te
1 2 3 4 5 6 7

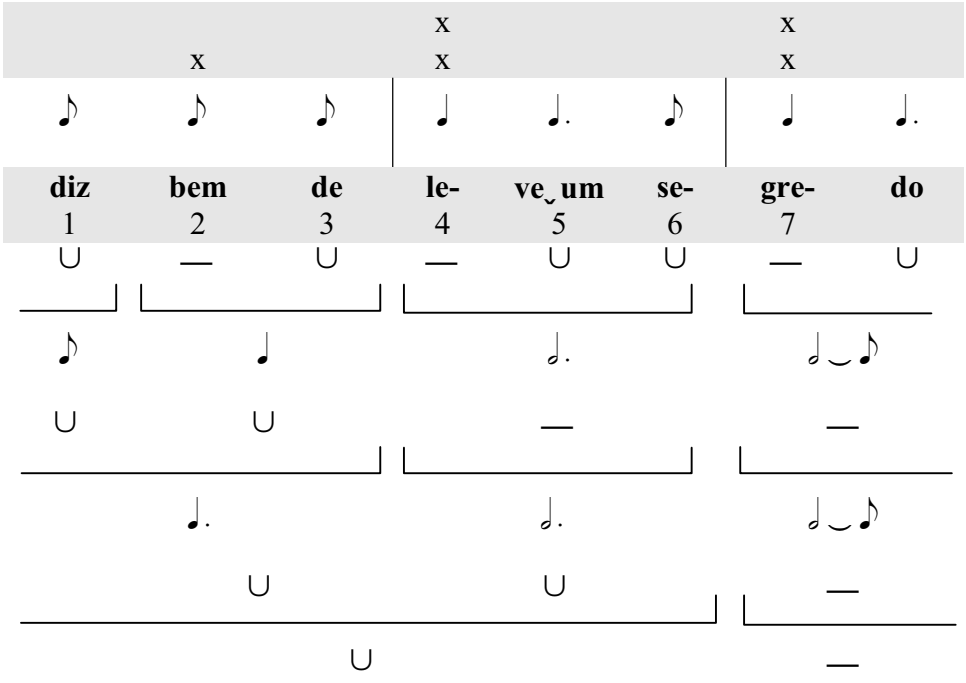
SM [04]


des- se a- mor que não po- de- mos ter
1 2 3 4 5 6 7 8 9

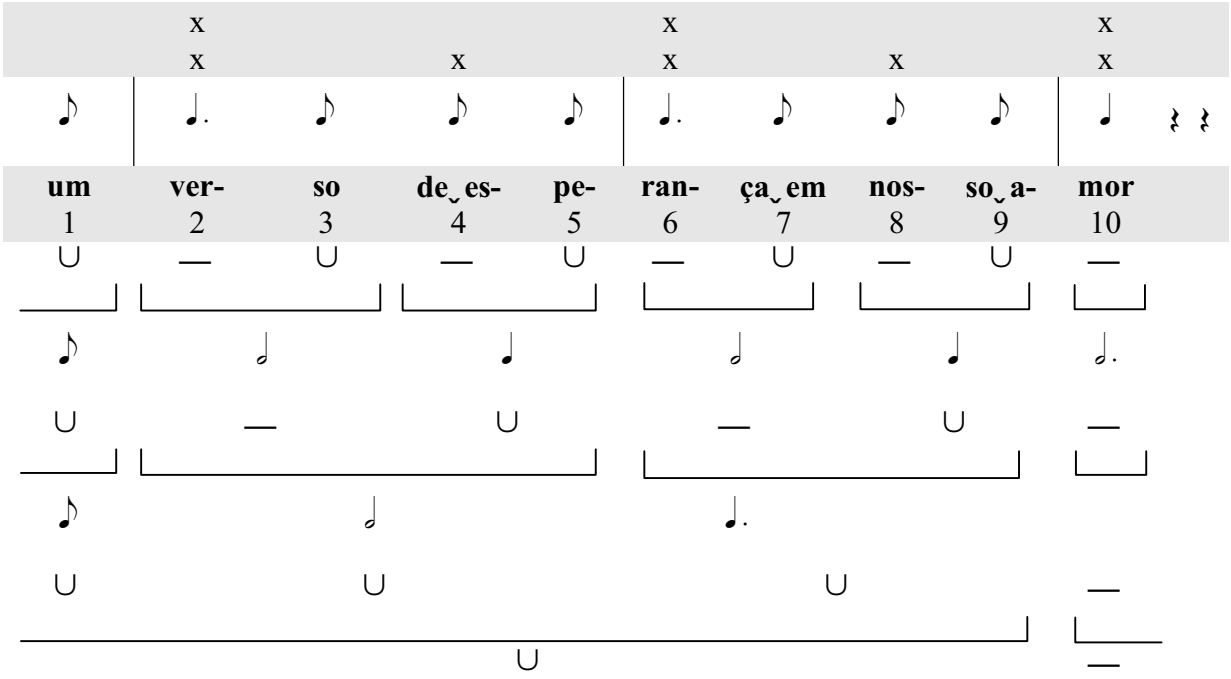
SM [05]


não fa- la- fa- la bai- xi- nho
1 2 3 4 5 6 7

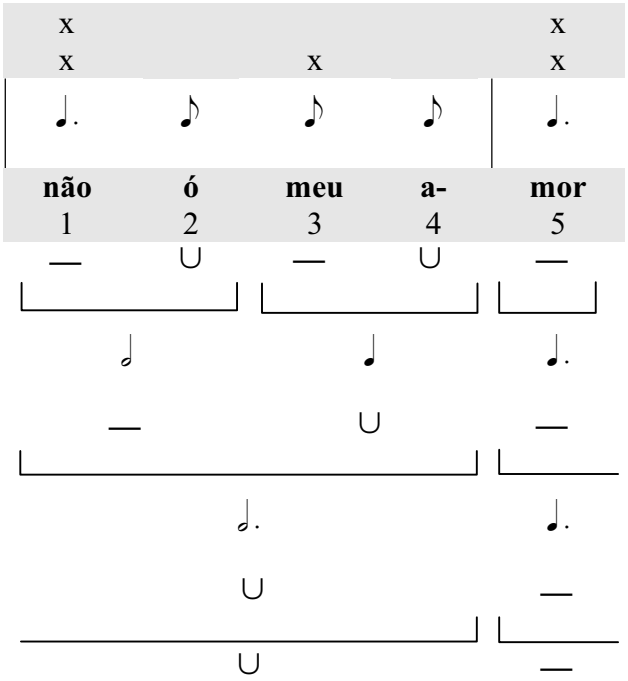
SM [06]


diz bem de le- ve um se- gre- do
1 2 3 4 5 6 7

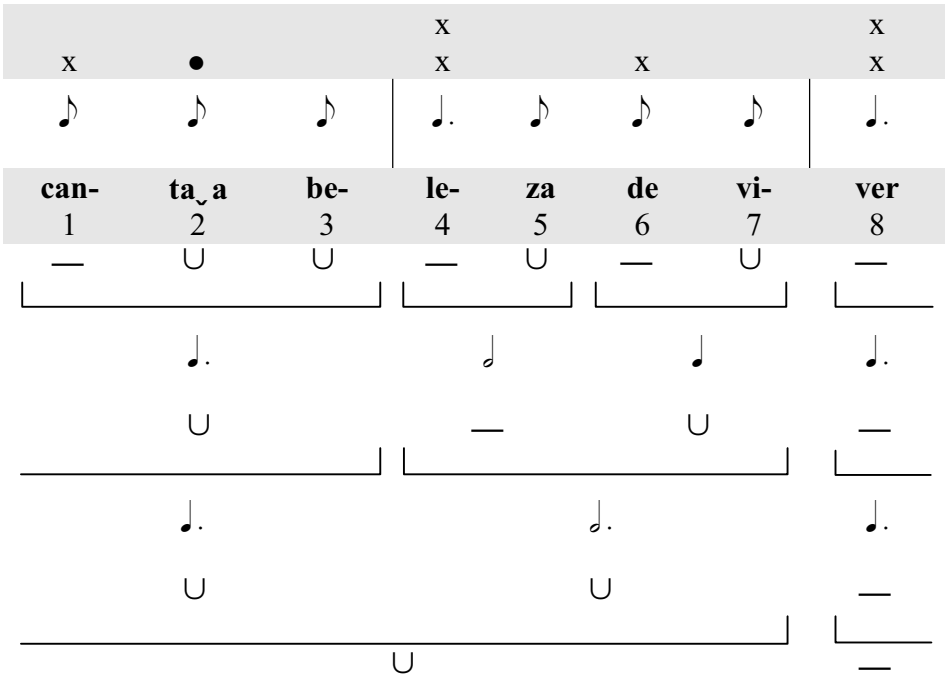
SM [07]


um ver- so de˘es- pe- ran- ça˘em nos- so˘a- mor
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

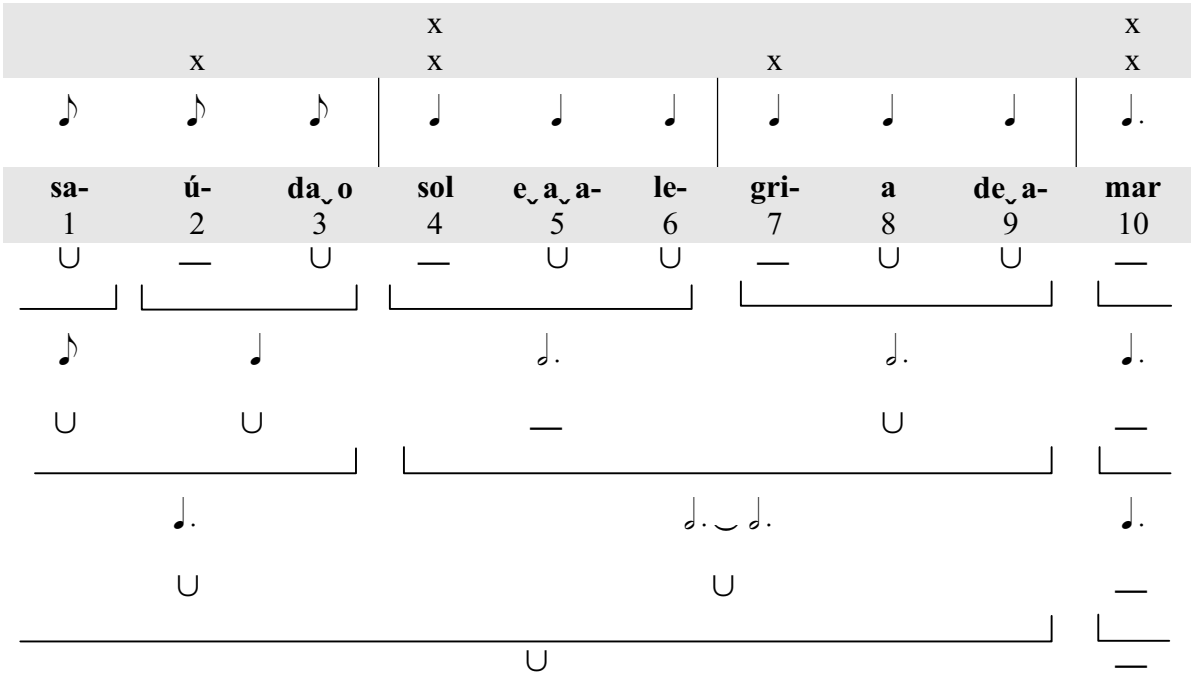
SM [08]


não ó meu a- mor
1 2 3 4 5

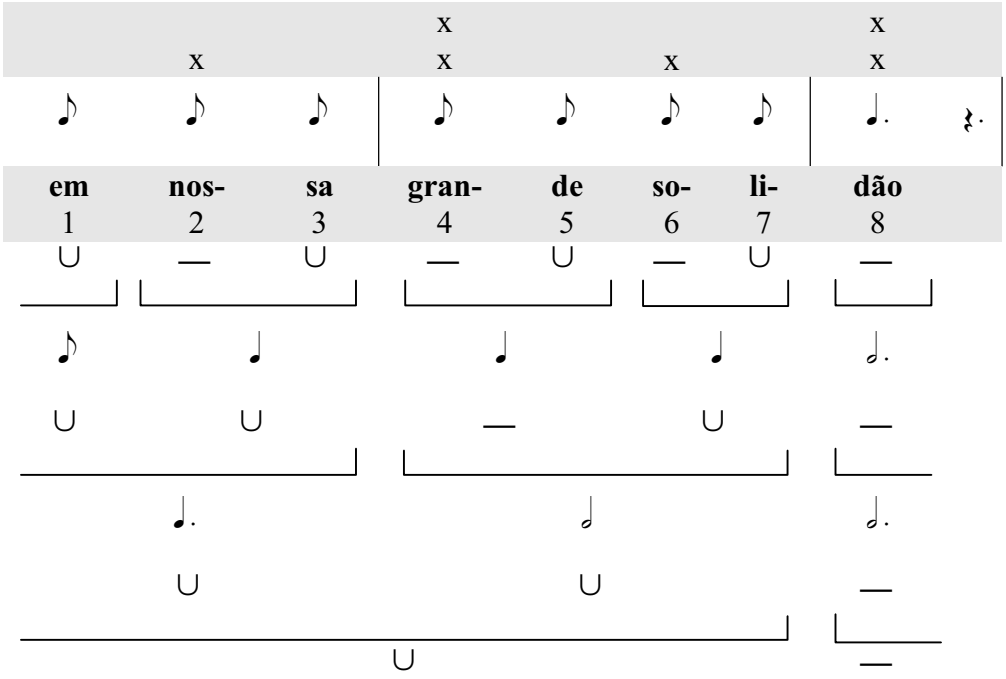
SM [09]


x x x x x x x
can- ta˘a be- le- za de vi- ver
1 2 3 4 5 6 7 8

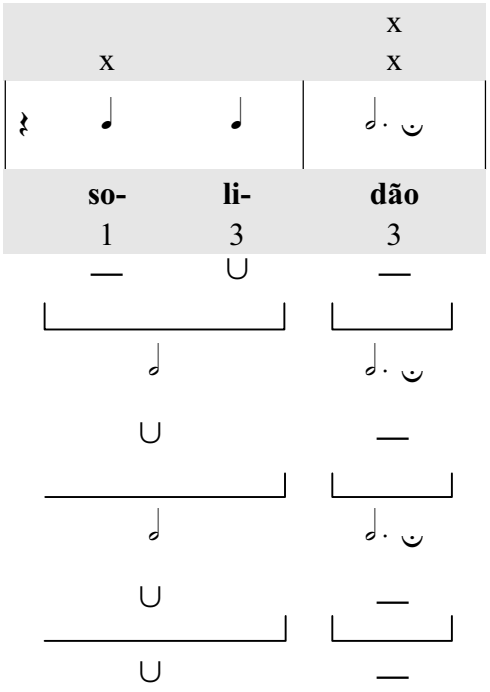
SM [10]


x x x x x x x x x x
sa- ú- da˘o sol e˘a˘a- le- gri- a de˘a- mar
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SM [11]



SM [12]



Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 4)

x					(x)	
x		x	(●)		x	
♩	♩.	♪	♪	♪	♩	♩.
ca-	**la**	**ou-**	**ve͡o**	**si-**	**lên-**	**cio**
1	2	3	4	5	6	

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 4)

(x)					(x)	
x		x	(●)		x	
♩	♩.	♪	♪	♪	♩	♩.
ca-	**la**	**ou-**	**ve͡o**	**si-**	**lên-**	**cio**
1	2	3	4	5	6	

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 4)

x					(x)	
x		(x)	●		x	
♩	♩.	♪	♪	♪	♩	♩.
ca-	**la**	**ou-**	**ve͡o**	**si-**	**lên-**	**cio**
1	2	3	4	5	6	

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 4)

(x)					(x)	
x		(x)	●		x	
♩	♩.	♪	♪	♪	♩	♩.
ca-	**la**	**ou-**	**ve͡o**	**si-**	**lên-**	**cio**
1	2	3	4	5	6	

SM [02]

A – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

			(x)	
x	●		x	
♪	♪	♪	♩.	♪
ou-	**ve͡o**	**si-**	**lên-**	**cio**
1	2	3	4	

B – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

			(x)	
(x)	●		x	
♪	♪	♪	♩.	♪
ou-	**ve͡o**	**si-**	**lên-**	**cio**
1	2	3	4	

SM [03]

A

		x				(x)	
x		x		x		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪
que	**nos**	**fa-**	**la**	**tris-**	**te-**	**men-**	**te**
1	2	3	4	5	6	7	

B

		x				(x)	
(x)		x		x		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪
que	**nos**	**fa-**	**la**	**tris-**	**te-**	**men-**	**te**
1	2	3	4	5	6	7	

C

x		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪
que	**nos**	**fa-**	**la**	**tris-**	**te-**	**men-**	**te**
1	2	3	4	5	6	7	

D

x		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪
que	**nos**	**fa-**	**la**	**tris-**	**te-**	**men-**	**te**
1	2	3	4	5	6	7	

E

(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪
que	**nos**	**fa-**	**la**	**tris-**	**te-**	**men-**	**te**
1	2	3	4	5	6	7	

F

(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪
que	**nos**	**fa-**	**la**	**tris-**	**te-**	**men-**	**te**
1	2	3	4	5	6	7	

G

x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪
que	**nos**	**fa-**	**la**	**tris-**	**te-**	**men-**	**te**
1	2	3	4	5	6	7	

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪
que 1	**nos** 2	**fa-** 3	**la** 4	**tris-** 5	**te-** 6	**men-** 7	**te**

SM [04]

A

x		x x		x		x x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♩ 𝅝
des- 1	**se˘a-** 2	**mor** 3	**que** 4	**não** 5	**po-** 6	**de-** 7	**mos** 8	**ter** 9

B

(x)		x x		x		x x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♩ 𝅝
des- 1	**se˘a-** 2	**mor** 3	**que** 4	**não** 5	**po-** 6	**de-** 7	**mos** 8	**ter** 9

C

x		(x) x		x		x x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♩ 𝅝
des- 1	**se˘a-** 2	**mor** 3	**que** 4	**não** 5	**po-** 6	**de-** 7	**mos** 8	**ter** 9

D

x		x x		(x)		x x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♩ 𝅝
des- 1	**se˘a-** 2	**mor** 3	**que** 4	**não** 5	**po-** 6	**de-** 7	**mos** 8	**ter** 9

E

x		x x		x		(x) x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	𝅗𝅥
des-	**se˯a-**	**mor**	**que**	**não**	**po-**	**de-**	**mos**	**ter**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

F

(x)		(x) x		x		x x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	𝅗𝅥
des-	**se˯a-**	**mor**	**que**	**não**	**po-**	**de-**	**mos**	**ter**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

G

(x)		x x		(x)		x x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	𝅗𝅥
des-	**se˯a-**	**mor**	**que**	**não**	**po-**	**de-**	**mos**	**ter**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

H

(x)		x x		x		(x) x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	𝅗𝅥
des-	**se˯a-**	**mor**	**que**	**não**	**po-**	**de-**	**mos**	**ter**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

H

x		(x) x		(x)		x x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	𝅗𝅥
des-	**se˯a-**	**mor**	**que**	**não**	**po-**	**de-**	**mos**	**ter**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

I

x		(x) x		x		(x) x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	𝅗𝅥
des-	**se˯a-**	**mor**	**que**	**não**	**po-**	**de-**	**mos**	**ter**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

J

x		x x		(x)		(x) x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	𝅗𝅥
des-	**se˯a-**	**mor**	**que**	**não**	**po-**	**de-**	**mos**	**ter**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

K

(x)		(x) x		(x)		x x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	𝅗𝅥
des-	**se˯a-**	**mor**	**que**	**não**	**po-**	**de-**	**mos**	**ter**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

L

(x)		(x) x		x		(x) x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	𝅗𝅥
des-	**se˯a-**	**mor**	**que**	**não**	**po-**	**de-**	**mos**	**ter**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

M

(x)		x x		(x)		(x) x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	𝅗𝅥
des-	**se˯a-**	**mor**	**que**	**não**	**po-**	**de-**	**mos**	**ter**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

O

x		(x) x		(x)		(x) x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♩ 𝅝
des-	**se˘a-**	**mor**	**que**	**não**	**po-**	**de-**	**mos**	**ter**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

P

(x)		(x) x		(x)		(x) x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♩ 𝅝
des-	**se˘a-**	**mor**	**que**	**não**	**po-**	**de-**	**mos**	**ter**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

SM [05]

A

	x x			x			(x) x	
♪	♩	♩.	𝄋	♪	♪	♪	♩	♩.
não	**fa-**	**la-**		**fa-**	**la**	**bai-**	**xi-**	**nho**
1	2	3		4	5	6	7	

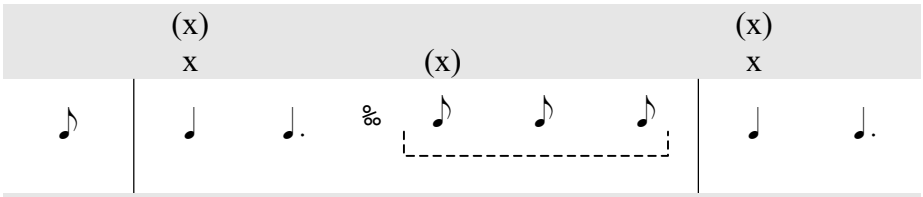
B

	(x) x			x			(x) x	
♪	♩	♩.	𝄋	♪	♪	♪	♩	♩.
não	**fa-**	**la-**		**fa-**	**la**	**bai-**	**xi-**	**nho**
1	2	3		4	5	6	7	

C

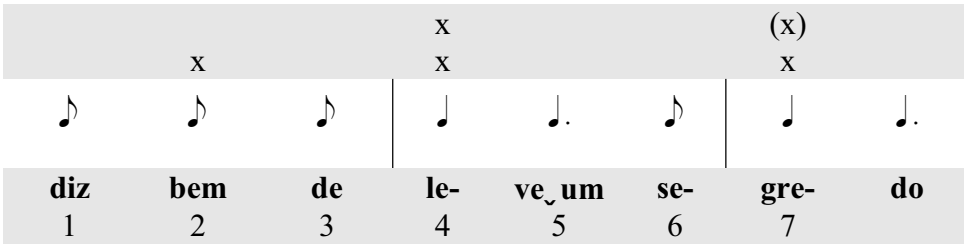
	x x			(x)			(x) x	
♪	♩	♩.	𝄋	♪	♪	♪	♩	♩.
não	**fa-**	**la-**		**fa-**	**la**	**bai-**	**xi-**	**nho**
1	2	3		4	5	6	7	

D

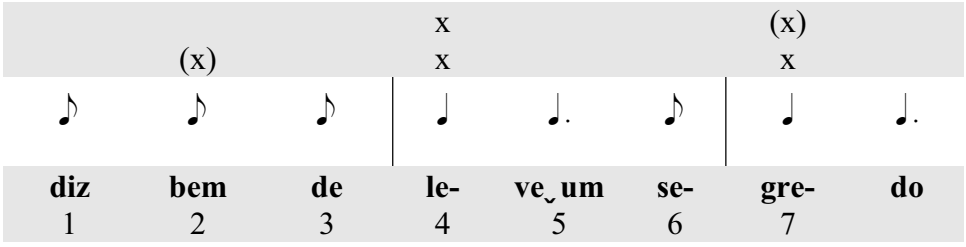

(x)
x
(x)
x
não fa- la- fa- la bai- xi- nho
1 2 3 4 5 6 7

SM [06]

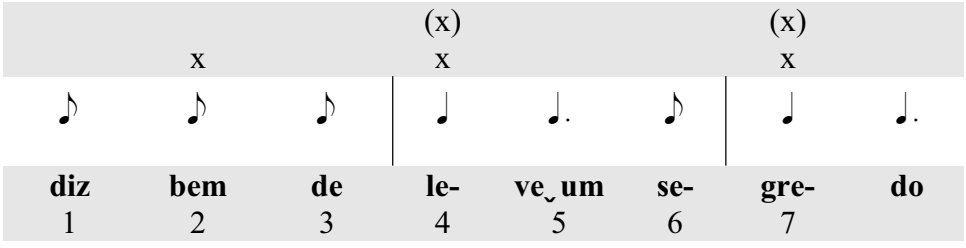
A


x
x
(x)
x
diz bem de le- ve˛um se- gre- do
1 2 3 4 5 6 7

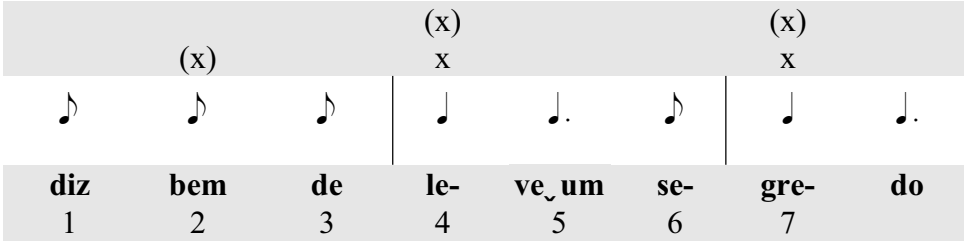
B


(x)
x
x
(x)
x
diz bem de le- ve˛um se- gre- do
1 2 3 4 5 6 7

C


x
(x)
x
(x)
x
diz bem de le- ve˛um se- gre- do
1 2 3 4 5 6 7

D


(x)
(x)
x
(x)
x
diz bem de le- ve˛um se- gre- do
1 2 3 4 5 6 7

SM [07]

A

	x x		x		x x		x		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um 1	**ver-** 2	**so** 3	**de‿es-** 4	**pe-** 5	**ran-** 6	**ça‿em** 7	**nos-** 8	**so‿a-** 9	**mor** 10	

B

	(x) x		x		x x		x		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um 1	**ver-** 2	**so** 3	**de‿es-** 4	**pe-** 5	**ran-** 6	**ça‿em** 7	**nos-** 8	**so‿a-** 9	**mor** 10	

C

	x x		(x)		x x		x		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um 1	**ver-** 2	**so** 3	**de‿es-** 4	**pe-** 5	**ran-** 6	**ça‿em** 7	**nos-** 8	**so‿a-** 9	**mor** 10	

D

	x x		x		(x) x		x		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um 1	**ver-** 2	**so** 3	**de‿es-** 4	**pe-** 5	**ran-** 6	**ça‿em** 7	**nos-** 8	**so‿a-** 9	**mor** 10	

E

	x x		x		x x		(x)		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um 1	**ver-** 2	**so** 3	**de‿es-** 4	**pe-** 5	**ran-** 6	**ça‿em** 7	**nos-** 8	**so‿a-** 9	**mor** 10	

F

	(x) x		(x)		x x		x		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um	**ver-**	**so**	**de‿es-**	**pe-**	**ran-**	**ça‿em**	**nos-**	**so‿a-**	**mor**	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

G

	(x) x		x		(x) x		x		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um	**ver-**	**so**	**de‿es-**	**pe-**	**ran-**	**ça‿em**	**nos-**	**so‿a-**	**mor**	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

H

	(x) x		x		x x		(x)		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um	**ver-**	**so**	**de‿es-**	**pe-**	**ran-**	**ça‿em**	**nos-**	**so‿a-**	**mor**	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

I

	x x		(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um	**ver-**	**so**	**de‿es-**	**pe-**	**ran-**	**ça‿em**	**nos-**	**so‿a-**	**mor**	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

J

	x x		(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um	**ver-**	**so**	**de‿es-**	**pe-**	**ran-**	**ça‿em**	**nos-**	**so‿a-**	**mor**	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

K

	x x		x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um 1	**ver-** 2	**so** 3	**de‿es-** 4	**pe-** 5	**ran-** 6	**ça‿em** 7	**nos-** 8	**so‿a-** 9	**mor** 10	

L

	(x) x		(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um 1	**ver-** 2	**so** 3	**de‿es-** 4	**pe-** 5	**ran-** 6	**ça‿em** 7	**nos-** 8	**so‿a-** 9	**mor** 10	

M

	(x) x		(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um 1	**ver-** 2	**so** 3	**de‿es-** 4	**pe-** 5	**ran-** 6	**ça‿em** 7	**nos-** 8	**so‿a-** 9	**mor** 10	

N

	(x) x		x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um 1	**ver-** 2	**so** 3	**de‿es-** 4	**pe-** 5	**ran-** 6	**ça‿em** 7	**nos-** 8	**so‿a-** 9	**mor** 10	

O

	x x		(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um 1	**ver-** 2	**so** 3	**de‿es-** 4	**pe-** 5	**ran-** 6	**ça‿em** 7	**nos-** 8	**so‿a-** 9	**mor** 10	

P

	(x) x		(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♩.	♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩	𝄽 𝄽
um	**ver-**	**so**	**de˽es-**	**pe-**	**ran-**	**ça˽em**	**nos-**	**so˽a-**	**mor**	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

SM [08]
A

x x		x		(x) x
♩.	♪	♪	♪	♩.
não	**ó**	**meu**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5

B

(x) x		x		(x) x
♩.	♪	♪	♪	♩.
não	**ó**	**meu**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5

C

x x		(x)		(x) x
♩.	♪	♪	♪	♩.
não	**ó**	**meu**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5

D

(x) x		(x)		(x) x
♩.	♪	♪	♪	♩.
não	**ó**	**meu**	**a-**	**mor**
1	2	3	4	5

SM [09]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x				(x)
x	(●)		x		x		x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
can-	**ta˘a**	**be-**	**le-**	**za**	**de**	**vi-**	**ver**
1	2	3	4	5	6	7	8

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x				(x)
(x)	(●)		x		x		x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
can-	**ta˘a**	**be-**	**le-**	**za**	**de**	**vi-**	**ver**
1	2	3	4	5	6	7	8

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

			(x)				(x)
x	●		x		x		x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
can-	**ta˘a**	**be-**	**le-**	**za**	**de**	**vi-**	**ver**
1	2	3	4	5	6	7	8

D – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x				(x)
x	(●)		x		(x)		x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
can-	**ta˘a**	**be-**	**le-**	**za**	**de**	**vi-**	**ver**
1	2	3	4	5	6	7	8

E – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

			(x)				(x)
(x)	●		x		x		x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
can-	**ta˘a**	**be-**	**le-**	**za**	**de**	**vi-**	**ver**
1	2	3	4	5	6	7	8

F – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

(x)	(●)		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
can-	**ta˘a**	**be-**	**le-**	**za**	**de**	**vi-**	**ver**
1	2	3	4	5	6	7	8

G – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

x	●		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
can-	**ta˘a**	**be-**	**le-**	**za**	**de**	**vi-**	**ver**
1	2	3	4	5	6	7	8

H – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2

(x)	●		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
can-	**ta˘a**	**be-**	**le-**	**za**	**de**	**vi-**	**ver**
1	2	3	4	5	6	7	8

SM [10]

A

	x		x x			x			(x) x
♪	♪	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩.
sa-	**ú-**	**da˘o**	**sol**	**e˘a˘a-**	**le-**	**gri-**	**a**	**de˘a-**	**mar**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

B

	(x)		x x			x			(x) x
♪	♪	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩.
sa-	**ú-**	**da˘o**	**sol**	**e˘a˘a-**	**le-**	**gri-**	**a**	**de˘a-**	**mar**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

C

	x		(x) x			x			(x) x
♪	♪	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩.
sa-	**ú-**	**da͡o**	**sol**	**e͡a͡a-**	**le-**	**gri-**	**a**	**de͡a-**	**mar**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

D

	x		x x			(x)			(x) x
♪	♪	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩.
sa-	**ú-**	**da͡o**	**sol**	**e͡a͡a-**	**le-**	**gri-**	**a**	**de͡a-**	**mar**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

E

	(x)		(x) x			x			(x) x
♪	♪	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩.
sa-	**ú-**	**da͡o**	**sol**	**e͡a͡a-**	**le-**	**gri-**	**a**	**de͡a-**	**mar**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

F

	(x)		x x			(x)			(x) x
♪	♪	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩.
sa-	**ú-**	**da͡o**	**sol**	**e͡a͡a-**	**le-**	**gri-**	**a**	**de͡a-**	**mar**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

G

	x		(x) x			(x)			(x) x
♪	♪	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩.
sa-	**ú-**	**da͡o**	**sol**	**e͡a͡a-**	**le-**	**gri-**	**a**	**de͡a-**	**mar**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

H

	(x)		(x) x			(x)			(x) x
♪	♪	♪	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩.
sa-	**ú-**	**da‿o**	**sol**	**e‿a‿a-**	**le-**	**gri-**	**a**	**de‿a-**	**mar**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

SM [11]
A

	x		x x		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩.	𝄽.
em	**nos-**	**sa**	**gran-**	**de**	**so-**	**li-**	**dão**	
1	2	3	4	5	6	7	8	

B

	(x)		x x		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩.	𝄽.
em	**nos-**	**sa**	**gran-**	**de**	**so-**	**li-**	**dão**	
1	2	3	4	5	6	7	8	

C

	x		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩.	𝄽.
em	**nos-**	**sa**	**gran-**	**de**	**so-**	**li-**	**dão**	
1	2	3	4	5	6	7	8	

D

	x		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩.	𝄽.
em	**nos-**	**sa**	**gran-**	**de**	**so-**	**li-**	**dão**	
1	2	3	4	5	6	7	8	

E

	(x)		(x) x		x		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩.	𝄽.
em 1	**nos-** 2	**sa** 3	**gran-** 4	**de** 5	**so-** 6	**li-** 7	**dão** 8	

F

	(x)		x x		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩.	𝄽.
em 1	**nos-** 2	**sa** 3	**gran-** 4	**de** 5	**so-** 6	**li-** 7	**dão** 8	

G

	x		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩.	𝄽.
em 1	**nos-** 2	**sa** 3	**gran-** 4	**de** 5	**so-** 6	**li-** 7	**dão** 8	

H

	(x)		(x) x		(x)		(x) x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩.	𝄽.
em 1	**nos-** 2	**sa** 3	**gran-** 4	**de** 5	**so-** 6	**li-** 7	**dão** 8	

SM [12]

A

	x		(x) x
𝄽	♩	♩	♩. ن
	so- 1	**li-** 3	**dão** 3

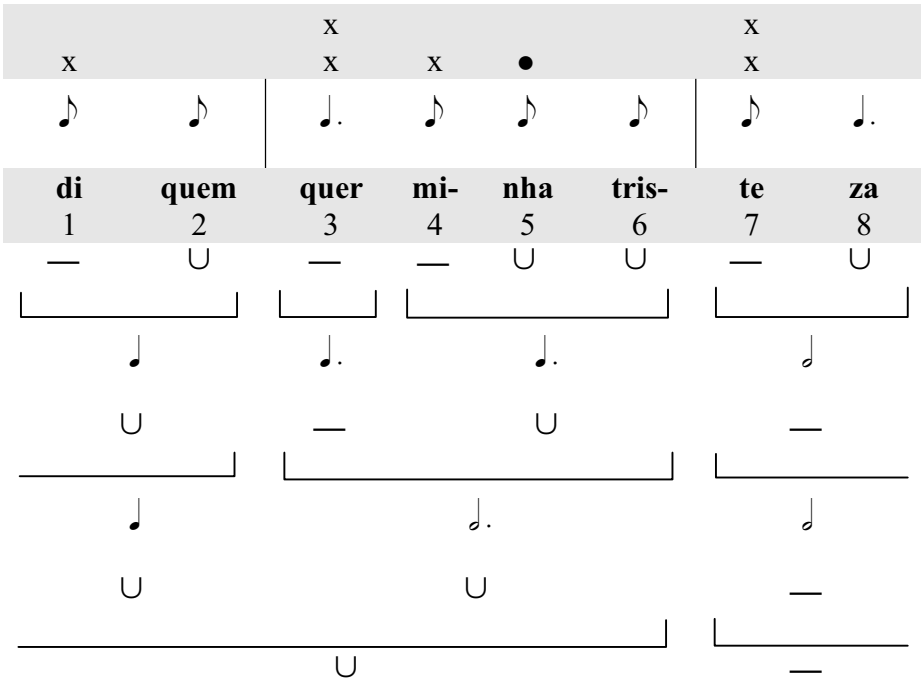
B

	(x)		(x) x
𝄽	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥. ن
	so-	**li-**	**dão**
	1	3	3

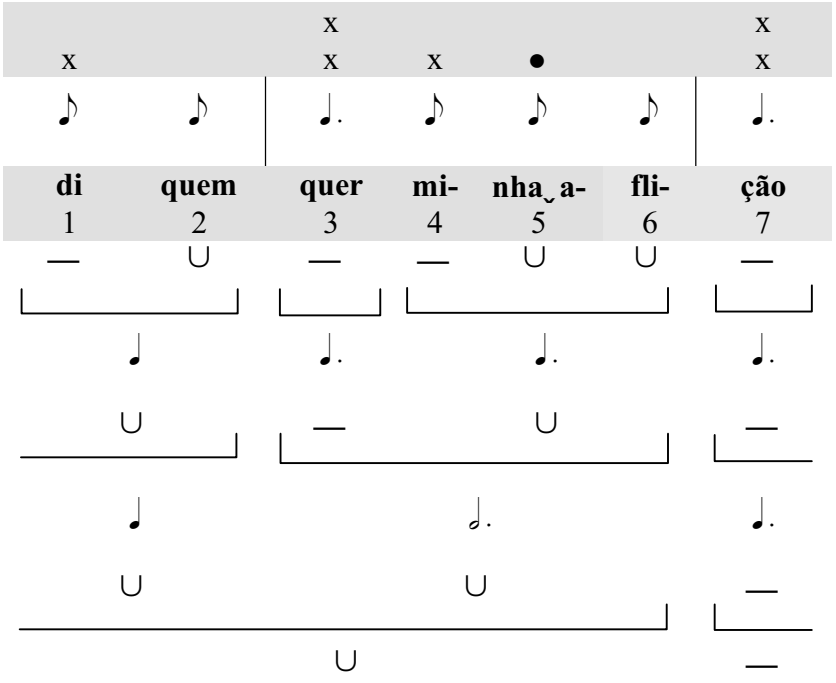
Análise 13. Pregão da saudade (1959)
Canções de Amor, série 2, nº 2 (Edition Savart)

Procedemos à análise de "Pregão da saudade", a partir da delimitação de 8 sintagmas melódicos. O vocábulo "di' (relativo ao verbo dizer) na posição métrica 1 de SM[01] e SM[02] não aparecem na referência do poema, apenas na partitura; a posição 4 de SM[04], na partitura, inclui mais um vocábulo "não", também ausente do poema. Destacamos a ocorrência de tensão rítmico-prosódica em SM[01] (posição métrica 5), SM[02] (posição 5), SM[03] (posição 5), SM[05] (posições 1 e 5), SM[06] (posição 2) e SM[07] (posição 5). Em SM[01], SM[02] e SM[03] possibilidades de atenuação se apresentam em C, D, E, F, G e H; possibilidades de intensificação podem se estabelecer em A e B (em todos os casos, cria-se na posição 5 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 7). Em SM[05], posição 1, possibilidades de atenuação se apresentam em B, C, E, F, G e H; possibilidades de intensificação em A e D (cria-se na posição 1 o efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 3). Em SM[05], posição 5, possibilidades de atenuação se apresentam em C, D, E, F, G e H; possibilidades de intensificação em A e B (cria-se na posição 5 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 7). Em SM[06], possibilidades de atenuação se apresentam em C, E, G e H; possibilidades de intensificação em A, B, D e F (cria-se na posição 2 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 4). Em SM[07], possibilidades de atenuação se apresentam em C, D, E, F, G e H; possibilidades de intensificação em A e B (cria-se na posição 5 um efeito de reforço da transição rítmica e sonora que se estabiliza na posição 7). Em SM[04] a posição métrica 1 apresenta uma sílaba formada pelo processo de "sinerese" e, no caso, pode prejudicar a compreensão do conteúdo verbal. Note-se também a ocorrência de choque acentual em SM[01], SM[02] e SM[05] (posições 3 e 4).

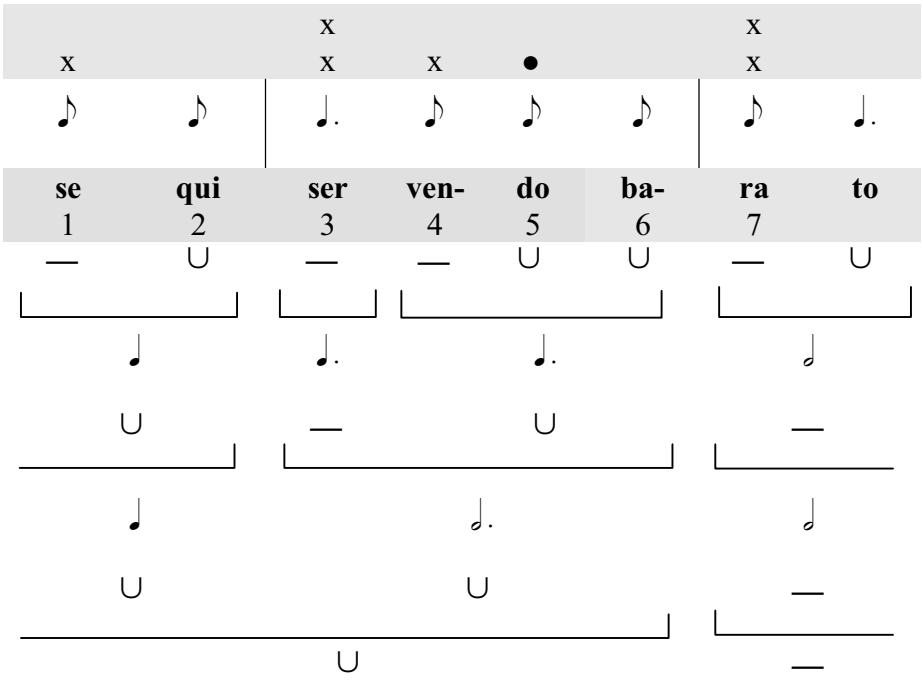
SM [01]


x x x x x x ● x x
di quem quer mi- nha tris- te za
1 2 3 4 5 6 7 8

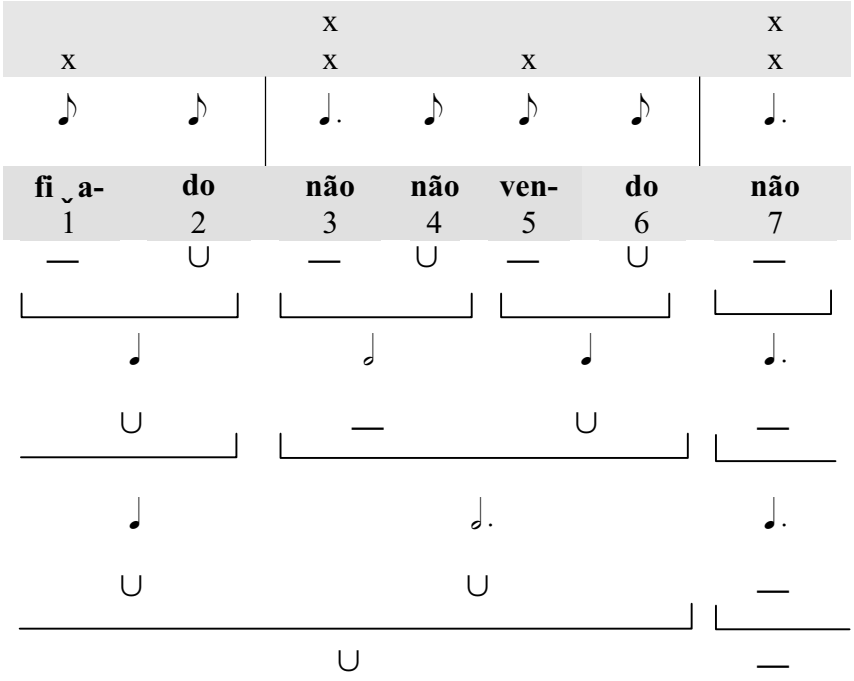
SM [02]


x x x x x x ● x x
di quem quer mi- nha a- fli- ção
1 2 3 4 5 6 7

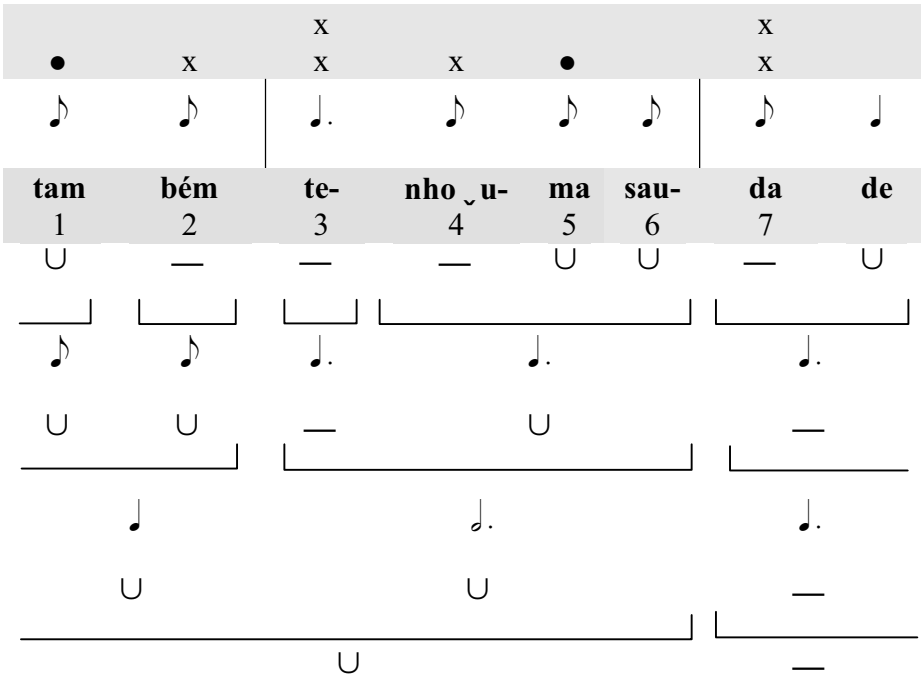
SM [03]


se qui ser ven- do ba- ra to
1 2 3 4 5 6 7

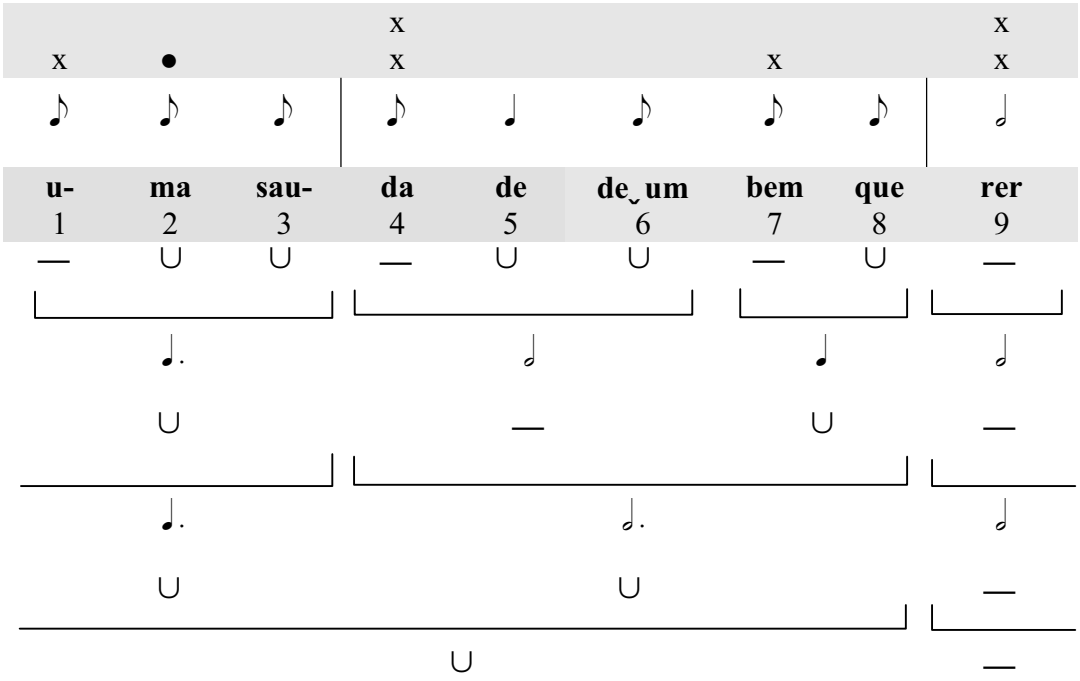
SM [04]


fi a- do não não ven- do não
1 2 3 4 5 6 7

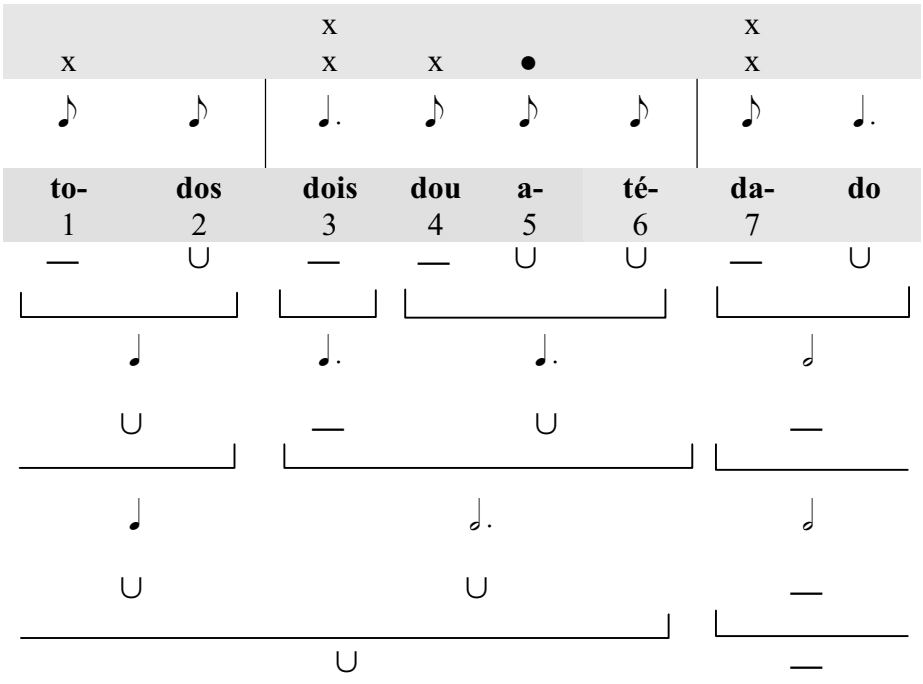
SM [05]


tam bém te- nho u- ma sau- da de
1 2 3 4 5 6 7

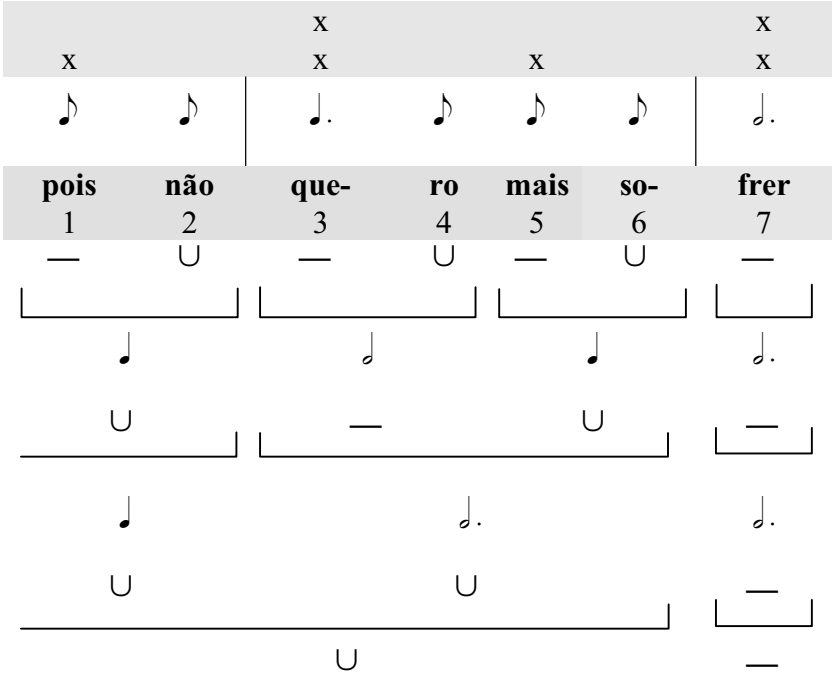
SM [06]


u- ma sau- da de de um bem que rer
1 2 3 4 5 6 7 8 9

SM [07]


x x x x x x ● x x
♪ ♪ | ♩. ♪ ♪ ♪ | ♪ ♩.
to- dos dois dou a- té- da- do
1 2 3 4 5 6 7
— ∪ — — ∪ ∪ — ∪
♩ ♩. ♩. 𝅗𝅥
∪ — ∪ —
♩ 𝅗𝅥. 𝅗𝅥
∪ ∪ —
∪ —

SM [08]


x x x x x x x
♪ ♪ | ♩. ♪ ♪ ♪ | 𝅗𝅥.
pois não que- ro mais so- frer
1 2 3 4 5 6 7
— ∪ — ∪ — ∪ —
♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥.
∪ — ∪ —
♩ 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.
∪ ∪ —
∪ —

Estabelecendo-se possíveis linhas de interpretação:

SM [01]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

x		x x	x	(●)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

(x)		x x	x	(●)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8

C – Atenuação da tensão prosódica destacada (posição métrica 5)

x		(x) x	x	●		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8

D – Atenuação da tensão prosódica destacada (posição métrica 5)

x		x x	(x)	●		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8

E – Atenuação da tensão prosódica destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
(x)		x	x	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8

F – Atenuação da tensão prosódica destacada (posição métrica 5)

		x				(x)	
(x)		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8

G – Atenuação da tensão prosódica destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
x		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8

H – Atenuação da tensão prosódica destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
(x)		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha**	**tris-**	**te**	**za**
1	2	3	4	5	6	7	8

SM [02]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)
x		x	x	(●)		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha˯a-**	**fli-**	**ção**
1	2	3	4	5	6	7

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)
(x)		x	x	(●)		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha˯a-**	**fli-**	**ção**
1	2	3	4	5	6	7

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)
x		x	x	●		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha˯a-**	**fli-**	**ção**
1	2	3	4	5	6	7

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)
x		x	(x)	●		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha˯a-**	**fli-**	**ção**
1	2	3	4	5	6	7

E – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)
(x)		x	x	●		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha˯a-**	**fli-**	**ção**
1	2	3	4	5	6	7

F – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)
(x)		x	(x)	●		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha˯a-**	**fli-**	**ção**
1	2	3	4	5	6	7

G – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)
x		x	(x)	●		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha˘a-**	**fli-**	**ção**
1	2	3	4	5	6	7

H – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)
(x)		x	(x)	●		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
di	**quem**	**quer**	**mi-**	**nha˘a-**	**fli-**	**ção**
1	2	3	4	5	6	7

SM [03]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)	
x		x	x	(●)		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
se	**qui**	**ser**	**ven-**	**do**	**ba-**	**ra**	**to**
1	2	3	4	5	6	7	

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)	
(x)		x	x	(●)		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
se	**qui**	**ser**	**ven-**	**do**	**ba-**	**ra**	**to**
1	2	3	4	5	6	7	

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
(x)		x	x	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
se	**qui**	**ser**	**ven-**	**do**	**ba-**	**ra**	**to**
1	2	3	4	5	6	7	

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)	
(x)		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
se	**qui**	**ser**	**ven-**	**do**	**ba-**	**ra**	**to**
1	2	3	4	5	6	7	

E – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)	
x		x	x	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
se	**qui**	**ser**	**ven-**	**do**	**ba-**	**ra**	**to**
1	2	3	4	5	6	7	

F – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
x		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
se	**qui**	**ser**	**ven-**	**do**	**ba-**	**ra**	**to**
1	2	3	4	5	6	7	

G – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
x		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
se	**qui**	**ser**	**ven-**	**do**	**ba-**	**ra**	**to**
1	2	3	4	5	6	7	

H – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
(x)		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
se	**qui**	**ser**	**ven-**	**do**	**ba-**	**ra**	**to**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [04]
A

x		x x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
fi ˇa-	**do**	**não**	**não**	**ven-**	**do**	**não**
1	2	3	4	5	6	7

B

(x)		x x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
fi ˇa-	**do**	**não**	**não**	**ven-**	**do**	**não**
1	2	3	4	5	6	7

C

x		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
fi ˇa-	**do**	**não**	**não**	**ven-**	**do**	**não**
1	2	3	4	5	6	7

D

x		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
fi ˇa-	**do**	**não**	**não**	**ven-**	**do**	**não**
1	2	3	4	5	6	7

E

(x)		(x) x		x		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
fi ˇa-	**do**	**não**	**não**	**ven-**	**do**	**não**
1	2	3	4	5	6	7

F

(x)		x x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
fi ˇa-	**do**	**não**	**não**	**ven-**	**do**	**não**
1	2	3	4	5	6	7

G

x		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
fi ˇa-	**do**	**não**	**não**	**ven-**	**do**	**não**
1	2	3	4	5	6	7

H

(x)		(x) x		(x)		(x) x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♩.
fi ˇa-	**do**	**não**	**não**	**ven-**	**do**	**não**
1	2	3	4	5	6	7

SM [05]
A – Intensificação das tensões destacadas (posições métricas 1 e 5)

(●)	x	x x	x	(●)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
tam	**bém**	**te-**	**nho ˇu-**	**ma**	**sau-**	**da**	**de**
1	2	3	4	5	6	7	

B – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 1) e intensificação (posição 5)

●	(x)	x x	x	(●)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
tam	**bém**	**te-**	**nho ˇu-**	**ma**	**sau-**	**da**	**de**
1	2	3	4	5	6	7	

C – Atenuação das tensões destacadas (posições métricas 1 e 5)

		(x)				(x)	
●	x	x	x	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
tam	**bém**	**te-**	**nho˘u-**	**ma**	**sau-**	**da**	**de**
1	2	3	4	5	6	7	

D – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 1) e atenuação (posição 5)

		x				(x)	
(●)	x	x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
tam	**bém**	**te-**	**nho˘u-**	**ma**	**sau-**	**da**	**de**
1	2	3	4	5	6	7	

E – Atenuação das tensões destacadas (posições métricas 1 e 5)

		(x)				(x)	
●	(x)	x	x	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
tam	**bém**	**te-**	**nho˘u-**	**ma**	**sau-**	**da**	**de**
1	2	3	4	5	6	7	

F – Atenuação das tensões destacadas (posições métricas 1 e 5)

		x				(x)	
●	(x)	x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
tam	**bém**	**te-**	**nho˘u-**	**ma**	**sau-**	**da**	**de**
1	2	3	4	5	6	7	

G – Atenuação das tensões destacadas (posições métricas 1 e 5)

		(x)				(x)	
●	x	x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
tam	**bém**	**te-**	**nho˘u-**	**ma**	**sau-**	**da**	**de**
1	2	3	4	5	6	7	

H – Atenuação das tensões destacadas (posições métricas 1 e 5)

		(x)				(x)	
●	(x)	x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩
tam	**bém**	**te-**	**nho ˇu-**	**ma**	**sau-**	**da**	**de**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [06]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x					(x)
x	(●)		x			x		x
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥
u-	**ma**	**sau-**	**da**	**de**	**de ˇum**	**bem**	**que**	**rer**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x					(x)
(x)	(●)		x			x		x
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥
u-	**ma**	**sau-**	**da**	**de**	**de ˇum**	**bem**	**que**	**rer**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

			(x)					(x)
x	●		x			x		x
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥
u-	**ma**	**sau-**	**da**	**de**	**de ˇum**	**bem**	**que**	**rer**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

D – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

			x					(x)
x	(●)		x			(x)		x
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥
u-	**ma**	**sau-**	**da**	**de**	**de ˇum**	**bem**	**que**	**rer**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

E – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

(x)	●		(x) x			x		(x) x
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥
u-	**ma**	**sau-**	**da**	**de**	**de˯um**	**bem**	**que**	**rer**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

F – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 2)

(x)	(●)		x x			(x)		(x) x
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥
u-	**ma**	**sau-**	**da**	**de**	**de˯um**	**bem**	**que**	**rer**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

G – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

x	●		(x) x			(x)		(x) x
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥
u-	**ma**	**sau-**	**da**	**de**	**de˯um**	**bem**	**que**	**rer**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

H – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 2)

(x)	●		(x) x			(x)		(x) x
♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	𝅗𝅥
u-	**ma**	**sau-**	**da**	**de**	**de˯um**	**bem**	**que**	**rer**
1	2	3	4	5	6	7	8	9

SM [07]

A – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

x		x x	x	(●)		(x) x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
to-	**dos**	**dois**	**dou**	**a-**	**té-**	**da-**	**do**
1	2	3	4	5	6	7	

B – Intensificação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)	
(x)		x	x	(●)		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
to-	**dos**	**dois**	**dou**	**a-**	**té-**	**da-**	**do**
1	2	3	4	5	6	7	

C – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
x		x	x	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
to-	**dos**	**dois**	**dou**	**a-**	**té-**	**da-**	**do**
1	2	3	4	5	6	7	

D – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)	
x		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
to-	**dos**	**dois**	**dou**	**a-**	**té-**	**da-**	**do**
1	2	3	4	5	6	7	

E – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
(x)		x	x	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
to-	**dos**	**dois**	**dou**	**a-**	**té-**	**da-**	**do**
1	2	3	4	5	6	7	

F – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		x				(x)	
(x)		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
to-	**dos**	**dois**	**dou**	**a-**	**té-**	**da-**	**do**
1	2	3	4	5	6	7	

G – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
x		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
to-	**dos**	**dois**	**dou**	**a-**	**té-**	**da-**	**do**
1	2	3	4	5	6	7	

H – Atenuação da tensão destacada (posição métrica 5)

		(x)				(x)	
(x)		x	(x)	●		x	
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	♪	♩.
to-	**dos**	**dois**	**dou**	**a-**	**té-**	**da-**	**do**
1	2	3	4	5	6	7	

SM [08]
A

		x				(x)
x		x		x		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥.
pois	**não**	**que-**	**ro**	**mais**	**so-**	**frer**
1	2	3	4	5	6	7

B

		x				(x)
x		x		x		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥.
pois	**não**	**que-**	**ro**	**mais**	**so-**	**frer**
1	2	3	4	5	6	7

C

		x				(x)
x		x		x		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥.
pois	**não**	**que-**	**ro**	**mais**	**so-**	**frer**
1	2	3	4	5	6	7

D

		x				(x)
x		x		x		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥.
pois	**não**	**que-**	**ro**	**mais**	**so-**	**frer**
1	2	3	4	5	6	7

E

		x				(x)
x		x		x		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥.
pois	**não**	**que-**	**ro**	**mais**	**so-**	**frer**
1	2	3	4	5	6	7

F

		x				(x)
x		x		x		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥.
pois	**não**	**que-**	**ro**	**mais**	**so-**	**frer**
1	2	3	4	5	6	7

G

		x				(x)
x		x		x		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥.
pois	**não**	**que-**	**ro**	**mais**	**so-**	**frer**
1	2	3	4	5	6	7

H

		x				(x)
x		x		x		x
♪	♪	♩.	♪	♪	♪	𝅗𝅥.
pois	**não**	**que-**	**ro**	**mais**	**so-**	**frer**
1	2	3	4	5	6	7

Conclusão

A prática analítica e as conjecturas dela decorrentes, os procedimentos propostos e seus fundamentos referenciais, os conceitos, contextos e discussões promovidas, enfim, cada uma das questões desenvolvidas ou levantadas por este trabalho, embora pudessem apontar seu desenvolvimento em diferentes direções, buscaram contribuir para uma nova perspectiva de interpretação musical da canção. Especificamente, no contexto das canções analisadas, a configuração de uma ferramenta para a análise dos fenômenos rítmico-prosódicos que resultam da justaposição entre os componentes melódicos verbal e musical, verificou-se eficiente para os propósitos do destacamento de acentos, da identificação de tensões acentuais e da determinação de possíveis linhas de interpretação, na correlação dos diversos níveis da linearidade métrica e prosódica. Sobretudo os efeitos de atenuação e intensificação que se imprimem na oralidade, a partir dos resultados da análise, confirmam-se como uma alternativa para o tratamento das referidas tensões acentuais na performance do canto. Nesta perspectiva, apresentamos a seguir algumas considerações finais com o intuito de destacar alguns pontos relevantes e abrir caminho para possíveis extensões de nossas reflexões.

Assim como Nespor e Vogel (1986), quanto à descrição das regras de prosódia do verso poético, observamos também que é a hierarquia prosódica, e não a hierarquia sintática, a principal referência lingüística para a análise dos fenômenos rítmico-prosódicos manifestados entre os componentes melódicos da canção. A não-regularidade na ocorrência de similaridades formais entre estruturas sintáticas e prosódicas, no âmbito de um determinado sintagma melódico (independentemente dos critérios delimitadores deste sintagma), justifica esta consideração.

É importante observar que a detecção e tratamento das tensões rítmico-prosódicas, tal como propomos neste trabalho, independe de quaisquer juízos de valor que possam ser atribuídos a estas ocorrências, mesmo aquelas que nos habituamos a considerar como “erros”

ou “defeitos prosódicos”. Ressaltamos ainda que, mais do que as possíveis confirmações ou refutações destes juízos (cuja discussão de suas implicações técnicas e estéticas foge ao objeto deste trabalho), as atenuações e intesificações das tensões rítmico-prosódicas detectadas nas canções configuram situações de “efeito prosódico” a serviço das possíveis intenções composicionais, educativas e interpretativas, como aspectos de grande relevância para a fluência da performance.

Como vimos, o estabelecimento de linhas favoráveis ao efeito de atenuação das tensões rítmico-prosódicas tem como princípio a consideração dos acentos (*ictuses*) imediatamente anteriores e posteriores às tensões destacadas. Já o estabelecimento de linhas favoráveis ao efeito de intensificação das tensões, tem como princípio a consideração direta da própria tensão destacada. Uma das resultantes da aplicação destas duas formas de tratamento é a predominância dos processos verbais sobre os musicais (no caso da atenuação) e dos processos musicais sobre os verbais (no caso da intensificação). Estes dois recursos interpretativos se mostraram suficientes para que as tensões acentuais fossem tratadas na performance do canto sem a necessidade de qualquer modificação nos conteúdos dos materiais que representam graficamente as canções (partituras e edições do poema). Verificamos, portanto, que o tratamento das tensões rítmico-prosódicas destacadas no âmbito melódico das canções pode se desenvolver na performance do canto a partir de recursos interpretativos que dispensam qualquer interferência sobre aspectos como durações de notas ou organização de compassos, entre outros aspectos determinados na composição. Além disso, uma vez que reconhecemos que tais alterações poderiam ser justificadas por outras razões de ordem técnica ou musicológica, chamamos a atenção para os procedimentos propostos em nosso trabalho enquanto recursos de avaliação destas próprias justificativas.

Um outro aspecto que destacamos é a identidade do movimento musical que se revela com a análise rítmico-prosódica da canção ao nível prosódico da linha melódica. Apesar dos procedimentos centrais da análise determinarem arbitrariamente o estabelecimento de padrões téticos para o agrupamento de estruturas rítmico-prosódicas (em acordo com Duarte, 1999), este padrão se inverte na linha melódica, gerando padrões anacrúzicos que correspondem à

mínima estruturação fonológica das sílabas, na qual um primeiro movimento de impulso (*onset*) é sucedido pelo movimento de repouso (*rima*).

Com relação à prática interpretativa, os resultados da aplicação dos procedimentos analíticos propostos abrem espaço para as suas possíveis correlações com dados provenientes de outros aspectos da estrutura musical e verbal da canção, bem como abordagens de ordem sinestésica e semiótica. Uma vez que o canto envolve aspectos técnicos e estéticos especificamente relacionados à voz, à música e às possíveis correlações com outras linguagens ou formas de expressão, o estudo sobre o tratamento dos fenômenos rítmico-prosódicos na linha melódica das canções revela a sua eficiência como uma ferramenta entre outras capazes de contribuir para análise e tratamento de uma diversidade de questões relativas à performance musical, a medida que o intérprete estabeleça as conexões metodológicas necessárias a estas aplicações.

Como resultado de necessários recortes metodológicos, o trabalho apresentado revelou uma série de aspectos correlacionados que, até que sejam devidamente investigados, devem ser considerados apenas no contexto das questões que tivemos oportunidade de tratar. Dentre eles, destaca-se o aspecto sonoro da prosódia, que, como vimos, em complemento ao estudo sobre o aspecto ritmico, trata dos fenômenos relacionados aos tradicionais parâmetros de altura, duração, intensidade, timbre, etc. Observamos que, na análise dos componentes melódicos verbal e musical da canção, o tratamento dos aspectos rítmico-prosódicos parece influenciar a manifestação dos aspectos sonoros. O contrário, no entanto, não ocorre, ou seja, a modulação de parâmetros sonoros isolados (como, por exemplo, a variação de intensidade) parece não ser suficiente para o tratamento dos aspectos rítmico-prosódicos (como, por exemplo a atenuação de uma tensão entre um acento do componente verbal e a métrica musical).

Além da interpretação, ou, propriamente, da performance, a ferramenta de análise dá indícios de sua utilidade como recurso para a composição musical (por exemplo, na determinação métrica dos compassos em relação aos acentos rítmico-prosódicos da melodia) e

para o estudo do canto (por exemplo, na determinação dos acentos frasais e pontos de respiração que delimitam a extensão de uma emissão vocal).

É importante observar também que, se desenvolvemos nosso trabalho a partir da consideração de um conceito amplo de prosódia (delimitado no âmbito da música) e sua correlação com um igualmente amplo conceito de canção (delimitado pela seleção do repertório analisado), os procedimentos propostos também revelam uma certa delimitação ao serem comparados com o conjunto de referências teórico-aplicativas que adotamos. Independentemente de estarem integralmente relacionados neste trabalho, chamamos a atenção para a necessidade da organização destes procedimentos no formato de um manual técnico-aplicativo, tarefa para uma oportunidade futura, em conjunto com atividades práticas de educação e performance. Afinal, uma ferramenta se mostra tanto mais útil quanto mais a utilizamos, e, neste contexto de análise/interpretação musical, a performance enquanto limiar entre a produção científica e artística, coloca-se como um meio através do qual o simples uso da ferramenta se converte em usufruto.

Bibliografia

ALBANO, E. C. *O Gesto e suas Bordas: esboço de fonologia acústico-articulatória do português brasileiro.* Campinas: Mercado de Letras, 2001.

ALBANO, E.C., BARBOSA, P.A., GAMA-ROSSI, A., et al. "Interface Fonética-Fonologia e a Interação Prosódia-Segmentos". *Anais do XIV Seminário do Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo-GEL'97*, Estudos Lingüísticos, São José do Rio Preto, p.135-143, 1998.

ALLEN, G. D. "Segmental timing control in speech production". In: *Journal of Phonetics 1*, p. 219-237, 1973.

_____. "Speech rhythm: its relation to performance universals and articulatory timing". In: *Journal of Phonetics 3*, p. 75-86, 1975.

ALVES, R. *Educação dos Sentidos*. Campinas: Verus Editora, 2005

ANAIS do I Congresso da Língua Nacional Cantada, julho de 1937. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938.

ANDRADE, M. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

ARROJO, R. (org.) *O Signo Desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992.

BAILEY, D. *Improvisation - is Nature and Practice in Music*. USA: Da Capo Press, 1993.

BARBOSA, P.A. "At least two macrorhythmic units are necessary for modeling Brazilian Portuguese duration: emphasis on segmental duration generation". In: *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Albano, E. C. (ed.), p. 31, 33-53, 1996.

BARBOSA, P.A. e MADUREIRA, S. "Toward a hierarchical model of rhythm production: evidence from phrase stress domains in brazilian Portuguese". In: *Proceedings of the XIVth International Congress of Phonetic Sciences*. San Francisco, vol. 1, p. 297-300, 1999.

BARROS, D. L. P. de e FIORIN, J. L.. (orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp.

BERTINETTO, P. M. "Reflections on the dichotomy 'stress' vs. 'syllable-timing'". In: *Revue de Phonétique Appliquée*. p. 91-92-93, 99-130, 1989.

BUENO, A (org). *Vinícius de Moraes - Poesia Completa e Prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

CARDINE, Dom E. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana.* São Paulo: Palas Athena, 1989.

CARMO JR., J. R. *Da Voz aos Instrumentos Musicais – um Estudo Semiótico*. São Paulo: Annablume, 2005.

CHOMSKY, N. *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1965.

CIVRA, F. *Musica Poetica – Introduzzione alla Retorica Musicale*. Torino, UTET Libreria, 1991.

COKER, W. *Music and Meaning*. New York: The Free Press, 1972.

COOPER G. e MEYER. L.B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

CORACINI, M. J. e BERTOLDO, E. S. (org.) *O Desejo da Teoria e a Contingência da Prática*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

CORN, A. *The poem's heartbeat: a manual of prosody*. Ashland, Oregon: Story Line Press, 2001.

COUPER-KUHLEN, E. *An introduction to english prosody*. Londres: Arnold e Tübingen, Max Niemeyer, 1986.

CUMMINS, F. e PORT, R.. "Rhythmic constraints on 'stress-timing'". In: *Journal of Phonetics*, 26, p. 145-171, 1998.

CUTLER, A. e ISARD, S. D. "The production of prosody". In: Butterwoth, B. (ed.) *Language Production*, vol. 1. Londres: Academic Press, 1980.

DAUER, R. M. "Stress-timing and syllable-timing re-analysed". In: *Journal of Phonetics 11*, p. 51-62, 1983.

DUARTE, F. J. C. *Análise Prosódica: Aplicação à Música Brasileira*. São Paulo: IA – Unesp, 1999.

_____. "O Chá das Sílabas: o canto e o padrão respiratório da fala no Brasil". In: Ferreira et al. (org.) *Voz Profissional: O Profissional da Voz*. Carapicuíba: Pró-Fono Dep. Ed., p.57-66, 1995.

_____. "A Fala e o Canto no Brasil: Dois Modelos de Emissão Vocal". In: *Revista ArteUnesp*. São Paulo: 1994.

ECO, U. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

EDLUND, B. *Performance and perception of notational variants: a study of rhythmic patterning in music*. Tese de Doutorado, Uppsala University, 1985. Stockholm, Sweden: Distributed by Almqvist & Wiksell International.

FERREIRA, M. R. *Modo de Jogo: Improvisação*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA – USP, 1996.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola.

FRAISSE, P. *Psychologie du Rhythme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

FUJIMURA, O. "Prosodic organization of speech based on syllables: the C/D model". In: *Proceedings of the XIIIth International Congress of Phonetic Sciences*, p. 3, 10-17, 1995.

_____. "Phonology and Phonetics – a syllabe based model of articulatory organization". In: *Journal of the Acoustical Society of America 13*, p. 39-48, 1992

FUJIMURA, O. e ERICKSON, D. "Acoustic Phonetics". In: *The Handbook of Phonetic Sciences*. Hardcastle, W. e Laver, J. (eds.), Londres: Blackwell Publishers, 1997.

GORDON, E. E. *Teoria de Aprendizagem Musical*; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

HANDEL, S. *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1989.

HARRÁN, D. *Word-Tone Relations in Musical Thought*. American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1986.

_____. *Fonema e Fonologia*. J.M. Câmara Jr. (trad.) Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1972.

HJELMSLEV, L. "A estratificação da linguagem". In: *Ensaios lingüísticos*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.47-79.

HAYES, B. *A Metrical Theory of Stress Rules*. New York: Garland Pub., 1985.

HOUAISS, A. e VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUE, J. *As Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes: uma Proposta Interpretativa.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, vols. 1 e 2, 2002.

JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. *Relações entre a Ciência da Linguagem e as Outras Ciências*, Lisboa, Bertrand, 1974.

_____. *Seis Lições sobre o Som e o Sentido*. Trad. de Luís Miguel Cintra. Lisboa: Moraes Editores 3 ed, 1977.

JAKOBSON, R. WAUGHT, L. *The Sound Shape of Language.* Bloomington: Indiana University Press, 1979.

JOHNSON, K. *Acoustic and Auditory Phonetics*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1997.
JOUSSE, M. L'Anthropologie du Geste. Paris: Galimard, 1974.

JUNKES, T. K. *Pontuação: uma Abordagem para a Prática.* Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

KAYSER, W. *Análise e Interpretação da Obra Literária.* São Paulo: Martins Fontes, 6 ed., 1976.

KENT, R. & Read, C. *The Acoustic Analysis of Speech*. San Diego: Singular Publishing Group Inc., 1992.

LADEFOGED, P. *Elements of Acoustic Phonetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2.ª ed., 1996.

LERDAHL, F. JACKENDOFF, R. *A Generative Theory of Tonal Music.* Cambridge: Mit Press, 1983.

LIVERO, I. V. *Santoro: Uma história em miniaturas. Estudo analítico interpretativo dos prelúdios para piano de Cláudio Santoro.* Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2003.

LIEBERMAN, P. *Intonation, Perception, and Language*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1967.

LOPES, S. P. *Diz isso Cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro.* Tese de Doutorado. São Paulo: ECA – USP, 1997.

LUSSON, P. "Sur une théorie générale du rhythme". In: *Change de Forme - Biologies et Prosodies*. Colloque de Cérisy, Union générale de Éditions, p.225-246, 1975.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes / Edunicamp.

MARIZ, V. *A Canção Brasileira (popular e erudita).* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, em convênio com o Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-memória, 1985.

_____. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994

MASSINI, G. *A Duração no Estudo do Acento e do Ritmo em Português*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade de Campinas, 1991.

MATEUS, M.H.M, ANDRADE, A.,VIANA, M.C. et al. *Fonética, Fonologia e Morfologia do Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

MATTE, A.C.F. *Vozes e canções infantis brasileiras: emoções no tempo*.Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH – USP, 2002.

MATTOS, W. F. C. *Elementos de Análise Prosódica Aplicados à Música Popular Brasileira*;

Pesquisa PIBIC / CNPq, São Paulo: IA – Unesp, 2001.

MENEZES, F. *Luciano Berio et la Phonologie*. Frankfurt: Peter Lang, 1992.

MEYER, L.B. *Explaining Music*. The Univ. of Chicago Press, 1973.

MONTEIRO, R. N. C. *O sentido na música: semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração de sentido musical*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH – USP, 2002.

MORTON, J., S. MARCUS & FRANKISH, C. *Perceptual centers (p-centers).* In: Psychological Revue, 83 (5), p. 405-408, 1976.

NESPOR, M. VOGEL, I. *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris Publications, 1986.

NATTIEZ, J.-J. "Rítmica / Métrica". In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 3 Artes - Tonal / Atonal. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 298-330, 1984.

ORLANDI, E. *Interpretação: Autoria, Leitura e efeitos do trabalho simbólico*. São Paulo: Editora Vozes. 1996.

PERETZ, I. ZATORRE, R. (orgs.) *The Cognitive Neuroscience of Music.* New York: Oxford, 2 ed., 2004.

PÊCHEUX, M. *Discurso: Estrutura ou Acontecimento?* Campinas: Pontes Editores, 1990.

POMPINO-MARSCHALL, B. "On the psychoacoustic nature of the p-center phenomenon". In: *Journal of Phonetics 17*, p. 175-192, 1989.

PORT, R., CUMMINS, F. e GASSER, M. "A Dynamic Approach to Rhythm in Language: Toward a Temporal Phonology". In: *Proceedings of the Chicago Linguistics Society*. Luka, B. e Needs., B. (eds.), p. 375-397, 1995.

RAY, S. (org). *Performance Musical e suas Interfaces.* Goiânia: Ed. Vieira, 1995.

RINK, J. The Practice of Performance - Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

RICOEUR, P. *Interpretação e Ideologias*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S/A, 1990.

PEREIRA, A. R. *No Limiar das Artes: Liberdade e Controle no Grafismo Musical Europeu e Norte Americano de 1950 a 1970.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2005.

SCARPA, E. (org.). *Estudos de Prosódia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SCLIAR, E. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1982.

SEINCMAN, E. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2001.

SELKIRK, E. O. *Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1984.

SILVA, T. C. *Fonética e Fonologia do Português*. São Paulo: Contexto, 7 ed. 2003.

STEVENS, J. *Words and Music in the Middle Ages*. Cambridge Univ. Press, 1986.

STEIN, D. SPILLMANN, R. *Poetry into Song - Performance and Analysis of Lieder.* New York: Oxford University Press, 1996.

TATIT, L. *A Canção - Eficácia e Encanto*; São Paulo: Atual Editora, 1986.

_____. *Semiótica da canção: melodia e letra*; São Paulo: Escuta, 1994.

_____. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*; São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Musicando a Semiótica*; São Paulo: Annablume, 1997.

THURMOND, J. M. *Note Grouping.* Ft. Lauderdale, FL: Meredith Music Publications, 4 ed.,1991.

TRAVASSOS, E., MATOS C. N. e MEDEIROS, F. T. (org). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

ULHÔA, M. T. "Métrica Derramada: prosódia musical na. Canção Brasileira Popular". In: *Brasiliana - Revista da Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, nº 2, 1999.

VALENTE, H. D. *Os Cantos da Voz – entre o Ruído e Silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

YESTON, M. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven and London, Yale Univ. Press, 1976.

ZUCKERKANDL, V. *Sound and Symbol: music and the external world*. Princeton Univ. Press, 2 ed., 1973.

ZUMTHOR, P. *A letra e a Voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

Fonografia

BALDIN, Aldo (tenor) e BARRETO, Lílian (piano). *Prelúdios e Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes*. CD, B & B RECORDS, 1983.

HUE, José (tenor), ALIMONDA, Heitor (piano). *Canções de Amor e Prelúdios - Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes*. CD, produção independente, 2002.

LAMOSA, Rosana (soprano), BRATKE, Marcelo (piano). *Cláudio Santoro: Canções de Amor & Canções Populares – sobre poemas de Vinícius de Moraes*. CD, Clássicos Editorial, 2005.

PERANZZETTA, Gilson (piano e arranjos) e convidados. *Prelúdios e Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes*. Vinil, Pan Prod.,Patrocinado pela Coca-Cola, 1989.

UNESP – Universidade Estadual Paulista

Instituto de Artes

Wladimir Farto Contesini de Mattos

Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção: um estudo sobre as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes.

Volume 2

São Paulo

2006

Sumário / Volume 2

Apêndice - Bases teóricas da análise 4

Introdução 4

1. Contribuições da fonologia prosódica 8

1.1 Motivação dos constituintes prosódicos 11

1.2 Os constituintes prosódicos 12

2. O ritmo prosódico na poesia 23

2.1 A hierarquia métrica e o verso 28

2.2 A hierarquia prosódica e o verso 32

3. O ritmo prosódico na canção 38

3.1 Aspectos prosódicos da fala sobre o canto 41

3.2 Considerações sobre o conceito de ritmo 43

3.3 Procedimentos de um modelo analítico 48

Anexo - Canções analisadas (poemas e partituras) 52

1. Poemas das canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes, conforme editadas em Bueno (1998) 52

A mais dolorosa das histórias 52

Acalanto da rosa 53

Alma perdida 53

Amor e lágrimas 53

Amor que partiu 54

Balada da flor da terra 54

Bem pior que a morte 55

Cantiga do ausente 55

Em algum lugar 56

Jardim noturno 56

Luar do meu bem 56

Ouve o silêncio 57

Pregão da saudade 57

2. Partituras das canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes, conforme publicadas pela Edition Savart..... 58

Canções de amor, série 1 59

1. Ouve o silêncio 60
2. Acalanto da rosa 62
3. Bem pior que a morte 63
4. Balada da flor da terra 65
5. Amor que partiu 68

Canções de amor, série 2 71

1. Jardim noturno 72
2. Pregão da saudade 75
3. Alma perdida 77
4. Em algum lugar 79
5. A mais dolorosa das histórias 81

Três canções populares 84

1. Luar de meu bem 85
2. Amor em lágrimas 87
3. Cantiga do ausente 91

3. Manuscritos referentes à canção "Amor que Partiu", considerados no capítulo 2 (volume 1)..... 95

Manuscritos de Vinícius de Moraes 96

Manuscritos de Claudio Santoro 98

Apêndice - Bases teóricas da análise

Introdução

A questão central deste trabalho é a identificação do aspecto rítmico das tensões acentuais entre os componentes verbal e musical, no âmbito melódico da canção, e, mais especificamente, quanto ao repertório pré-selecionado para a análise. O nosso interesse pela questão se estende à verificação das possíveis contribuições deste estudo analítico para o tratamento destes fenômenos prosódicos na performance do canto.

No capítulo 1, ao considerar a canção enquanto objeto de análise prosódica, chamamos a atenção para o fato de estarmos lidando com um complexo meio de expressão, composto essencialmente pela junção de duas linguagens, ao mesmo tempo, independentes e correlacionáveis. Esta junção, que se pronuncia ao modelar e ocupar o plano linear da melodia, torna-se imediatamente perceptível a partir de um aspecto fundamental: o *som*, enquanto substância sobre a qual se formalizam planos de conteúdo e expressão – como base para os processos de organização e significação –, verificáveis em cada um dos componentes, verbal e musical[1].

Nesse contexto, é possível compreender que, nas práticas de ensino e performance do canto, mais especificamente, na interpretação da linha melódica da canção, estabeleça-se uma certa alternância ou sobreposição de abordagens metodológicas no tratamento do efeito expressivo das tensões prosódicas. Independentemente de suas características específicas, estas abordagens, por vezes, são focadas sobre o componente verbal, por vezes, são focadas sobre componente musical, por vezes, são focadas sobre ambos os componentes da canção, e,

1 Esta noção do som enquanto substância da linguagem oral, que remete a Saussure e se desenvolve em Hjelmslev, é também apontada por Tatit (1997).

em geral, sem correspondências justificadas quanto às possíveis causas dos fenômenos abordados, em relação aos diferentes contextos analíticos nos quais se podem considerar os elementos e processos de organização específicos de um determinado conteúdo expressivo. É possível, também, conceber que qualquer superficialidade metodológica na abordagem destas questões prosódicas, bem como, o não engajamento desta abordagem em um determinado contexto analítico (ou em um conjunto de contextos interfaceados), forneça ao intérprete referenciais, provavelmente, menos frutíferos que os do seu próprio desempenho[2]. E uma vez que, nesta perspectiva, o intérprete esteja servido de referenciais estanques e, portanto, privado de outros referenciais que estes e os da sua própria experiência perceptiva, compromete-se a sua possibilidade de identificar ou discernir, de maneira eficiente, as causas específicas destas tensões (em cada um dos componentes melódicos da canção), bem como suas causas gerais (na junção destes componentes). Como resultado, as tensões prosódicas acabam evidenciadas, na linha do canto, pela sobreposição dos traços de um componente sobre o outro, a despeito da possibilidade de um maior controle expressivo sobre estes efeitos, na performance. Este fato se verifica imediatamente, uma vez que, em uma abordagem restrita, os reflexos que os traços de tensão prosódica imprimem sobre as sonoridades presentes na melodia são, em geral, tratados enquanto proeminências acentuais localizadas na superfície imediata dos planos de significação ou da organização funcional sonora de um ou outro componente melódico.

Podemos afirmar, então, que para estabelecer uma abordagem analítica capaz de justificar a interpretação dos fenômenos acentuais prosódicos perceptíveis no plano melódico da canção, devem ser considerados todos os dados fornecidos pelos componentes verbal, musical e sua conjunção. Porém, esta consideração também deve atentar para as relações estabelecidas entre os planos superficiais e profundos das elaborações abstratas que a música

2 Quanto ao "desempenho", nos referimos à aplicação concreta das competências lingüísticas e musicais adquiridas e desenvolvidas pela experiência empírica, independentemente de qualquer teoria ou método de aprendizagem.

e a linguagem verbal veiculam através da matéria sonora[3], e que, como mencionamos, podem ser verificadas nos diversos contextos organizacionais destas linguagens. Nesse sentido, pontuamos dois campos da lingüística a partir dos quais poderíamos, por razões epistemológicas e metodológicas, fundamentar o necessário aspecto interdisciplinar de nossa proposta de análise musical: a fonologia[4] – por aproximar o foco estabelecido sobre os fenômenos prosódicos na canção da referencialidade dos estudos dos elementos e processos de organização sonora da linguagem verbal – e a semiótica[5] – por aproximar o foco da referencialidade dos estudos dos elementos processos de significação entre as diferentes linguagens.

São duas as principais razões que nos fizeram optar pela fonologia e, precisamente, pela fonologia prosódica como nosso principal fundamento teórico-metodológico. Em primeiro lugar, uma vez que nosso conceito acerca do fenômeno prosódico na canção o coloca numa posição entre o que seria *o aspecto musical da linguagem verbal* e o *aspecto lingüístico da música*, consideramos que qualquer abordagem que tendesse à significação, sobretudo aos processos de significação lexical, seria desfavorável a esta condição limiar. Em segundo lugar, a perspectiva da fonologia prosódica quanto à sua aplicação na análise rítmico-prosódica da linha do verso poético abriu caminho para uma possível correlação entre seus pressupostos essenciais, os *constituintes prosódicos*, e os componentes da estrutura musical,

---

3 Não se trata aqui, exatamente, das idéias de estrutura superficial e estrutura profunda como referida em Chomsky (1965), respectivamente quanto aos contextos fonológico e semântico e sua relação com a sintaxe; em nossa referência, cada um destes planos poderia estaria associado a uma visão hierárquica relacional em cada um destes contextos.

4 Nos referimos à "fonologia" enquanto campo de estudo da lingüística que tem como principal objeto a funcionalidade do sistema de sons na linguagem verbal. É importante acrescentar que este campo é bastante relacionado ao da "fonética", que tem como principal objeto as características físicas e psicoacústicas das diversas línguas.

5 Nos referimos aqui a teorias semióticas desenvolvidas a partir da semiologia, enquanto ciência estabelecida a partir da teoria lingüística de F. Saussure, e desenvolvida por L. Hjelmslev, entre outros. Não nos referimos, em princípio, à semiótica de C.S. Peirce e à chamada Semiótica Russa – esta última desenvolvida a partir dos trabalhos de Viesse-lovski e Potiebniá.

que, a partir de então, passamos a chamar de *constituintes musicais prosódicos*[6]. Cabe também pontuar que, assim como na análise da linguagem verbal falada e da poesia, a fonologia prosódica mantém aberto o espaço para considerações que fogem ao foco principal de nosso trabalho, a saber, a investigação do aspecto sonoro da prosódia (relacionado aos fenômenos prosódicos que extrapolam o aspecto rítmico) e as relações dos constituintes prosódicos com os processos de significação e de organização formal dos componentes verbal e musical na canção.

Independentemente de quaisquer similaridades ou diferenças entre a música e a linguagem verbal, quanto às elaborações abstratas de seus conteúdos específicos ou conjugados, um dos aspectos também comuns à linha melódica da canção e seus componentes é o *ritmo* – enquanto princípio de organização estrutural (modulatória) e periódica (métrica) destes conteúdos, em relação à substância sonora a que se aplica. Considerando-se esta organização rítmica da materialidade sonora que caracteriza os componentes melódico verbal e musical, nossa análise do fenômeno prosódico na canção se fundamenta, na fonologia prosódica de Nespor e Vogel (1986), a partir da investigação dos fenômenos acentuais na linguagem verbal poética, em decorrência do investimento métrico do padrão rítmico abstrato do verso sobre o nível lingüístico da linguagem verbal falada. Neste contexto, são identificados as posições métricas e os padrões rítmicos básicos da linha do verso, a partir dos quais são apresentados os demais constituintes de sua hierarquia métrica. Em seguida, a partir da consideração dos elementos do nível lingüístico em relação aos padrões métricos básicos do verso, apresentam-se as regras básicas de correspondência entre os constituintes métricos e os constituintes prosódicos, no estabelecimento dos níveis da hierarquia prosódica. Finalmente, apresentam-se as regras de correspondência adicionais que, através da

6 Por "constituintes" queremos designar os componentes de um determinado agrupamento ou sintagma que, por sua vez, forma um componente no contexto de uma determinada hierarquia relacional, como, por exemplo, os constituintes sintáticos no contexto de uma frase ou oração gramatical.

configuração de padrões métricos derivados dos padrões básicos, fornecem os dados necessários ao tratamento da tensões acentuais entre a hierarquia métrica e os elementos do nível lingüístico.

A partir dos fundamentos da fonologia prosódica o enfoque teórico-metodológico é conduzido para o âmbito musical, na consideração do modelo de análise prosódica proposto por Duarte (1999). A revisão dos conceitos sobre o ritmo leva o autor a fundamentar o seu modelo analítico na dualidade perceptiva deste fenômeno temporal, distingüindo, em cada um dos componentes melódicos da canção, bem como na sua conjunção, dois aspectos rítmicos: *estruturação* e *periodicidade*. Com base nestes aspectos e em acordo com procedimentos da fonologia prosódica, quanto à organização formal dos seus constituintes e sua aplicação sobre análise acentual métrica na poesia, são apresentados os critérios para a organização dos níveis de hierarquia métrica da canção. É sobre a consideração dos processos acentuais que se desenvolvem na interação destes níveis hierárquicos que os aspecto rítmico das tensões acentuais prosódicas poderá ser tratado na interpretação e na performance musical. Observamos que, em conjunto com o estabelecimento dos níveis de hierarquia métrica na canção, são traçadas as necessárias correspondências entre estes níveis métricos propostos por Duarte e os *constituintes prosódicos musicais* que, a partir das considerações sobre a fonologia prosódica, constituem uma das contribuições específicas do nosso trabalho.

1 . Contribuições da fonologia prosódica

Ao discutir o conceito de prosódia, destacamos duas noções do termo, às quais nos referimos no contexto de nosso trabalho. Em uma noção mais abrangente, consideramos a

prosódia enquanto uma série de fenômenos rítmicos-acentuais da linguagem verbal, perceptíveis a partir dos parâmetros sonoros elementares de altura, duração, intensidade e timbre. Em uma noção mais estrita, consideramos as manifestações destes fenômenos prosódicos na relação entre os componentes melódicos verbal e musical da canção, o que chamamos de *prosódia musical*. Esta noção de prosódia musical, portanto, decorre da noção anterior, mais abrangente, que, como mencionamos anteriormente, se estabelece como objeto de interesse científico da lingüística moderna (ver capítulo 1).

Desde o surgimento da lingüística estrutural até a teoria gerativa[7], os modelos teóricos lineares restringiam os estudos dos componentes e regras fonético-fonológicas à sua relação com a organização das estruturas da superfície morfo-sintática. Nessa perspectiva linear ou segmental, uma noção de prosódia se estabeleceria, inicialmente, a partir da consideração de seus fenômenos característicos enquanto *traços supra-segmentais*. Em seguida, seria formada a noção geral de prosódia, à qual nos referimos, a partir do desenvolvimento das teorias lingüísticas não-lineares, cujos âmbitos de aplicação poderiam contemplar outros planos estruturais da organização lingüística – além do plano segmental – bem como verificar as interfaces entre estes planos. Nesse sentido a prosódia passou a ser considerada enquanto objeto de estudo em diversos campos da lingüística, com destaque para as abordagens fonéticas e fonológicas. Em relação à fonologia, a compreensão não linear sobre a estrutura e funcionamento de seus componentes levou ao desenvolvimento de diversos subsistemas interativos, entre os quais a fonologia auto-segmental, a fonologia lexical, a fonologia métrica e a fonologia prosódica.

A chamada fonologia prosódica consiste em uma teoria lingüística desenvolvida por Marina Nespor e Irene Vogel – publicada em 1986. Em linhas gerais, trata-se se uma teoria do modo como as estruturas delimitadas pelos fenômenos prosódicos, na enunciação de uma

7 Tratam-se de duas correntes teóricas de grande expressividade da lingüística moderna, que se estabelecem sucessivamente desde o início do século XX e, respectivamente, tem como importantes referenciais os trabalhos de Ferdinand de Saussure e de Noam Chomsky.

determinada língua, podem ser organizadas em um conjunto finito de unidades fonológicas correlacionáveis, a partir de uma hierarquia de domínios. Trata-se, também, de uma teoria das interfaces – entre os subdomínios da fonologia, bem como, entre a própria fonologia e outros componentes da gramática [8] – mediada pela noção de prosódia.

No âmbito da fonologia, esta teoria estabelece, portanto, o subsistema prosódico e sua estrutura de domínios hierárquicos, propostos como *constituintes prosódicos*. De acordo com as autoras, a disposição destes constituintes gramaticais não-lineares seria correspondente à hierarquia dos blocos cognitivos, através dos quais estabelecemos as representações mentais da fala:

> No fluxo tipicamente contínuo da fala, como blocos cognitivos, os constituintes prosódicos da gramática, são assinalados por diferentes tipos de pistas, abrangendo desde as reais modificações segmentais até mudanças fonéticas mais súbitas. (Nespor e Vogel, 1986, p.1)

O subsistema de hierarquia prosódica se caracteriza, então, como um conjunto de domínios nos quais se operam regras fonológicas e processos fonéticos específicos, mudando o paradigma da fonologia, da perspectiva do estudo de determinados sistemas de regras, em direção à perspectiva do estudo de princípios que governam a aplicação de processos gramaticais. Desse modo, sua aplicação pode se estender, de maneira autônoma, desde a investigação de suas questões específicas e as referidas interfaces com outros planos gramaticais (como a morfologia, a sintaxe e a semântica) até às contribuições para os estudos da percepção da fala, do desenvolvimento da linguagem e do estudo da métrica, na poesia.

---

8 Consideramos a noção gerativista de gramática, a partir das propostas de Chomsky, linha da qual deriva o contexto da fonologia prosódica que referencia este trabalho. Nesse sentido, a gramática consiste em um conjunto de finito de regras que permite gerar o conjunto infinito de estruturas lingüísticas utilizadas em uma determinada língua. Constitui, portanto, o saber lingüístico dos indivíduos que falam uma determinada língua, isto é, a sua competência lingüística, cujo emprego objetivo nas diversas situações de comunicação caracteriza o seu desempenho ou performance.

1.1 Motivação dos constituintes prosódicos

No capítulo 2 de *Prosodic Phonology*, Nespor e Vogel discutem profundamente as razões teóricas e metodológicas para a motivação dos chamados constituintes prosódicos.

Inicialmente, chamam a atenção para o necessário discernimento entre os conceitos que regem os processos de modificação sonora relacionados aos âmbitos morfo-sintático e fonológico da linguagem, bem como, no âmbito fonológico, estabelecem seu foco sobre as regras prosódicas enquanto subconjunto das regras do âmbito fonológico chamadas *puramente fonológicas* (independentes das relações com morfologia e sintaxe). Após a demonstração das razões pelas quais os constituintes morfológicos e sintáticos não poderiam operar certos processos fonológicos, apresentam-se os critérios motivadores dos constituintes prosódicos.

Estes constituintes consistem em agrupamentos ou cadeias de elementos organizadas em níveis hierárquicos correlacionáveis, representados a partir do modelo tradicional de diagrama arbóreo correntemente utilizado na gramática gerativa. No caso da fonologia prosódica, os elementos constituintes são aqueles delimitados no fluxo da fala pelos traços prosódicos. As autoras observam que uma determinada cadeia ou grupo de elementos pode ser considerada um constituinte gramatical prosódico (Nespor e Vogel, 1986, pp. 59-60):[9]

1. Se houver regras gramaticais cuja formulação se refira a esses constituintes;
2. Se houver regras que os tenha precisamente como domínio de aplicação;
3. Se houver restrições fonotáticas[10] em relação a esses constituintes;
4. Se houver relações de proeminência relativa entre elementos destes constituintes.

---

9 Esta proposição segue a linha referencial dos modelos lingüísticos gerativos.

10 Por "restrições fonotáticas" compreendemos as regras que regulamentam a distribuição e agrupamento dos traços componentes das estruturas fonéticas-fonológicas da linguagem verbal.

Apesar destas linhas gerais, julgamos, desnecessário prosseguir com mais detalhes sobre a discussão destes aspectos motivadores, uma vez que, para os propósitos do nosso trabalho, consideramos os constituintes prosódicos como pressupostos. Portanto, passaremos diretamente à apresentação destes componentes da hierarquia prosódica na linguagem verbal, em geral, seguida de sua aplicação específica sobre a hierarquia e os fenômenos acentuais métricos na poesia.

1.2 Os constituintes prosódicos

A consideração da importância dos fenômenos acentuais prosódicos no fluxo da fala, mediadas teoricamente pelas motivações gramaticais de estruturas delimitadas por estes fenômenos, conduziram Nespor e Vogel a propor os seguintes constituintes prosódicos, enquanto representação hierárquica da organização fonológica na linguagem verbal (em ordem hierárquica decrescente, ou, do superficial e geral para o profundo e específico):

Gráfico 1: Constituintes prosódicos propostos por Nespor e Vogel (ibid.)

Constituintes prosódicos	**Representação simbólica**
Enunciado fonológico	(U)
Frase entoacional	(I)
Frase fonológica	(ø)
Grupo clítico	(C)
Palavra fonológica	(ω)
Pé (métrico)	(Σ)
Sílaba	(σ)

É importante observar que, apesar de alguns pressupostos motivadores permitirem a formação de constituintes prosódicos coincidentes ou correlatos, na proporção de 1:1, com

alguns constituintes morfológicos ou sintáticos (como a sílaba, a palavra, ou alguma determinada estrutura sintática), estas coincidências não são necessárias e, mesmo quando ocorrentes, as regras fonológicas que se aplicam aos constituintes prosódicos de maneira independente. Desse modo, uma regra de acento aplicável à palavra fonológica pode não incidir sobre a *palavra*, enquanto constituinte morfológico. Também é importante observar que, uma vez que os aspectos gramaticais motivadores dos constituintes prosódicos podem ser específicos a cada língua, será igualmente específica a caracterização, em cada língua, dos seus constituintes prosódicos. Contudo, o modelo hierárquico no qual os constituintes superiores são originados a partir de imediatos inferiores, é universal. Desse ponto em diante procuraremos centrar nossas observações a partir de aplicações universais ou relacionadas à língua portuguesa.

Dentre os constituintes prosódicos mencionados, faremos, a seguir, uma descrição geral daqueles que correspondem aos primeiros cinco níveis da hierarquia prosódica, ou os níveis mais inferiores: sílaba, pé, palavra fonológica, grupo clítico e frase fonológica. Deste conjunto suprimimos ainda as referências aos constituintes palavra fonológica e grupo clítico e, com isso, restringindo-nos aos três – sílaba, pé e frase fonológica – a serem considerados na proposição do que chamamos os *constituintes prosódicos musicais* da canção (ver 2.4). Como veremos adiante, estes constituintes são equivalentes aos considerados por Nespor e Vogel em seus estudos sobre a acentuação rítmico-prosódica na linguagem verbal poética, no qual os constituintes foram respectivamente chamados de: sílaba, pé e colon (frase fonológica), sendo que o agrupamento das frases fonológicas formariam o nível prosódico da *linha do verso*. Portanto, mais por razões metodológicas do que pela possível importância destes

componentes quanto às questões tratadas em nosso trabalho, não serão considerados, aqui, os constituintes prosódicos da palavra fonológica, do grupo clítico e do enunciado fonológico[11].

Reiteramos que, na apresentação que se segue, apresentaremos apenas os aspectos gerais da motivação e caracterização destes constituintes enquanto domínios da fonologia prosódica, uma vez que uma abordagem detalhada do tema excederia o nível de profundidade teórica necessário ao nosso trabalho.

A Sílaba (σ)

Constitui o nível mais inferior da hierarquia estabelecida pela fonologia prosódica, sendo, portanto a unidade geradora dos níveis seguintes. Assim como o conceito de prosódia, o conceito de sílaba remete à perspectiva histórica dos estudos sobre a linguagem, que não abordaremos aqui. Numa visão atual da lingüística, podemos considerar a sílaba como uma construção perceptual cujas propriedades fonológicas não decorrem da simples segmentação estrutural do fluxo da fala nas diferentes línguas. Em sua teoria, Nespor e Vogel tomam como referência a noção fonológica de sílaba estabelecida a partir de pressupostos teóricos não-lineares, ou seja, independentes do paradigma estruturalista no qual a sílaba é considerada a partir da delimitação linear dos fonemas que a compõem. Com base nesta noção, são consideradas as regras de silabificação e ressilabificação das determinadas línguas e a relações destas regras com domínios fonológicos superiores, como a palavra fonológica e a frase fonológica. Este ponto de vista é fundamental para a motivação do próprio constituinte silábico como domínio sensível às correlações entre os constituintes da hierarquia prosódica:

---

11 Consideramos que os dois primeiros, apesar de fundamentais ao estabelecimento da hierarquia prosódica-fonológica, não encontrariam correspondências imediatas nas estruturas formadas pela conjunção dos componentes melódicos verbal e musical, na canção. Quanto ao último estaria fora da delimitação a ser estabelecida com base na constituição de sintagmas melódicos compatíveis com a proposição de estruturas prosódicas-musicais chamadas linhas melódicas (ver 2.4).

> Assim como as regras de silabificação e ressilabificação devem se referir a domínios maiores como a palavra fonológica e a frase fonológica, a própria sílaba deve servir como domínio de aplicação para outras regras. (Nespor e Vogel, 1986, p.73)

Na perspectiva prosódica da fonologia, assim como o nível superior do qual é componente, a organização interna se estabelece por um tipo de organização hierárquica formada por *onset* (O) e *rima*, esta última composta pelos sub-componentes *núcleo* (N) e a *coda* (C). Respectivamente, (O) é formado pela consoante ou consoantes iniciais, (N) é formado por uma vogal ou ditongo e (C), é formada por uma consoante final. Dentre estes componentes, o núcleo é o único que se configura como obrigatório, de modo que os outros podem estar ausentes. Apresentamos, abaixo, um exemplo da representação formal do monossílabo "paz", na qual os *segmentos* (traços fonético-fonológicos) são associados às unidades *consoante* (c) e *vogal* (v), e estas, associadas aos componentes *onset* (O), *núcleo* (N) e *coda* (C).

Gráfico 2: Formação da *sílaba*

Sílaba (σ)		
Onset (O)	Rima	
	Núcleo (N)	Coda (C)
p	**a**	**z**
(c)	(v)	(c)

Como principais motivações para esta formalização destacam-se duas: uma delas é a relação observada entre estrutura silábica (em particular a rima) e os fenômenos acentuais prosódicos (principalmente acentos de intensidade e altura); outra motivação seriam às restrições fonotáticas apresentadas nas língua, quanto às relações entre segmentos e estruturação das sílabas. De certa maneira, a extensão destas regras manifestas na estrutura

sub-silábica para o âmbito silábico resultaria na motivação deste âmbito enquanto domínio fonológico.

O Pé (Σ)

Na formação do nível imediatamente acima da sílaba, intermediando o nível desta em relação ao da palavra fonológica, constituem-se os pés. A também corrente e, talvez, redundante denominação de *pé métrico*, cuja utilização adotamos aqui, se justifica na acepção histórica e nos argumentos motivadores dessa unidade, sobretudo na fonologia métrica, quanto à determinação das posições acentuadas e não acentuadas da sílabas na extensão das palavras ou cadeias fônicas mais amplas. Para Nespor e Vogel:

> [...] o pé é, também, um necessário constituinte da análise fonológica, na qual desempenha um papel distinto do papel desempenhado pelos padrões rítmicos abstratos da linguagem, a despeito da relação de proximidade entre eles. (Nespor e Vogel, 1986, p.105)

A proposição dos pés métricos como domínios da hierarquia prosódica leva em conta a importância do conceito de pé métrico e o problema de uma consideração direta do estabelecimento da palavra fonológica como nível superior ao da sílaba:

> […] nós tomamos o domínio da formação básica do pé para ser a palavra fonológica em todas as línguas, enquanto apenas certas línguas podem ter a possibilidade de reorganizar os pés através das palavras fonológicas. (ibid., p. 104)

Quanto à estrutura formal, os pés métricos consistem, de maneira geral, em uma cadeia de unidades silábicas composta por uma sílaba relativamente mais forte ou acentuada, *strong* (S), e um número qualquer de sílabas relativamente mais fracas ou menos acentuadas, *weak* (W), formando um só agrupamento. As autoras adotam as proposições de Hayes (1985) quanto às duas ordens que incidem sobre a formalização dos pés, sendo uma quantitativa e outra qualitativa. Do ponto de vista quantitativo, a maioria das línguas apresentariam um padrão binário e um padrão n-ário; em algumas línguas nas quais ocorre o padrão binário

justificariam-se alguns padrões ternários; haveria ainda a possibilidade de um último padrão, chamado de "degenerado", composto por apenas uma sílaba. O ponto de vista qualitativo levaria em conta se a estrutura das sílabas agrupadas seria ou não relevante para a estrutura do pé, o que resulta na consideração de pés métricos nos quais esta relevância é incidente (*pés quantitativos sensitivos*) e não incidente (*pés quantitativos insensitivos*). Finalmente as autoras apontam, de acordo com Hayes, a ocorrência de quarto tipos básicos de pés: *binários sensitivos*, *n-ários sensitivos*, *binários não-sensitivos* e *n-ários não sensitivos*.

A representação formal da estrutura dos pés-métricos, na fonologia prosódica, segue o modelo de ramificação n-ária, proposto por Nespor e Vogel para todos os níveis em que se estabelecem os constituintes prosódicos motivados[12]. Refuta-se portanto qualquer ramificação interna que possa vir a estabelecer diferenciações acentuais entre as sílabas de acento mais fraco (W), a partir da verificação de que estas diferenciações não são fonologicamente motivadas. Apresentamos, abaixo, um exemplo desta organização interna do pé métrico, neste caso, caracterizado pela posição da sílaba de acento mais forte (S) à direita.

Gráfico 3: Formação do *pé*

Pé (Σ)			
(W)	(S)		
a-	**m**	**o**	**r**

Esta proposição formal refuta ainda a proposição evoluída da fonologia métrica de que os pés métricos não constituiriam um domínio fonológico, uma vez que suas regras motivadoras poderiam ser aplicadas diretamente sobre a relativa maior ou menor proeminência do acento nas sílabas, sem que estas sílabas fossem necessariamente agrupadas por esta razão. Quanto a isso, Nespor e Vogel demonstram que, na fonologia prosódica, as

12 Esta proposição, no entanto, contraria o modelo de ramificação binária proposto na teoria métrica de Hayes (1985), entre outros.

regras motivadoras do pé, enquanto domínio hierárquico são remanescentes de alguns argumentos anteriores, decorrentes das motivações da sílaba, e novos argumentos relacionados ao próprio conceito de pé, enquanto unidade organizadora dos padrões rítmicos abstratos dos acentos do nível silábico. Portanto, se do ponto de vista métrico-fonológico as representação dos pés podem não ser imprescindíveis, do ponto de vista prosódico há regras fonológicas que motivam sua necessária consideração como constituinte prosódico.

Finalmente são observados dois outros aspectos motivacionais dos pés-métricos, a partir de fenômenos relacionados à linguagem verbal poética, a saber, as restrições fonotáticas e as rimas. Estas motivações que se relacionam mais diretamente à consideração dos pés métricos, em enunciados como o da poesia e o da canção teremos oportunidade de observar mais detalhadamente.

A Frase Fonológica (ø)

A *frase fonológica* é o constituinte prosódico estabelecido no nível hierárquico imediatamente superior à *palavra fonológica* e ao *grupo clítico* e intermediário entre este e a *frase entoacional*. Seu domínio consiste, então, no agrupamento de todos os grupos clíticos de uma determinada cadeia fônica. No contexto do nosso trabalho, referenciado pela proposta de Nespor e Vogel para a análise rítmico-prosódica do verso poético, a frase fonológica se estabelece entre os *pés métricos* (ao nível inferior) e a *linha do verso*, como veremos, a seguir.

Além de estender hierarquicamente as relações entre fonologia e sintaxe consideradas a partir do nível imediatamente anterior, a frase fonológica constitui o primeiro nível da hierarquia prosódica no qual a extensão da cadeia fônica influi na determinação de constituintes[13].

13 Esta característica é mais relevante ainda no nível superior, com relação às regras de reestruturação influenciadas pela duração da emissão vocal de um determinado segmento – entre outros fatores – e sua relação com aspectos da estrutura sintática.

Apesar de dispensarmos a apresentação dos componentes palavra fonológica e grupo clítico, é importante pontuar as influências, sobre estes constituintes prosódicos, de componentes gramaticais como a morfologia e a sintaxe, respectivamente. Nesse sentido, as regras fonológicas necessárias à motivação da frase fonológica são consideradas em relação a noções sintáticas mais gerais do que as relacionadas ao grupo clítico, ou seja, ao nível da frase fonológica as noções sintáticas apresentam um menor grau de subdivisão.

As principais noções sintáticas consideradas na formação da frase fonológica são as de *cabeça de frase* (formada por verbo, substantivo ou adjetivo) e *frase sintática* (formada pela cabeça de frase e tudo o mais que a preceder ou suceder). São consideradas, também, as noções de *lado não-recursivo* e *lado recursivo* de uma sentença, estabelecidos como posições respectivamente correspondentes à *cabeça de frase* e aos demais componentes da *frase fonológica*[14]:

> Nas línguas que constroem sentenças da direita para a esquerda, o domínio da frase fonológica inclui em uma mesma frase uma cabeça frasal e tudo o mais que a preceder; nas línguas que constroem sentenças da esquerda para a direita, o domínio da frase fonológica inclui em uma mesma frase uma cabeça frasal e tudo o mais que a suceder. (Nespor e Vogel, 1986, p.185)

É, portanto, a posição da cabeça de frase, em relação aos demais componentes, que se mostra fonologicamente relevante na motivação deste domínio; este fato torna dispensável qualquer consideração da estrutura sintática interna dos demais componentes. Justifica-se, assim, a não-obrigatoriedade da ocorrência de isomorfismo entre os componentes fonológicos e sintáticos, no domínio da frase fonológica e, em nossa opinião, este fato aponta para a possível inconsistência das considerações sobre a estrutura sintática, na análise do componente melódico da canção.

Segundo Nespor e Vogel (ibid., p.168), a organização da frase fonológica deve obedecer as seguintes condições:

---

14 Na língua portuguesa o lado recursivo é o lado direito e o não recursivo é o lado esquerdo.

I. domínio:
Consiste em um grupo clítico (C) que contenha uma cabeça lexical (X) e todos os outros (C) ao seu lado não-recursivo até que se encontre outro (X) ou que se chegue ao final de sua projeção máxima.

II. construção:
Agrupamento n-ário que inclui como ramos todos os grupos clíticos (C) componentes de uma cadeia fônica delimitada pela definição do domínio da frase fonológica

III. proeminência relativa:
Nas línguas nas quais as árvores sintáticas são ramificadas à direita, o nó mais à direita da frase fonológica é denominado como forte (S); nas línguas nas quais as árvores sintáticas são ramificadas à esquerda, o nó mais à esquerda da frase fonológica é denominado como fraco (W).

No caso da língua portuguesa, cujo lado recursivo é o direito, a frase fonológica é organizada a partir do grupo clítico posicionado à direita (cabeça de frase) e de quantos mais grupos clíticos sucessivos forem possíveis, à esquerda, até que atendam às condições de delimitação que vimos acima. O grupo clítico que constitui o nó mais à direita da frase fonológica formada é, então, o mais acentuado.

Mais especificamente, no caso do verso poético e da canção, como veremos a seguir, a formação da frase fonológica deverá considerar, ao invés do agrupamento de grupos clíticos, diretamente o agrupamento de pés métricos, em ambos os casos com uma organização acentual baseada em padrões rítmicos pré-estabelecidos. Nos exemplos abaixo, consideramos apenas o componente melódico verbal (correspondente ao verso poético) e, como padrão métrico a organização de pés binários (com exceção da antepenúltima posição métrica do primeiro verso (on-), em formação unária devida aos fenômenos de junção vocálica manifestados na posição métrica posterior):

Gráfico 4: Formação da *frase fonológica*

frase fonológica (ø)				frase fonológica (ø)		
...				...		
(W)		(S)		(W)	(S)	
pé		pé		pé	pé	
(W)	(S)	(W)	(S)	(S)	(W)	(S)
al-	**gum**	**lu-**	**gar**	**on-**	**de͡ o͡ a**	**mor**

frase fonológica (ø)						frase fonológica (ø)			
...						...			
(W)		(S)		(W)		(W)		(S)	
pé		pé		pé		pé		pé	
(S)	(W)	(W)	(S)	(W)	(S)	(W)	(S)	(W)	(S)
pos-	**sa**	**vi-**	**ver**	**a**	**su-**	**a**	**vi-**	**da͡ em**	**paz**

Observe-se, nos exemplos acima, que a formação das frases fonológicas também levaram em consideração o posicionamento à direita (lado recursivo) da estrutura mais forte (S).

Fora da consideração métrica poética e da canção (indicado pelas reticências, no gráfico acima), estabeleceriam-se estruturas relativas aos constituintes palavra fonológica e grupo clítico.

Considerações sobre a frase entoacional (I)

Seguindo-se este processo hierárquico, a partir da frase fonológica, chegamos aos constituintes prosódico-fonológicos mais superiores de uma determinada cadeia fônica: a *frase entoacional* e o *enunciado fonológico*. Dentre estes constituintes a frase entoacional é o

último a ser apresentado neste trabalho, contudo, por razões metodológicas limitaremos esta apresentação a alguns aspectos mais relevantes.

A *frase entoacional* é o constituinte prosódico estabelecido no nível hierárquico imediatamente superior à *frase fonológica* e intermediário entre este e o *enunciado fonológico*. Decorre do agrupamento de todas as frases fonológicas de uma determinada cadeia fônica. Com relação à referência de Nespor e Vogel sobre a análise rítmico-prosódica do verso poético, a frase entoacional corresponde ao que veremos como a *linha do verso*. Além de estender hierarquicamente as relações formais (fonológicas e sintáticas), pontuamos dois aspectos característicos da formação deste constituinte: a influência do componente semântico como fator delimitador; a consideração do contorno de entonação que se pode evidenciar como causa ou efeito desta delimitação (por exemplo, pelo caráter de suspensão ou conclusão ao final de uma determinada cadeia fônica e pela frequënte incidência de pausas entoacionais) [15].

Gráfico 5: Formação da *frase entoacional*

<table>
<tr><td colspan="7">frase entoacional (I)</td></tr>
<tr><td colspan="4">frase fonológica (ø)</td><td colspan="3">frase fonológica (ø)</td></tr>
<tr><td colspan="4">...</td><td colspan="3">...</td></tr>
<tr><td colspan="2">(W)</td><td colspan="2">(S)</td><td>(W)</td><td colspan="2">(S)</td></tr>
<tr><td colspan="2">pé</td><td colspan="2">pé</td><td>pé</td><td colspan="2">pé</td></tr>
<tr><td>(W)</td><td>(S)</td><td>(W)</td><td>(S)</td><td>(S)</td><td>(W)</td><td>(S)</td></tr>
<tr><td>al-</td><td>gum</td><td>lu-</td><td>gar</td><td>on-</td><td>d e͡ o͡ a</td><td>mor</td></tr>
</table>

15 Observa-se, também, a influência de outros fatores relacionados aos processos de reestruturação decorrentes das possibilidades de variação formal da frase entoacional. Entre estes fatores, incluem-se: a extensão da cadeia fônica, a velocidade e o estilo da emissão oral e o estabelecimento de proeminências acentuais contrastivas. No entanto, o tratamento destes fatores fogem ao escopo das questões essencialmente rítmico-prosódicas tratadas neste trabalho.

<table>
<tr><td colspan="10">frase entoacional (I)</td></tr>
<tr><td colspan="6">frase fonológica (ø)</td><td colspan="4">frase fonológica (ø)</td></tr>
<tr><td colspan="6">...</td><td colspan="4">...</td></tr>
<tr><td colspan="2">(W)</td><td colspan="2">(S)</td><td colspan="2">(W)</td><td colspan="2">(W)</td><td colspan="2">(S)</td></tr>
<tr><td colspan="2">pé</td><td colspan="2">pé</td><td colspan="2">pé</td><td colspan="2">pé</td><td colspan="2">pé</td></tr>
<tr><td>(S)</td><td>(W)</td><td>(W)</td><td>(S)</td><td>(W)</td><td>(S)</td><td>(W)</td><td>(S)</td><td>(W)</td><td>(S)</td></tr>
<tr><td>pos-</td><td>sa</td><td>vi-</td><td>ver</td><td>a</td><td>su-</td><td>a</td><td>vi-</td><td>d a ˷ e m</td><td>paz</td></tr>
</table>

Todas as informações apresentadas até o presente, neste apêndice, fornecem dados relevantes para a caracterização de alguns aspectos relacionados à oralidade e à compreensão do fenômeno rítmico-prosódico na poesia, questão a ser discutida a seguir. Com base nas informações essenciais apresentadas sobre a frase entoacional chamamos uma especial atenção para a importância deste componente como estrutura que encerra linearmente o conjunto de outras estruturas responsáveis pelas relações não-lineares a serem consideradas na análise rítmico-prosódica da canção.

2 . O ritmo prosódico na poesia

Os tipos clássicos de versos, tais quais os concebemos, são caracterizados por padrões rítmicos específicos, ou *padrões básicos*. Por sua vez, a disposição linear dos componentes verbais, a partir destes padrões básicos, evidenciam traços acentuais mais ou menos proeminentes nas linhas dos versos, denominados *posições métricas*. Entre as posições métricas, as mais proeminentes são as que recebem um acento chamado *ictus*[16].

16 O termo latino ictus, plural ictuses, refere-se ao acento que recai sobre as sílaba fortes, na linha do verso; em português pode ser designado como ataque. A seguir nos referimos aos ictuses primário e

Nespor e Vogel (1986, p. 278) pontuam que, na recitação do poema "[...] há uma certa liberdade em relação à quantos e quais *ictuses* são realmente pronunciados [...]", e, que "[...] vários fatores desempenham papel na determinação da real recitação de uma linha de verso, incluindo-se a velocidade de elocução". Sem a intenção de adentrar o campo da performance[17], as autoras ressaltam que a organização métrica do poema determina a maneira como ele é recitado. Isso nos permite reconhecer a relevância deste estudo acerca a localização da proeminência acentual na linha do verso em relação ao vasto campo dos estudos lingüísticos, da análise literária, e, principalmente, na perspectiva da performance enquanto tema diretamente relacionado aos interesses do nosso trabalho.

Foram especificamente as questões a serem apresentadas, a seguir, que chamaram a nossa atenção sobre a fonologia prosódica enquanto fundamento para a abordagem analítica do ritmo prosódico musical, na canção. Sobretudo, pela consideração de Nespor e Vogel de que a hierarquia prosódica, mais do que a hierarquia sintática, seria o contexto lingüístico mais relevante para a descrição das regras de prosódia do verso.

Em uma determinada perspectiva, podemos considerar que a linguagem verbal falada se difere da linguagem poética, a medida que esta adiciona ao *nível lingüístico* um *padrão abstrato* de alternações rítmicas (Nespor e Vogel, 1986, p. 273). Tomando-se, literalmente, o significado da expressão "a medida que", utilizada em nossa afirmação anterior, ressaltamos que o aspecto *métrico* parece estar estabelecido, aqui, como um princípio de mediação entre a linguagem falada e a linguagem poética – com a propriedade de codificar os padrões básicos

---

secundário, respectivamente relacionados à acentuação mais proeminente dos níveis prosódicos do pé e da frase fonológica.

17 Estas questões se referem às discussões sobre aspectos da interpretação, análise e performance em 1.2. Concordamos com as autoras quanto a estas questões se referirem ao universo da performance, mas, ao nosso ver, também são questões pertinentes à consideração da teórica, uma vez que muitas das características assumidas como pressupostos para a análise provavelmente foram estabelecidas pela prática da oralidade.

que caracterizam a linha do verso, a partir da operação de uma série de regras de correspondência entre os referidos padrões abstratos e o nível lingüístico[18].

Quanto a esta mediação rítmica/métrica, as autoras observam, ainda, duas tendências na linguagem poética: a primeira (mais imediata) relacionada à sobreposição dos padrões abstratos sobre o nível lingüístico, e a segunda (de maior complexidade) relacionada à sobreposição do nível lingüístico sobre os padrões abstratos.

Na primeira tendência, o estabelecimento dos padrões abstratos restringe ritmicamente o nível lingüístico de diversas maneiras, desde a própria seleção que o poeta faz de determinadas palavras que se ajustem exatamente aos padrões pré-estabelecidos, até a distribuição das sílabas de uma determinada palavra para que se acomodem sobre agrupamentos articulados a partir destes padrões. Um exemplo para o primeiro caso descrito acima seria a escolha da palavra "canção" para se ajustarem exatamente à métrica do pé binário *iâmbico*, com um acento fraco (W) seguido por um forte (S): can=W, ção=S. Um exemplo para o segundo caso seria a escansão da palavra "cantoria" a ser distribuída entre dois pés binários *troqueus*, cada um com um acento forte seguido por um acento fraco: can=S, to=W, ri=S, a=W.

No curso da argumentação inicial sobre a sua abordagem analítica da linguagem poética, a partir dos pressupostos da Fonologia Prosódica, Nespor e Vogel apontam o modelo de níveis hierárquicos inter-relacionáveis, característico das teorias da fonologia métrica, como o que melhor representa a organização dos padrões rítmicos abstratos da linguagem poética. As abordagens que se baseiam neste modelo partem, geralmente, da consideração do nível hierárquico do verso, no qual as posições métricas, determinadas pela quantidade de

18 As autoras se referem aí ao trabalho de Halle & Keyser (1971) ao estabelecer a relação entre a "concretude", de certo modo, espontânea, do ritmo da fala coloquial, em oposição às características rítmicas da "fala poética", na qual incide um determinado tipo de organização rítmica "abstrata", pré-estabelecida. Nesse contexto, observamos desde já que, ao ser delimitado e se tornar mais controlável, este ritmo abstrato se concretiza através do que chamaremos de "padrões básicos", a saber, padrões que caracterizam determinados tipos de versos poéticos, de compassos musicais, etc.

sílabas de cada linha, são postas em correspondência com as próprias sílabas enquanto estruturas do nível lingüístico. No entanto, a não rigidez no ajuste entre a sílaba e sua posição métrica linear no verso permite que estes dois componentes possam ser ou não equilibrados na proporção de 1:1, o que justificaria o estabelecimento de critérios para lidar com a multiplicidade de efeitos decorrentes deste tipo de disparidade.

Como vimos anteriormente, em um contexto hierárquico da organização lingüística verbal podemos considerar a existência de outros níveis pontuados pela delimitação de constituintes formadores de domínios inferiores ou superiores ao domínio da *linha do verso* (tomado aqui como correspondente ao nível prosódico da *frase entoacional*). Nesse sentido, abre-se espaço para a consideração de que as disparidades mencionadas acima poderiam ser compreendidas a partir de níveis superiores como o da própria organização sintática da linguagem.

É justamente nesta consideração do plano sintático e sua possível contribuição para a compreensão das disparidades métricas na organização do verso que as autoras posicionam sua abordagem prosódica-fonológica sobre a análise do fenômeno rítmico métrico, na linguagem poética:

> Uma vez que a sintaxe, certamente, cumpre um papel na organização do metro, nós acreditamos que as únicas noções sintáticas que podem ser relevantes na determinação de regularidades métricas são aquelas incorporadas pela estrutura prosódica. (Nespor e Vogel, 1986, p. 274)

Estariam descartadas, portanto, quaisquer referências às estruturas propriamente sintáticas, focando-se neste plano apenas os *constituintes prosódicos*. Convém ressaltar que esta proposição, a despeito de qualquer arbitrariedade superficial, tem fundamento na própria concepção gramatical da Fonologia Prosódica, na qual:

> [...] regras que dão conta de fenômenos fonológicos por natureza, como a métrica, não podem ver nada mais profundo que a profunda estrutura fonológica, isto é, a divisão em constituintes prosódicos. (Nespor e Vogel, 1986, p. 274)

A seguir apresentamos os principais tópicos do modelo de análise prosódica proposto por Nespor e Vogel, quanto a diversas características rítmico-prosódicas do texto poético. Para a verificação de seus propósitos, as autoras determinam como objeto de análise os versos decassílabos retirados da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Com isso, delimitam seu objeto quanto a um determinado padrão básico da métrica poética, no qual operam um igualmente determinado conjunto de regras fonológicas. Consideramos que, apesar desta delimitação original, os procedimentos analíticos propostos admitem uma certa generalização, sobretudo, no que diz respeito aos aspectos rítmico-prosódicos tratados, bem como, a correlação entre os constituintes prosódicos aqui estabelecidos e aqueles que propomos hipoteticamente – no contexto da análise da canção (ver 2.4). No entanto, para que possamos, desde já, contextualizar alguns aspectos especificamente relacionados ao nosso trabalho, adaptaremos as ilustrações originalmente apresentadas pelas autoras ao fragmento de um dos poemas componentes das canções selecionadas para análise.

Além da delimitação do objeto de análise, sobre a qual nos referimos a pouco, é importante considerar outro procedimento metodológico estabelecido por Nespor e Vogel, em sua proposta analítica: a delimitação do enfoque sobre uma determinada extensão das possibilidades de estratificação dos níveis de hierarquia prosódica – da *sílaba* à *frase fonológica* –, intermediado pelo nível prosódico do *pé*. Como já mencionamos, são estes domínios da hierarquia prosódica aplicada à análise do ritmo métrico poético que também consideramos em nosso enfoque analítico sobre a canção, bem como as relações entre os fenômenos rítmico-prosódicos manifestados nestes níveis hierárquicos e os aspectos técnicos e estéticos da performance do canto.

2.1 A hierarquia métrica e o verso

A *hierarquia métrica* consiste, aqui, no modo de organização do padrão abstrato da rítmica métrica[19] na linguagem poética, cuja principal característica é a independência, e mais, a polarização desta em relação à rítmica característica do nível lingüístico (o nível da linguagem verbal falada). Em uma visão geral, a hierarquia métrica se caracteriza no verso poético tradicional pelo estabelecimento de diferentes planos métricos, hierarquicamente relacionáveis, a partir das correlações entre os elementos componentes de um determinado nível hierárquico. Como ilustração geral do modelo hierárquico podemos tomar como exemplo o nível do pé métrico, no qual componentes com características métricas recorrentes (sílabas), agrupadas em unidades maiores também mensuráveis e recorrentes (pés métricos), resultam na formação de um nível superior: o nível da frase fonológica. As delimitações no estabelecimento de uma determinada hierarquia métrica, tanto na poesia quanto em outros contextos lingüísticos, depende das características estruturais do objeto analisado, bem como, dos propósitos metodológicos considerados. No contexto proposto por Nespor e Vogel, quanto à análise prosódica aplicada ao ritmo-métrico da poesia, as posições métricas da linha do verso constituem os *nós terminais*, ou seja, os componentes do nível mais inferior da hierarquia métrica. A este componente métrico corresponde o componente prosódico da *sílaba*.

Como já mencionamos, na poesia, as posições métricas ocupadas pelas sílabas que se organizam linearmente a partir de um padrão abstrato de alternações rítmicas, determinam o verso. Desse modo, em um verso decassílabo, como o adotado por Nespor e Vogel, cada linha é composta por dez posições métricas relevantes, sendo a décima sílaba sempre acentuada e, possivelmente, sucedida por uma ou duas sílabas extra-métricas. Pelo uso da expressão

19 A noção de ritmo métrico decorre da consideração de duas ordens perceptivas da organização rítmica, sendo relacionada à periodicidade (aí se enquadra o aspecto métrico) e outra relacionada à estruturação; discutimos esta questão mais adiante.

posições métricas relevantes devemos entender, então, que estas sílabas que se colocam após a décima sílaba da linha do verso não são relevantes para seus propósitos rítmicos básicos. No entanto, segundo as autoras, "as sílabas extra-métricas têm uma certa influência no real ritmo da linha do verso" (Nespor e Vogel, 1986, p. 275).

A seguir um exemplo da consideração do que seriam as posições métricas relevantes em um verso decassílabo ocorrente na canção "Ouve o silêncio", de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes, que analisamos a seguir (ver referências em anexo). Observe-se, também, que, em algumas destas posições métricas (no caso, as posições 4, 7 e 9) há uma predominância do fluxo fônico da frase sobre a acentuação, em decorrência das junções vocálicas. Examinaremos esta questão um pouco mais adiante.

Gráfico 6: Exemplo de verso decassílabo em "Ouve o silêncio"

um	**ver-**	**so**	**de‿es-**	**pe-**	**ran-**	**ça‿em**	**nos-**	**so‿a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Outra característica da organização rítmica do verso é o agrupamento de suas posições métricas, que resulta na formação das unidades que conhecemos como *pés métricos*. Estas unidades, então, constituem o primeiro nível de hierarquia métrica considerado, tendo os pés métricos como domínio das posições métricas da linha do verso.

No caso dos versos decassílabos de Dante, em acordo com teorias métricas anteriores, as autoras assumem como subjacente o padrão *iâmbico* (como vimos anteriormente, um pé métrico binário cujo agrupamento compreende dois nós terminais, sendo o anterior fraco (W) e o posterior forte (S).

Gráfico 7: Caracterização do padrão iâmbico no verso apresentado no Gráfico 6

pé		pé		pé		pé		pé	
W	S	W	S	W	S	W	S	W	S
um	**ver-**	**so**	**de‿es-**	**pe-**	**ran-**	**ça‿em**	**nos-**	**so‿a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

É importante notar as justificativas apresentadas quanto à adoção do pé métrico iâmbico, como princípio de organização rítmica subjacente do verso decassílabo clássico (o que verificamos também no português brasileiro). Nespor e Vogel apóiam sua argumentação no resultado da observação das características do próprio verso:

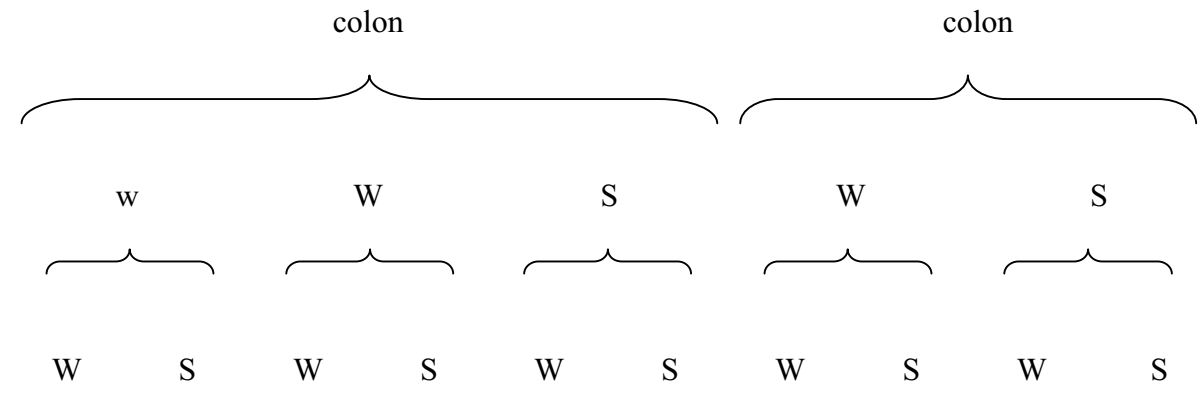
> [...] Em primeiro lugar, a maior proporção de linhas decassílabas é uniformemente iâmbica; Em segundo lugar, assumindo-se um padrão iâmbico subjacente, a tendência dos acentos métricos recaírem sobre as iguais posições observadas no restante das linhas, é automaticamente considerada. Em terceiro lugar, o fato das sílabas que se sucedem a última sílaba acentuada serem extra-métricas também encontra uma explicação no padrão iâmbico. Isto é, se o último padrão abstrato é iâmbico, não há posições métricas apos a última posição acentuada. (Nespor e Vogel, 1986, p. 275)

Seguindo a verificação da hierarquia métrica observável na organização da linguagem poética, apresenta-se o nível do *colon*[20], imediatamente superior ao nível dos pés métricos. De acordo com Piera (1982, apud Nespor e Voguel, 1986) o colon deve resultar do agrupamento de dois ou três pés métricos, sendo que, no verso decassílabo, a última posição métrica de cada colon deve conter um acento métrico denominado *elemento terminal*. No nível do colon decassílabo, portanto, ocorreriam dois acentos métricos de grande importância: o primeiro, situado da última posição métrica do primeiro colon (dependendo dos agrupamentos dos pés

20 O termo latino colon, plural cola, (do grego kolon) é freqüentemente utilizado para designar uma parte componente da estrutura do verso; pode corresponder aos termos portugueses inciso, membro.

métricos, posição 4 ou 6) e o segundo, situado na última posição métrica do segundo colon (a posição 10)[21].

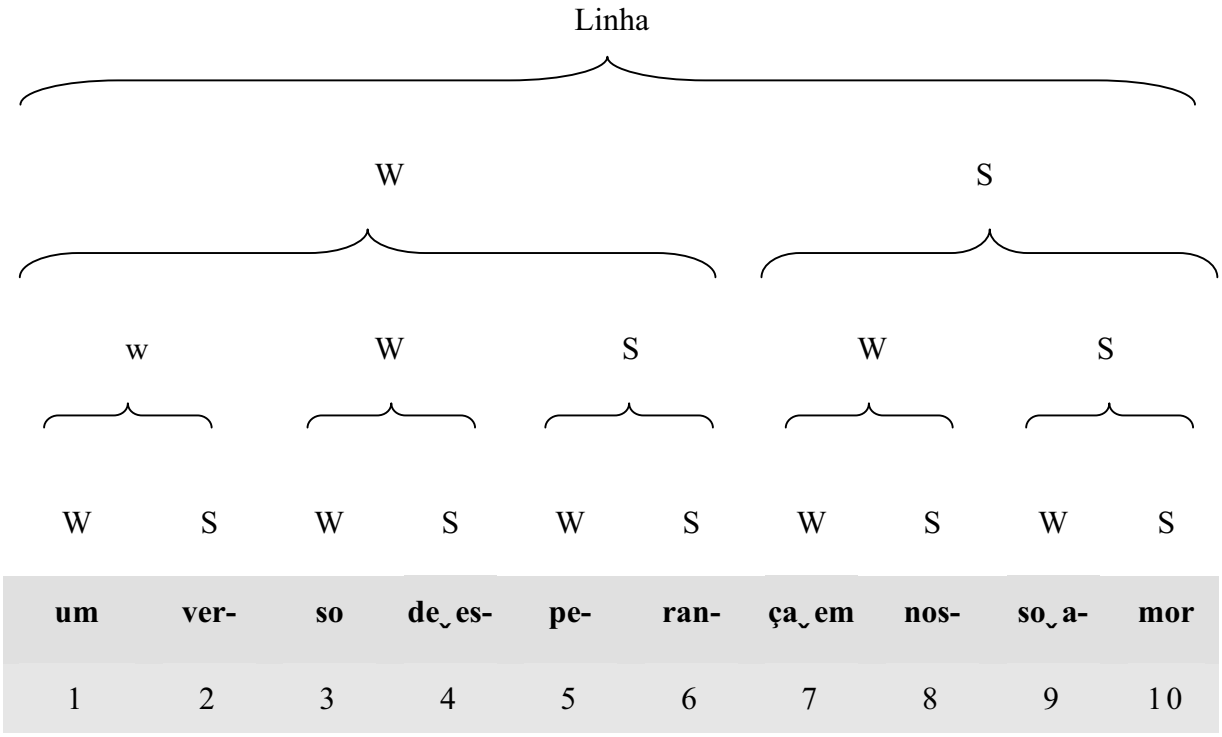
Gráfico 8: Caracterização do colon, a partir dos pés métricos, no verso apresentado no Gráfico 6



Finalmente o último nível da hierarquia métrica do verso considerada na análise de Nespor e Vogel e imediatamente superior ao nível do colon, é a *linha*. No caso do decassílabo é formado pelos dois *cola* possíveis (quanto aos pés métricos, compostos por agrupamentos ternário + binário ou binário + ternário), sendo que, independentemente da disposição entre eles, sempre o segundo se caracteriza como mais acentuado (S) em relação ao primeiro (W).

21 Observamos, menta, até o momento, a consideração de duas proeminências acentuais – o acento correspondente às posições métricas fortes e o acento correspondente ao elemento terminal do colon.

Gráfico 9: Caracterização da linha do verso, a partir do colon, no verso apresentado no Gráfico 6



2.2 A hierarquia prosódica e o verso

Uma vez apresentados os fundamentos teóricos para a análise da linguagem verbal poética, a partir da consideração do padrão rítmico abstrato e sua hierarquia métrica na organização da linha do verso, partimos agora para a proposição de Nespor e Vogel quanto à relação da hierarquia métrica com o âmbito lingüístico, ou seja: *a hierarquia prosódica.*

Inicialmente, devemos considerar a relação do elemento constituinte do primeiro nível da hierarquia métrica – a *posição métrica* –, com o constituinte do primeiro nível da hierarquia prosódica – a *sílaba*. Do ponto de vista prosódico, cada uma das posições métricas características da organização linear do verso deve corresponder às sílabas que sustentam o

acento primário das palavras[22]. Como mencionamos anteriormente, as sílabas posteriores ao acento primário das palavras correspondentes à última posição métrica da linha do versos são extra-métricas (fato que se verificaria no verso que tomamos como exemplo, a pouco, se substituíssemos a palavra "amor" por uma paroxítona trissílaba, por exemplo, "abraço"). Mencionamos também que, em relação às posições anteriores a esta última posição métrica, não há necessidade de correspondências entre as sílabas não acentuadas e as posições métricas na proporção de 1:1.

Daí decorre o fenômeno tradicionalmente conhecido por *sinaléfa*, caracterizado pelo agrupamento de duas sílabas sucessivas na justaposição a uma única posição métrica, desde que seja obedecida a condição de uma vogal finalizar a primeira sílaba e uma vogal iniciar a segunda[23].

Gráfico 10: Exemplo da ocorrência de sinaléfas (posições 4, 7, 9)

um	**ver-**	**so**	**de‿es-**	**pe-**	**ran-**	**ça‿em**	**nos-**	**so‿a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

22 Por acento primário compreendemos os acentos tônicos mais proeminentes das palavras, visto que, palavras com mais de duas sílabas podem apresentar um acento secundário, menos proeminente, de natureza morfológica ou fonológica. Como exemplo do primeiro caso, a palavra "sociológico" (com acento secundário na primeira sílaba) e do segundo caso, a palavra "hospital" (também com acento secundário na primeira sílaba).

23 A sinaléfa estabelece um ditongo entre as duas sílabas justapostas, ao contrário de outros dois fenômenos similares: a crase, que unifica foneticamente duas vogais átonas iguais (por exemplo, as quatro posições métricas da expressão "minha alma" quando se convertem nas três posições de "minh'alma") e a elisão, que relaciona duas vogais diferentes, sendo que uma acaba prevalecendo foneticamente sobre a outra (por exemplo, quando em um caso semelhante ao anterior, a expressão "minha hora" resulta foneticamente em "minh'ora"). Mencionamos ainda outros recursos de silabação correlatos, a saber: sinerese e dierese (respectivamente, transformação de hiato em ditongo e ditongo em hiato), eclipse (supressão de consoante nasal em final de sílaba, de maneira a facilitar a ocorrência de sinerese ou crase relacionada à vogal contígua, por exemplo: "com a" resultando em "co'a"), aférese, síncope e apócope (supressão de um som no início, meio ou final de palavra, ex. "estado" por "stado", "barato" por "bar'to", "parada" por "pará").

Na hierarquia prosódica, o constituinte correlato aos agrupamentos acentuais que caracterizam os *pés métricos*, no segundo nível da hierarquia métrica, são chamados de *pés prosódicos*. Lembramos que os pés métricos são configurados a partir do agrupamento de constituintes do seu nível imediatamente inferior (as posições métricas), com base nas alternações rítmicas acentuais fracas (W) e fortes (S) que compõem os chamados padrões rítmicos abstratos. Os pés prosódicos se estabelecem em sobreposição exata aos pés métricos, correlacionando suas sílabas fortes às suas respectivas posições métricas fortes. Quanto aos acentos silábicos, podem caracterizar acentos primários ou secundários das palavras, uma vez que, como vimos anteriormente, neste nível não se faz distinção entre estes tipos de acento. Para a linha do verso, as autoras propõem chamar estes acentos silábicos do nível hierárquico dos pés prosódicos como *ictus secundário*. O esquema de representação gráfica das autoras sugere que estes acentos sejam marcados com um (x) acima das posições métricas e das sílabas a que correspondem (a partir deste nível, na representação prosódica, os componentes acentuais fracos não são destacados graficamente):

Gráfico 11: Ocorrência do ictuses secundários (posições 2, 4, 6, 8, 10)

	x		x		x		x		x
um	**ver-**	**so**	**de‿es-**	**pe-**	**ran-**	**ça‿em**	**nos-**	**so‿a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Transparece ainda, neste nível, uma outra característica da organização prosódica do verso, a saber, que os monossílabos podem se ajustar a posições métricas acentuadas ou não acentuadas do padrão métrico abstrato (no caso acima temos apenas um monossílabo em posição fraca (posição 1).

Finalmente, as autoras são levadas à proposição do nível hierárquico imediatamente superior ao dos pés prosódicos, que, na análise do verso, seria capaz de estabelecer uma correlação com o nível métrico do colon: o nível prosódico da *frase fonológica*. Como mencionamos anteriormente, no nível métrico do colon há uma predominância acentual do último pé métrico, característica que também se manifesta no elemento terminal designado[24], que no correlato nível prosódico da frase fonológica é chamado de *ictus primário*. Neste caso, o esquema de representação gráfica sugere que este acento seja marcado com um outro (x) acima do *ictus secundário*, já assinalado nesta posição, na determinação do pé métrico

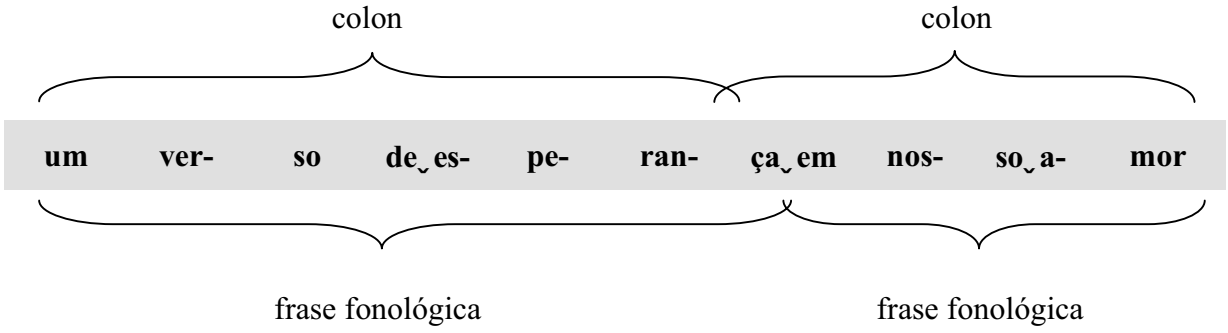
Gráfico 12: Ocorrência do ictuses primários (posições 6 e 10)

					x				x
	x		x		x		x		x
um	**ver-**	**so**	**de‿es-**	**pe-**	**ran-**	**ça‿em**	**nos-**	**so‿a-**	**mor**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Ao apresentar este nível superior da hierarquia prosódica, o nível da frase fonológica, as autoras chamam à atenção para um dado importante: a correlação entre o colon e a frase fonológica deve proceder a partir da consideração de seus elementos terminais (portadores de acentuação) em relação aos respectivos níveis inferiores e ao padrão rítmico básico do verso. Como vemos, no exemplo abaixo, a consideração das delimitações específicas dos constituintes métrico (colon: "um verso de esperan-") e prosódico (frase fonológica: "um verso de esperança") pode ser controversa, uma vez que nem sempre estas delimitações são isomorfas.

24 Em Fonologia Prosódica é usada a sigla DTE (designated terminal element).

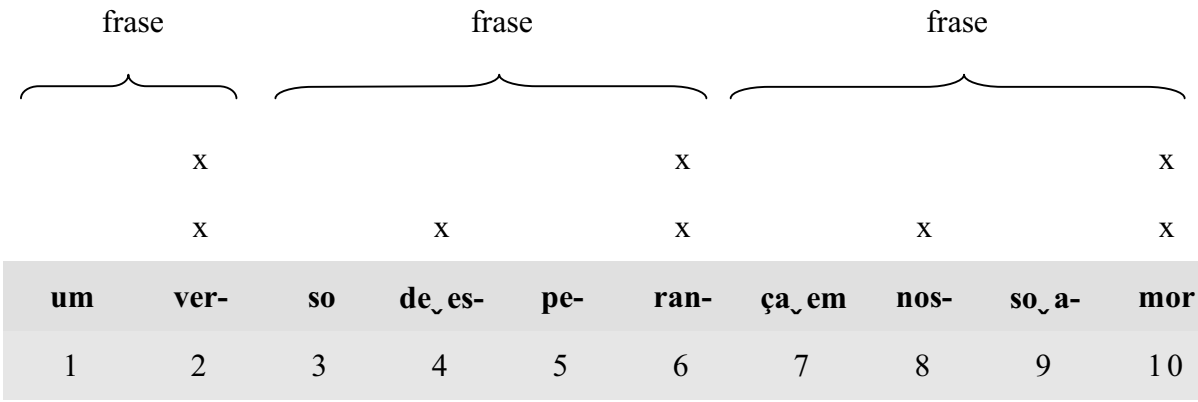
Gráfico 13: Proporções entre constituintes colon (métrico) e frase fonológica (prosódico)



Acerca da organização do ictus primário, no nível da palavra fonológica, observa-se também o fato de que entre dois destes ictuses ocorre, no mínimo um e, no máximo, dois acentos fracos. Segundo as autoras este aspecto concorda com uma série de princípios correntemente relacionados à alternação rítmica na poesia: 1. a original tendência dos elementos fortes e fracos se alternarem, no estabelecimento de regularidades binárias; 2. o estabelecimento de padrões ternários como variantes do padrão binário; 3. padrões quaternários seriam organizados a partir da sucessão de padrões binários e padrões com mais de quatro elementos, a partir da combinação dos padrões binários e ternários originais. A consideração destes princípios de alternação rítmica poderia resultar na configuração de novos incisos e conseqüentes frases fonológicas de menor proporção que, por sua vez, adicionariam novos ictuses primários e quebras métricas na linha do verso. Vejamos, abaixo, um exemplo da possível reestruturação das frases estabelecidas no Gráfico 7, mantendo-se a mesma estrutura ao nível da linha que se apresenta no Gráfico 8.

Gráfico 14: Reestruturação das frases fonológicas apresentadas no

Gráfico 8



Observa-se também que a distinção entre os acentos primários e secundários das palavras não tem incidência sobre a organização dos acentos prosódicos, nos níveis hierárquicos do pés (ictuses secundários) e da frase fonológica (ictuses primários): "[...] permitindo dizer que as palavras não desempenham papel na determinação básica dos ictuses" (Nespor e Vogel, 1986, p. 283). Em geral, quando os acentos secundários se estabelecem anteriormente (à esquerda) do acento primário das palavras, são relacionados a acentuações fracas. No caso dos acentos secundários posicionados posteriormente (à direita) em relação aos acentos primários das palavras, as autoras estabelecem que:

> "[...] quando [o acento secundário] ocorre após o acento primário da palavra, alternando sílabas – a partir da sílaba posicionada mais à direita, na palavra – ele [o acento primário] pode ser igualado com os acentos fortes de um pé métrico". (Nespor e Vogel, 1986, p. 283)

Como mencionamos antes, a consideração da hierarquia prosódica, em relação à hierarquia métrica nos permite reconhecer, na organização rítmica do verso, as influência do nível lingüístico sobre o padrão abstrato da linguagem verbal. A consideração sobre a importância do nível hierárquico prosódico da frase fonológica, em relação à organização rítmica na poesia permite, finalmente, afirmar que é através deste constituinte prosódico – e não do constituinte sintático – que se justificam os posicionamentos dos ictuses primários, na

configuração do padrão básico[25] do verso. Como linha geral, esta afirmação se justifica pelo fato de que, ao contrário da estrutura sintática, a frase fonológica admite reestruturações, de modo que um mesmo componente sintático possa compreender um ictus primário, configurando uma frase fonológica, ou dois ictuses primários, configurando duas frases fonológicas.

Esta informação também se mostra relevante na consideração que fazemos sobre a identificação do ictus primário na delimitação correlata dos constituintes prosódicos musicais da canção, uma vez que, estes ictuses também podem justificar a subdivisão dos segmentos de uma linha melódica com maior propriedade que as informações métricas poéticas, sintáticas e fraseológicas musicais (ver 2.4).

3 . O ritmo prosódico na canção

Da noção geral de prosódia nos dirigimos ao um contexto específico, na lingüística contemporânea. Neste contexto, apresentamos uma proposta de aplicação ou um modelo teórico de análise prosódica relacionada ao aspecto rítmico da métrica da linguagem verbal poética. Agora, procedemos, ao mesmo tempo, a uma ampliação e um recorte no enfoque do tema; uma ampliação, se considerarmos que, na canção, a música se conjuga à linguagem verbal como objeto de análise; um recorte se considerarmos que este componente musical adiciona ao verbal uma série de restrições, sobretudo rítmicas, no que diz respeito aos procedimentos de análise ritmica-prosódica da canção, a serem propostos.

---

25 Por um padrão básico, portanto, entendemos o padrão abstrato (da linguagem verbal poética) sedimentado na caracterização rítmica/métrica de um determinado tipo de verso.

Apresentamos, a seguir, os fundamentos considerados acerca da *prosódia musical*. Do ponto de vista teórico, chegamos ao principal ponto de referência do nosso trabalho, ao introduzir, no contexto dos demais referenciais apresentados, uma síntese do importante estudo realizado por Fernando Carvalhaes Duarte, quanto à análise rítmica da prosódia na canção brasileira. Apesar da maior abrangência dos referenciais teóricos da fonologia prosódica, que apresentamos, é o enfoque que apresentamos agora que nos permite adentrar o campo específico da música e fundamentar objetivamente nossas propostas.

Em uma série de textos anteriores, Duarte discute importantes questões relacion

adas às influência da oralidade sobre as emissões vocais do canto, no Brasil, cujos principais resultados consistem na sistematização de um padrão fonético-articulatório para o canto em português brasileiro (Duarte, 1994) e nas considerações sobre as relações entre canto e fala, neste idioma, quanto ao aspecto acentual da emissão vocal (id., 1995). Em seguida, estas pesquisas se remetem à proposta da "formalização de um método geral de análise prosódica, centrado em uma notação específica para a prosódia musical" (2001, p. 142). É precisamente a partir destes últimos dois trabalhos, com base nos referenciais de Cooper e Meyer (1960) e de Paul Fraisse (1974), que o autor propõe a formulação de um modelo de análise prosódica, estabelece seus fundamentos teóricos, sistematiza uma série de procedimentos metodológicos e experimenta sua aplicação sobre músicas da tradição oral à erudita, incluindo-se a canção popular[26].

Especificamente um estudo aplicativo do modelo de análise proposto por Duarte foi tema de nosso trabalho de iniciação científica: *Elementos de Análise Prosódica Aplicados à Música Popular Brasileira* (UNESP/CNPq-PIBIC, 2000). Neste trabalho, tivemos a oportunidade de verificar a eficiência instrumental do modelo ao aplicar seu procedimentos analíticos sobre um conjunto diversificado de canções.

---

26 Não nos referimos, aqui, à corrente distinção musicológica entre gêneros musicais popular e erudito, mas, da consideração destas duas diferentes tradições, no que diz respeito à assimilação das influências da emissão vocal da fala sobre o canto.

Além do caráter instrumental, pudemos considerar as influências de sua aplicação sobre alguns aspectos da performance musical, da composição de canções e das técnicas de canto, no contexto da música popular. Com relação à performance, pudemos não só constatar a contribuição do modelo analítico como “ferramenta de leitura" da canção (visto que às edições musicais ainda são, em sua grande maioria, inexistentes ou inconsistentes, na música popular), como, também, reconhecemos a sua contribuição no estabelecimento e distinção das possíveis linhas de interpretação que podem decorrer de uma obra musical, neste contexto. Quanto à composição, se, por um lado, o processo de composição popular de tradição oral se baseia numa certa espontaneidade prosódica/entoativa, por outro, consideramos que o estudo das relações prosódicas dos componentes melódicos, na canção, configura-se como um subsídio para a simulação desta espontaneidade criativa do cancionista (tanto no que se refere aos processos composicionais da recente música popular “acadêmica”, quanto na música erudita). Finalmente, em relação à técnica vocal, consideramos que as características composicionais e interpretativas da canção popular não poderiam evoluir sem influenciar e ser igualmente influenciadas pelo desenvolvimento de modelos de canto específicos[27]; nesse sentido, observamos que a análise prosódica evidencia na canção popular os aspectos sonoros típicos da oralidade, em relação às características do componente melódico musical, e, com isso, conscientiza o cantor das especificidades técnicas/estéticas no tratamento de certas vocalizações próprias da oralidade, em geral, cultivadas no canto de maneira intuitiva. Do mesmo modo, a consolidação de modelos de canto próprios à música popular brasileira contribui para a sedimentação de procedimentos composicionais coerentes com as características interpretativas deste repertório, sobretudo, a performance do cantor, no tocante ao tratamento das tensões acentuais prosódicas, na melodia da canção.

---

27 De acordo com Duarte (1999, p.1) os modelos de canto decorrem de “certas tendências padronizadas de sonorizar a fala, nas ações vocais do canto”.

Ao retomar, neste trabalho, os fundamentos do modelo de análise prosódica proposto por Duarte, bem como as experiências e reflexões sobre sua instrumentalidade aplicativa, reafirmamos a consideração de sua relevância como referência para nossos objetivos atuais. No entanto, em 2.4, propomos algumas reconsiderações a este modelo, a partir de algumas proposições da fonologia prosódica anteriormente apresentadas.

3.1 Aspectos prosódicos da fala sobre o canto

O modelo de análise prosódica musical de Duarte se desenvolve a partir de uma série de considerações sobre os traços deixados pelos diferentes padrões de emissão vocal na estrutura da composição musical, ou seja, da identificação da influência da fala nas emissões vocais do canto. Estas características da emissão vocal seriam determinadas fisiologicamente por padrões de respiração e articulação fonética específicas de uma língua. Aplicada à música, a emissão vocal ressaltaria as sonoridades básicas do nível silábico e de entoação da fala, gerando os chamados *modelos de canto*[28] (de acordo com o material musical, influências culturais e meios de veiculação da emissão).

Segundo o autor, podemos considerar na música brasileira, a partir das formas de emissão vocal, dois modelos de canto: o modelo erudito, caracterizado por uma emissão vocal acústica ou *emissão de palco*, e o modelo popular, caracterizado por uma emissão eletroacústica ou *emissão de microfone*. Aprofundando a observação, sob um ponto de vista cultural, identifica-se no primeiro modelo de canto uma certa "contaminação" por padrões fonético-articulatórios e processos fonológicos de outros idiomas[29]; além da emissão, a

28 Dois modelos de canto, um relacionado à voz acústica e outro à voz amplificada, bem como suas implicações técnicas e culturais são detalhadamente caracterizados em Duarte (1994).

29 Esta questão vem sendo discutida, ao menos, desde o "I Congresso Nacional da Língua Cantada", organizado por Mário de Andrade em 1937. Deste evento, destaca-se o depoimento do professor de

própria estrutura das composições e dos aspectos de interpretação da música erudita, durante muitos anos relacionados à cultura européia, contribuem para as dificuldades prosódicas características deste modelo. Por outro lado há o modelo de canto popular, desenvolvido a partir da eficácia da comunicação oral e de aspectos musicais evoluídos simultaneamente à constituição dos modos brasileiros de emissão da fala; a evolução deste modelo conta, ainda, com o advento das tecnologias de amplificação acústica e dos meios de gravação e difusão sonora, recursos definitivos para o desenvolvimento musical técnico e estético das possibilidades expressivas da prolação no canto popular.

Todavia, como pudemos observar na prática de análise de diversos tipos de canções populares brasileiras, a despeito da influência qualitativamente desejável da fala sobre o canto, alguns fenômenos prosódicos se manifestam como problemas para o equilíbrio entre o componente verbal e musical, no âmbito melódico da canção. Mais do que relacionados aos aspectos culturais, técnicos e estéticos da prática musical, compreendemos que os fenômenos correspondentes ao nosso foco de análise se relacionam à perspectiva da submissão de padrões rítmicos orgânicos da oralidade (linguagem verbal falada) aos padrões rítmicos abstratos (oralidade aplicada à poesia, à música, etc.). Nesse sentido, na canção popular, as sutis influências desta "musicalização" da fala, a partir dos aspectos de ordem rítmica abstrata e da intermediação da métrica, poderiam justificar a ocorrência de algumas das divergências acentuais prosódicas entre os componentes melódicos verbal e musical.

Portanto, foge ao escopo do nosso trabalho, no que diz respeito à análise prosódica aplicada à interpretação da canção, o tratamento das possíveis implicações culturais, estéticas e técnicas de um determinado gênero musical ou tipo de emissão vocal cantada. Mas, a partir da consideração destes aspectos mais amplos e suas contribuições para o reconhecimento de "identidades" da canção, poderíamos analisar as complexas relações entre a música e a

---

canto Murilo de Carvalho, que entre outros aspectos da prática do canto em português brasileiro, chamou atenção para as influência assimiladas dos gestos fonético-articulatórios do italiano e do francês (línguas latinas tradicionais ao modelo de canto erudito).

linguagem verbal em um dos seus principais elementos em comum – o fenômeno do ritmo – enquanto princípio de organização reconhecível nos parâmetros métricos e sonoros de todas as formas de expressão da oralidade.

Neste contexto, independentemente do modelo de canto ou do repertório em questão, é a partir da consideração do fenômeno rítmico que observamos o aspecto que mais nos interessa quanto à identificação dos fenômenos prosódicos na canção: a interpretação musical; e, em relação a esta interpretação, a condição de, através da análise, possibilitar ao intérprete que se decida sobre a *atenuação* ou *intensificação* dos efeitos prosódicos na performance do canto[30].

3.2 Considerações sobre o conceito de ritmo

Partimos, então, das considerações de Duarte sobre o ritmo. Em acordo com Lusson (1975), a noção de ritmo, enquanto fundamento concreto, prescinde da sua necessária aplicação a uma matéria[31]. No caso da canção, esta aplicação incide sobre uma matéria dupla, uma vez que, numa perspectiva da organização melódica, ela corresponde à justaposição de duas ordens sonoras independentes: os sons da fala e os sons da música. Desse modo, uma vez que os componentes verbal e musical, justapostos na canção, constituem-se como matéria de aplicação de uma noção de ritmo, este ritmo, em sua concretude, torna-se um fator de organização comum aos dois componentes da canção. Pode-se dizer, então, que o fenômeno rítmico aplicado à canção tem nos seus componentes a sua causa (já que os componentes da

30 Com relação aos termos acentuação ou intensificação apresentamos a idéia a ser desenvolvida adiante sobre a possíveis considerações das proeminências acentuais prosódicas na performance do canto. Contudo, deixamos claro desde já que os termos não são utilizados quanto à relação com parâmetros musicais de intensidade.

31 Referência aos estudos de P. Lusson (1975), segundo o qual o ritmo não é isolável, fazendo sentido apenas quando interage com a matéria à qual se aplica.

canção materializam a noção de ritmo) e o seu efeito (já que o fator rítmico organiza os componentes da canção na sua individualidade, na sua junção e, conseqüentemente, na sua disjunção).

Esta dinâmica de conjunções e disjunções rítmicas em um contínuo sonoro é uma das características do fenômeno prosódico. Nesse sentido, a complexidade rítmica do objeto canção, na sua dualidade material, torna necessário estabelecer fundamentos rítmicos mais abrangentes do que aqueles através dos quais se operam as noções estritas como, por exemplo, a noção tradicional dos padrões métricos musicais. Por outro lado, a necessária consideração do conceito de ritmo em sua maior abrangência pode nos afastar de sua aplicação objetiva, de sua concretude.

Duarte (1999) observa que:

> Para formação de uma certa teoria prosódica os conceitos devem caminhar por níveis lógicos forçosamente mais abstratos, roçando o perigo de serem hipostasiados. (p. 1)

Como vimos anteriormente, na consideração de Nespor e Vogel sobre a relação entre a linguagem verbal falada e a poesia, o aspecto métrico do ritmo desempenha um importante papel na mediação entre a rítmica da fala (que opera em um "nível lingüístico") e a rítmica da poesia (que opera em um "padrão abstrato")[32]. Portanto, é na consideração deste aspecto métrico da linguagem verbal, não tão estrita quanto a noção tradicional de métrica musical, que promovemos a conjugação das noções de ritmo observadas em nossos dois principais referenciais teóricos: o valor de "concretude" (apontado por Duarte) e o valor de "mediação" (apontado por Nespor e Vogel). Em resumo: na consideração do ritmo métrico promovemos a conjugação entre as teorias adotadas; através desta conjunção estabelecemos um foco; a partir deste foco, podemos retomar a noção mais ampla ou abstrata do ritmo que, em conjunto com a noção estrita, fundamenta o conceito proposto pelo modelo de análise prosódica musical adotado.

---

32 Nos referimos aqui à noção de "padrão abstrato" conforme 2.2

Para estabelecer um conceito de ritmo, Duarte se reporta a Fraisse (1984), ao considerar a dualidade perceptiva que incide sobre o fenômeno rítmico e que, portanto, se manifesta nos componentes verbal e musical da canção: a *periodicidade* e a *duração*[33].

No contexto da canção, a *periodicidade* estaria relacionada à percepção da ocorrência regular de um determinado evento, podendo ser associado, por exemplo, à regularidade dos versos e de componentes fonéticos, morfológicos, sintáticos e semânticos (na linguagem verbal), e à regularidade das seqüências musicais e de componentes como os sons e silêncios, unidades fraseológicas e de significação (na música). É também sobre a noção de periodicidade que, após uma breve digressão histórica sobre a noção de *ritmo*, Nattiez (1984) aponta o *metro* como sistema de referência sem o qual a periodicidade ou o ritmo não existiriam. De acordo com Nattiez há uma ambigüidade quanto à noção da periodicidade referente ao ritmo musical, uma vez que ela se determina tanto em um plano imediato – *periodicidade de superfície* – no qual se descreve uma figura rítmica composta de, pelo menos, duas unidades, quanto em um necessário plano subjacente – *periodicidade mais profunda* –, no qual a escansão dos componentes do plano imediato a que se refere, permite a distinção da periodicidade relativa a ambas:

> O primeiro tipo é relativamente trivial, já que em todo o estilo musical, sendo o numero de elementos combináveis limitado, não se pode evitar o retorno de figuras idênticas. Em contrapartida, a periodicidade "profunda" parece constituir um dos princípios organizadores do ritmo (Nattiez, 1984, p. 302)

Portanto, o conceito de periodicidade adotado como fundamento por Duarte diz respeito à métrica e podemos relacioná-lo à noção apresentada anteriormente, do ritmo métrico aplicado à intermediação entre a linguagem verbal falada e linguagem verbal poética.

---

33 Os conceitos de período e estrutura introduzidos por P. Fraisse (Psycologie du rhytme, 1974) são fundamentais para a análise prosódica proposta por Fernando Carvalhaes e podem ser relacionados respectivamente os conceitos de ratio e modulatio, que remontam a Sto. Agostinho, entre outros estudos sobre o ritmo, desde a antigüidade.

Quanto à *estruturação*, estaria relacionada à percepção da ocorrência de determinados grupos de eventos periódicos, organizados e diferenciados a partir de princípios de polarização como o contraste entre aproximação e distanciamento, aglutinação e desmembramento, focalização e dispersão, entre outros princípios aplicados tanto à linguagem verbal quanto à música, na canção[34]. Na consideração de Nattiez, com apoio nas referências de diversos outros autores, apenas o aspecto da periodicidade não seria suficiente para a compreensão do fenômeno rítmico na música, uma vez que se pode estabelecer periodicidade tanto em contextos isócronos, quanto não isócronos, e, em um contexto não isócrono a recorrências periódicas demandariam uma certa ordem de organização:

> [...] Assim, nestas definições – na sua maior parte assinaladas por Fraisse – vê-se a periodicidade apagar-se a favor da diferenciação, mas de uma diferenciação organizada, a que Fraisse chama estruturação. (Nattiez, 1984, p. 301)

Nattiez observa logo em seguida que "o traço comum às noções de periodicidade e estruturação é a existência de um espaço de tempo entre dois eventos". Chamamos atenção para a consideração desta temporalidade como o "ambiente" a partir dos quais se manifestam os traços característicos do fenômeno prosódico, especialmente aqueles traços de ordem rítmica. Portanto, o conceito de estruturação adotado como fundamento por Duarte, em complementação ao conceito de periodicidade, diz respeito à esta forma de organização "além-da-métrica" ou polarizadora do ritmo, que podemos relacionar à estrutura dos constituintes prosódicos (apresentada anteriormente) em relação à linguagem verbal falada e a poesia.

Outro importante fundamento estabelecido por Duarte, em sua proposta analítica da prosódia musical, é o conceito de acento, essencial para compreensão do ritmo em sua dualidade: como demarcador das recorrências (no campo da periodicidade) e como agente

34 Princípios estes, relacionados à psicologia da Gestalt.

polarizador (no campo da estruturação)[35]. Convém observar que, além deste aspecto rítmico, o fenômeno acentual é indicativo dos aspectos prosódicos relacionados aos parâmetros sonoros tradicionais de altura (acento melódico ou tonal), duração (acento quantitativo, temporal ou agógico), intensidade (acento qualitativo ou dinâmico) e timbre (acento espectral ou de registro)[36], proporcionando destaque a um componente literal ou musical do discurso. Elemento prosódico por natureza, o acento conjuga os âmbitos do ritmo e da sonoridade que se equilibram na dimensão prosódica da canção.

Uma vez definidos os conceitos fundamentais de ritmo e acento, as bases operacionais do modelo de análise prosódica da canção são estabelecidas, na consideração dos aspectos rítmicos de *periodicidade* e *estruturação*, ou seja sob a referência das noções de *metro* e *agrupamento*. Assim como as teorias métricas da fonologia não-linear (em relação à métrica musical) e a fonologia prosódica (em relação à métrica verbal da poesia), Duarte determina seus procedimentos analíticos a partir da consideração do fenômeno rítmico estratificado em diversos níveis de hierarquia métrica. No campo na música, tomam-se como parâmetros para esta abordagem analítica nas propostas de Cooper e Meyer[37], com algumas adaptações necessárias à sua aplicação à canção (sobretudo, à proposição de *padrões básicos* sobre os quais se considerariam as relações métricas hierárquicas, como veremos adiante).

Aplicados à canção os níveis de hierarquia métrica estratificam a junção dos componentes verbal e musical, bem como suas disjunções, e permitem a verificação de

---

35 Duarte observa uma relação entre as noções de acento e prosódia que remonta à etimologia dos termos: do latim *accentus*, num sentido atual de "acento", originado de *ad cantus*, no sentido de "canto adicionado à fala", traduzido do grego *prosÓidia* (como vimos em 1.1). Observa, também, registros da distinção feita pelo teórico renascentista Ornithoparcus entre as noções de *accentus* e *concentus*, dois tipos de música litúrgica, sendo a primeira, mais próxima da fala ou da "salmodia", e a segunda, mais próxima da música ou do "hino".

36 Abre-se espaço aqui para a consideração de parâmetros sonoros/musicais decorrentes da evolução estética e epistemológica da música, até a atualidade.

37 Cooper e Meyer (*The Rhytmic Structure of Music*, 1960) é uma obra referencial na qual, entre outras coisas, os autores apresentam um modelo de análise da hierarquia métrica convergente com as teorias métricas literárias de sua contemporaneidade. Apesar das críticas relacionadas a essa aplicação sobre a música instrumental, em acordo com Duarte consideramos eficiente sua aplicação adaptada às relações métricas verbais e musicais na canção.

relações rítmicas lineares e não-lineares na melodia[38]. Como observamos anteriormente, na ambígua relação entre superfície e profundidade apontada por Nattiez, é a periodicidade que estabelece os níveis métricos ao mesmo tempo em que é estabelecida por eles. Neste contexto, podem ser observadas duas tendências: uma delas no sentido de um ritmo superficial ou divisivo (a periodicidade, característica da evolução da música instrumental) e outra no sentido de um ritmo subjacente ou "aditivo" em relação à primeira (a estruturação, percebida nas relações entre o canto e a fala).[39]

Considerando-se a percepção dos níveis de periodicidade e a hierarquia métrica, chegamos, a duas possibilidades para o desenvolvimento de uma análise prosódica: a captação dos elementos de periodicidade a partir da estruturação e, inversamente, a detecção do aspecto estrutural através da periodicidade.[40]

3.3 Procedimentos de um modelo analítico

Finalmente, estabelecidos os fundamentos teóricos e estendidos à consideração de duas abordagens possíveis para a análise do ritmo prosódico – com destaque para uma certa aproximação estes conceitos e a dimensões materiais da canção –, podemos identificar os procedimentos analíticos do método proposto por Duarte, com o objetivo de criar condições para a verificação da "essencial elasticidade dos agrupamentos prosódicos", para que se possa identificar as "relações entre o ritmo prosódico e a métrica musical" na canção (1999, p. 5).

---

38 Há uma compatibilidade entre os níveis hierárquicos dos planos verbal e musical, mas também há uma necessária mobilidade. Duarte busca uma congruência na equiparação entre os constituintes de um e outro plano. Em nossa proposta, a seguir, tomamos como base os constituintes prosódicos de Nespor e Vogel, aplicados a poesia, para motivar os constituintes prosódicos musicais.

39 A idéia de um ritmo "aditivo" em contraposição ao senso comum sobra a "divisão" rítmica se aplica bem ao aspecto da estruturação, uma vez que, de certo modo, enquanto a consideração periódica destaca os elementos, a estrutural agrupa.

40 O conceito de hierarquia métrica nos dá indícios da existência necessária de um período na estrutura e uma estrutura no período.

O modelo consiste, basicamente, na aplicação sistemática de uma série de procedimentos analíticos que evoluem no sentido da *periodicidade*, a partir do campo da *estruturação*. É importante ressaltar que, constante movimentação das possibilidades de percepção entre os elementos de um ou outro aspecto rítmico, porém, a ordem estabelecida a partir da estruturação, privilegia a natural influência da fala sobre o discurso musical cantado. Nesse sentido, o primeiro passo em direção a uma análise prosódica da canção seria, então, a percepção da estrutura a partir da própria experiência de entoar a melodia (incluindo-se os componentes verbal e musical) [41].

No campo da estruturação, o processo de análise é iniciado através da identificação do *ritmo original prosódico*, fazendo-se uma distinção entre os componentes verbais do nível silábico, com a utilização dos sinais clássicos de longas e breves para a representação das sílabas, respectivamente, acentuadas e não-acentuadas[42]. A seguir, as sílabas acentuadas são organizadas em grupos perceptivos, tomando-se como base a noção de *pés*, enquanto componentes da métrica literária clássica. Nesse momento, apresenta-se uma alternativa aos padrões básicos considerados no modelo de Cooper e Meyer (1960): apesar da possível formação de pés métricos *anacrúzicos*, seriam considerados apenas os agrupamentos *téticos*, sob a hipótese de que estes padrões téticos evitariam os impasses perceptuais quanto à acentuação silábica lexical e à acentuação métrica musical. Duarte determina, portanto, o uso dos pés téticos binário (*troqueu*), ternário (*dátilo*) e quaternário (*peônio primo*)[43]. Um outro indício da motivador da determinação de padrões métricos téticos encontra razão, também, em determinados níveis hierárquicos específicos a ambos os componentes da canção: quanto ao componente musical, aproveita-se a possível associação entre os pés métricos téticos e a

41 À maneira da recitação, assim como sugeriu Mário de Andrade à pratica musical, principalmente aos compositores, incluindo-se, agora, o canto.

42 Trata-se aqui da acentuação rítmica que incide sobre os aspectos rítmicos de periodicidade e estrutura; portanto, estes acentos não devem ser confundidos com os acentos prosódicos de sonoridade, como mencionamos, relacionados aos parâmetros de altura, duração, intensidade e timbre, entre outros possíveis.

43 Como vimos no capítulo 2, em nossa proposta analítica não adotamos o padrão quaternário.

métrica dos compassos; quanto ao componente verbal, considera-se os pés métricos téticos na identificação do padrão rítmico do verso ou frase.

Na seqüência do processo de análise, chegamos ao campo da periodicidade, uma vez que, aos componentes de agrupamentos formados acima do nível dos pés métricos são atribuídos valores de pulsação, correspondentes à duração respectiva destes agrupamentos. Como mencionamos anteriormente, na hierarquia métrica, os domínios se organizam em diferentes níveis.

Como procedimento final, realiza-se a detecção dos diversos *níveis hierárquicos* estabelecidos, através das relações entre seus possíveis *domínios* e *focos*, no âmbito geral desta análise rítmica da prosódia musical[44]. Esta consideração sobre a hierarquia métrica remete diretamente ao campo estrutural, pelo qual teve início a aplicação dos procedimentos. Podemos concluir, também, que este aspecto estrutural – ao qual já nos referimos como sendo relativo ao "caráter prosódico" da fala sobre o canto – é ele que proporciona os contrastes perceptivos necessários à discriminação dos níveis métricos.

O modelo analítico proposto por Duarte chama a nossa atenção, sobretudo, pelo seu aspecto circular, com relação à aplicação dos procedimentos. De certo modo, este aspecto se imprime na instância mínima do procedimento inicial, com a escansão silábica e pontuação alternada das sílabas mais ou menos acentuadas, até a instância máxima do procedimento final, no qual a circularidade é mais evidente, uma vez que podemos encerrar por aí a análise ou estendê-la a outros níveis hierárquicos, retomando neste ponto o procedimento inicial. Esta alternância que chamamos de "circular" se reflete também nas instâncias binárias relacionadas ao nosso objeto de análise (a canção enquanto matéria verbal e musical), à questão analisada (as tensões e distensões acentuais prosódicas) e ao próprio conceito de

---

44 A quantidade de níveis métricos considerados varia de acordo com as possibilidades perceptivas e com a intenção objetiva da análise. Para a identificação de um "metro", seriam necessários dois níveis, no mínimo, observando-se que o domínio de um determinado nível equivale sempre ao foco do nível imediatamente superior.

ritmo (nos aspectos de periodicidade e estruturação). É justamente esta circularidade ou alternância que consideramos a seguir, na motivação dos constituintes prosódicos musicais, a partir da referência do modelo analítico proposto por Duarte, quanto a acentuação métrica prosódica na canção, e do modelo analítico proposto por Nespor e Vogel, quanto à acentuação métrica prosódica na poesia. Em nossa proposta, este aspecto circular deverá chegar ao seu ponto culminante quando da contribuição da análise na elaboração das possíveis linhas de interpretação para a performance do canto, em relação às quais, ao sabor da arte, poderão sempre recorrer outras.

Anexo - Canções analisadas (poemas e partituras)

1. Poemas das canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes, conforme editadas em Bueno (1998)

Os textos a seguir estão organizados pela ordem alfabética de seus títulos originais. Quanto à referência, correspondem à referida edição impressa, publicada pela Editora Nova Aguilar, porém foram copiados a partir da seguinte publicação digital:

BUENO, A "Cancioneiro". In: Vinícius de Moraes - Poesia Completa e Prosa. In: <http://www.viniciusdemotraes.com.br>. Online. 09 de setembro 2005.

A mais dolorosa das histórias

Silêncio
Façam silêncio
Quero dizer-vos minha tristeza
Minha saudade e a dor
A dor que há no meu canto

Oh, silenciai
Vós que assim vos agitais
Perdidamente em vão
Meu coração vos canta
A mais dolorosa das histórias
Minha amada partiu
Partiu

Oh, grande desespero de quem ama
Ver partir o seu amor

Acalanto da rosa

Dorme a estrela no céu
Dorme a rosa em seu jardim
Dorme a lua no mar
Dorme o amor dentro de mim

É preciso pisar leve
Ai, é preciso não falar
Meu amor se adormece
Que suave o seu perfume

Dorme em paz rosa pura
O teu sono não tem fim

Alma perdida

Alma perdida
Teu cantochão tão longe
Tão sozinho chegou até mim
Ai, quisera eu tanto dizer
Volta
Oh, alma perdida
Volta
Oh, alma
Vem amar
Vem sofrer

Amor e lágrimas

Ouve o mar que soluça na solidão
Ouve, amor, o mar que soluça
Na mais triste solidão
E ouve, amor, os ventos que voltam
Dos espaços que ninguém sabe
Sobre as ondas se debruçam
E soluçam de paixão
E ouve, amor, no fundo da noite
Como as árvores ao vento
Num lamento se debruçam
E soluçam para o chão

obs.: segundo esta edição, o título do poema difere do título da partitura: “Amor em lágrimas”.

Amor que partiu

Dor
De querer quem não vem
Dor
De viver sem seu bem
Oh, dor
Que perdoa ninguém
Meu amor
Não tem compaixão
Partiu
Oh, flor
Paixão
Amor que partiu
Tem dó de mim
Assim sem meu bem
Oh, vem perto de mim
Que sofro na solidão
Tão triste dor

Balada da flor da terra

Nem a luz da lua na tarde
Nem a onda do mar quando ela vem
Nem a flor do céu quando se abre
Têm a graça de você

Meu amor
É bonita
É bonita

Ai, que aroma o corpo do meu bem
Ai, que negros são os seus cabelos
Meu bem, não vá mais embora
Não me deixe por favor
Sem meu bem eu me morro
Eu me morro de amor
De amor
De amor

Bem pior que a morte

Bem pior que a morte
É deixar só o amor
Oh, minha amada
Na hora em que eu me for
Sozinho na treva
Oh, vem comigo
Oh, vem comigo
Lá onde existe a grande paz
O amor em paz

Cantiga da ausente

Se eu ando assim tão triste
Tão cheio de langor
É porque nada existe
Para mim sem meu amor

Ela está tão longe, tão longe
Que nem sei
E o seu olhar tão lindo
Não pode nem me ver

E as suas mãos morenas
Já nem podem me acenar
E só me resta a esperança
De ver meu amor voltar

Com os seus cabelos negros
E a sua graça pequenina
E a sua ternura linda
E o seu gostar de mim
Como ela me dizia
Feliz a soluçar
Eu te amo tanto
Que já nem sei mais

obs.: segundo esta edição, o título do poema difere do título da partitura: “Cantiga do ausente”.

Em algum lugar

Deve existir
Eu sei que deve existir
Algum lugar onde o amor
Possa viver a sua vida em paz
E esquecido de que existe o amor
Ser feliz, ser feliz, bem feliz

Jardim noturno

Se, meu amor distante
Eu sou como um jardim noturno
Meu silêncio é o seu perfume
A se exalar em vão dentro da noite

Oh, volta, minha amada
A morte ronda em teu jardim
As rosas tremem
E a lua nem parece
Mais lembrar de mim

Luar do meu bem

O meu amor mora longe
Tão longe
Que já nem sei mais
A lua no céu também mora longe
Mas brilha no mar
Assim o meu bem
Que quanto mais além
Mais me faz pensar

Saudade, meu desespero
É minha consolação
Diz ao meu bem
Que eu não quero
Sentir mais saudade, não

obs.: na partitura (Edition Savart), o título da canção aparece como “Luar de meu bem”.

Ouve o silêncio

Cala
Ouve o silêncio
Ouve o silêncio
Que nos fala tristemente
Desse amor que não podemos ter

Não fala
Fala baixinho
Diz bem de leve um segredo
Um verso de esperança em nosso amor

Não, oh, meu amor!
Canta a beleza de viver!
Saúda o sol e a alegria de amar
Em nossa grande solidão

Pregão da saudade

Quem quer minha tristeza
Quem quer minha aflição
Se quiser, vendo barato
Fiado não vendo, não

Também tenho uma saudade
Uma saudade de um bem-querer
Todos dois dou até dado
Pois não quero mais sofrer

2. Partituras das canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes, conforme publicadas pela Edition Savart

As partituras apresentadas a seguir estão organizados de acordo com a ordem de publicação da Edition Savart, na qual as canções são subdivididas em três séries (“Canções de amor”, séries 1 e 2 e “Três canções populares”).

CLAUDIO SANTORO
E
VINICIUS DE MORAIS

CANÇÕES DE AMOR

1.ª Série

CANTO E PIANO

"pour Lia"

OUVE O SILÊNCIO

Andante




mor! Canta a be-le- za de vi- ver! Sa-ú-da o sol e a a- le-
cresc.
a pouco agitato
gri- a de a- mar Em nos-sa gran-de so-li- dão
Ped.
pp rit.
dão so-li- dão
p
D.C.
tutto e
ff
rall.
Domingo
V. 1938
Paris

"pour Lia"

ACALANTO DA ROSA

Nº 8

Allegro -




1ª
paz ro-sa pura O teu so-no não tem fim Dorme e a es-
2ª
so-no não tem fim
Rio 1.958
BEM PIOR QUE A MORTE
Lento
Bem pi-or que a mor-te é dei-xar só o a-
Andante (cantado)
mor Ó mi-nha a-ma-da
Na ho-ra em que eu me


for so - zi - nho na tre - va ó vem co -
mi - go ó vem co - mi - go lá on - de e - xis - te a gran - de
f Piu Mosso (Vivo)
paz o a - mor em paz paz
a tempo
affret.
aff.
paz
a tempo
affrett - - - - - - - - - - rit
affret - - - - - -
f





"pour Lia"

BALADA DA FLOR DA TERRA






flor do céu quan-do se a - bre Têm a gra- ça de vo - cê
Meu a-mor é bo-ni-ta é bo-ni - ta ai que a-ro-ma o cor-po do meu
po - - - - co - - - - - affret - - - - -
bem Ai que ne - gros são os seus ca-be - los
Meu bem, não vá mais em-bo - ra Não me


dei - xe por fa - vor
Sem meu bem eu me mor - ro Eu me
mor - ro de a - mor
De a - mor
affrett
rit.
a tempo
De a - mor.
affr
rit.
a tempo
8ª
Rio 1.958
Rio 1.960
8ª


pour Lia
AMOR QUE PARTIU
Movido (♩=) (Gingando)
Dor
De querer quem não vem
Dor
De viver sem seu bem
O'
dor
Que perdôa nin- guém
meu a-


mor Não tem com pai- xão Par-
tiu O' flor Pai-
xão a morque par- tiu tem dó de
mim As- sim sem meu bem O'


vem
Perto de mim
que
So - fro na so - li - dão tão tris - te
dor
pp súbito
rall.
D.C.
Sofia
31-X-957

CLAUDIO SANTORO
E
VINICIUS DE MORAIS

CANÇÕES DE AMOR

2.ª Série

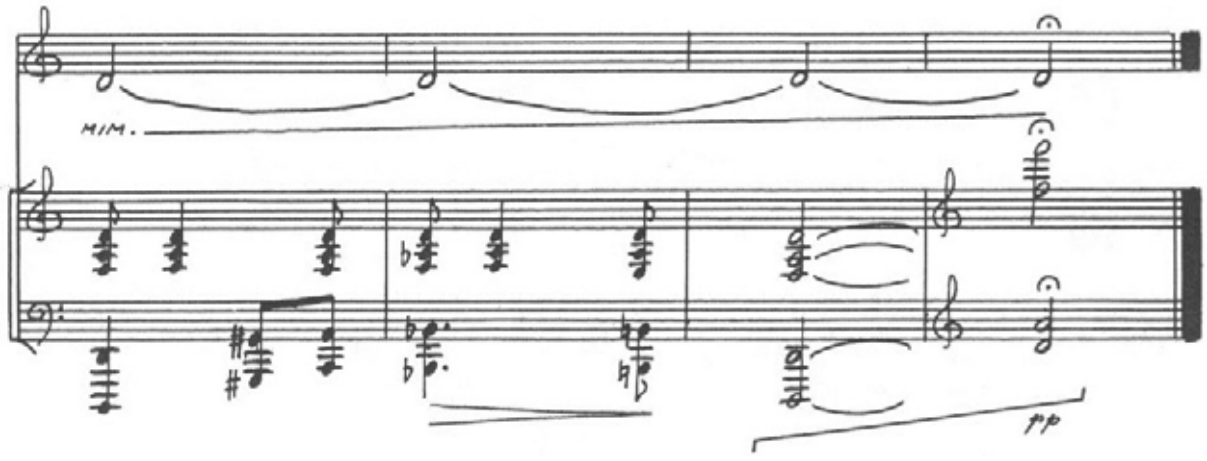
CANTO E PIANO


Jardim Noturno
Versos: V. de Morais Mus.: Claudio Santoro
Lento
SE MEU A__MOR DIS__TAN_TE EU SOU CO_MO UM JAR_DIM NU_
cresc
f
_TUR_NO
O
MEU SI_LÊN_CIO E' O SEU PER__FU_ME A SE E____XA__


LAR EM VÃO DENTRO DA NOI___TE O VOL_TA MI NHA A__
cresc poco a poco
- MA___DA
A MOR_TE RON_DAEM
TEU JAR_DIM AS RO__SAS TRE___MEM


EA


LU A
NEM PA RE CE
MAIS
LEM BRAR DE
3
mf


MIM.
pp


Prelúdio da Saudade
Versos: V. de Morais
Música: Claudio Santoro
Andantino
DI QUEM QUER MI_NHA TRIS_
_TE_ZA DI QUEM QUER MI_NHAA_FLI_ÇÃO SE QUI_ZER VEN_DO BA_
_RA_TO FIA_DO NÃO NÃO VEN_DO NÃO TAM_BÉM
TE_____NHO UMA SAU_DA_DE U_MA SAU_DA_DE DE UM BEM_QUE_


—RER
TO—DOS DOIS
DOU A—TÉ DA—DO
POIS NÃO
QUE——————RO MAIS SO—FRER
DI QUEM FRÉR
1
2

"pour Lia"

ALMA PERDIDA

Versos - V. de Morais

Claudio Santoro




ff Ai qui-se-ra eu
tan- to
di- zer
ff
dim. rit.
pp
Vol-
ta o' al-ma per-di-da
Vol- ta
o' al-ma
Vem a-mar
Vem so-frer....
Viena 1958
Rio 1959


Em Algum Lugar
Versos: V. de Morais
Andante
Música: Claudio Santoro
DE___VEE_____XIS__
TIR EU SEI QUE DE___VEE_____XIS__TIR AL_GUM LU_
_GAR ON_____DE O A_MOR POS_SA VI__VER A SU__A VI_DA EM


-LIZ, SER FE-- LIZ BEM FE-- LIZ.
(ME) L.H.
Ped.

"pour Lia"

A MAIS DOLOROSA DAS HISTÓRIAS

Versos - V. de Morais

Claudio Santoro




Meu cora-ção vos can-ta
A mais do- lo-ro-sa das his- tó-
rias Minha a- ma da par- tiu Par- tiu o
p
p
gran-de de - ses- pê-ro de quem a- ma ver par-
poco a poco affret- - - - - - c'ares- - -


tir o seu a- mor
fim . . . . .
tempo .
mf
Rio
1958

Versos de VINÍCIOS DE MORAES

Música de CLAUDIO SANTORO

3 CANÇÕES POPULARES

Para Canto e Piano

Luar do meu bem

Amor em lágrimas

Cantiga do ausente

Edition SAVART

LUAR DE MEU BEM

Versos de: V. Moraes **Música de: Claudio Santoro**




Più Lento
faz pen- - - - - - - sar
Sau- - - - da- - - - de meu de- - ses- - -
8
pp
p
p
Mais Lento
- pe- - - ro— É
mi- - - - - nha con- so- - - la- - - - - ção
Diz
8
pp
pp
Tempo
ao meu bem que eu não que- ro
1.
Sen- - - - tir mais sau- da- - - de
rit. - - - - -
não o
2.
- tir mais sau- da- - - de não
8
rit.
molto rall...

AMOR EM LÁGRIMAS

Versos de: V. Moraes **Música de: Claudio Santoro**




-mor os ven--tos que vol---tam dos es---pa---ços que nin-guém
Sa---be so-bregas on---das se de--bru---çam e so..
-lu-----çam de pai---xão E ou-veg-mor no fun--do da
noi---te co-mogas ar---------vo-res ao ven--to num la--


-men--to se de--bru--çam e so--lu----çam pa----rão
chão
Dei-xaa.


-mor queumcor--po se--den--to co-mogs ar- - - - - - - - - vo-res eo
ven--to No teu cor---po se de--bru--ce e so--
-lu- - - - ce de pai- - -xão
molto rall.

CANTIGA DO AUSENTE

Versos de: V. Moraes **Música de: Claudio Santoro**




e - - - - - lages - - tá tão lon - - - ge tão lon - - - ge que nem
sei E o seu o - - lhar tão lín - - - - do Não
po - - de nem me ver E as su - - as mãos mo - - re - - - nas já nem
po - - dem mega - ce - - - nar E só me res - tas pe - - - ran - - - ça De


ver meu d_ _ _ mor vol_ _ _ _ tar com os seus ca_ _ _ be_los
ne_ _ _ _ _ gros E a su_ _ _ a gra_ _ça pe_que_ _ni_ _ _ _na E a
su_a ter_nu_ _ _ra lin_ _ _ _ _da E o seu gos_ _tar de
mim como e_ _ _ _ _la me di_ _ _ _zi_ _ _ _ a Fe_ _ _ _



Para América Latina
Musimed Editora e Distribuidora Ltda
Caixa Postal 7006
71.600 – Brasília-DF
Telefone: (061) 248-5856

Vertreter in Europa
D-6905 – Schriesheim
Post Fach 1234
(GERMANY)

3. Manuscritos referentes à canção “Amor que Partiu”, considerados no capítulo 2 (volume 1)

Os documentos apresentados a seguir se referem aos manuscritos das partituras de Claudio Santoro e dos poemas de Vinícius de Moraes que consideramos na discussão sobre a pré-organização formal dos componentes melódicos, na fase preliminar do processo de análise proposto neste trabalho.

Amun que Parzin

CA 381

Orr

De qvren qvem nus vem

Orr

De vinn sem un sem

O' nv

[illegible]

De qvem

Nen [illegible] lenn [illegible] paixes

Nen sunn

Nus lenn compaixes.

Vem ó

Plo

Paixes

Amun que partin

[illegible]

Tenn nó' de min

[illegible]

[illegible]

VM fi 226 – 22 –

a

Dor

De querer quem naõ vem

Dor

De viver sem seu bem

O' dor

Que [illegible] perda minpem

Meu amor

Naõ leũ compaixaõ

[illegible] Partiõ

O' por

Paixaõ

Amor que partiõ

Tem dó de mim

VM fl 266 – 23–

Amor que Partiu

CA 530

Dor
De querer quem nas vem
Dor
De viver sem seu bem
O' dor
Que perdoa ninguem
Meu amor
Nas tem compaixão
Partiu
O' flor, paixas
Amor que partiu
Tem dó de mim
Assim sem meu bem
O' vem
Perto de mim
Que sofro
Na solidas
Tas triste dor

V/M nº 223-24-


"Pour Lia"
Amor que Partiu"
Andante
Dor
De querer-quem não vem
Dor
De viver sem ser
vem
dor
Que perdôa ninguem
meu amor
Não tem compaixão
Por
fiu
flor
Pai-
xão
a mor que fer-


tem
vem
dão
tão
dor