

RELAÇÕES ENTRE LETRA E MÚSICA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

Rafael Grimaldi

O presente trabalho trata da questão das relações entre texto¹ e música na composição vocal. Parto do princípio de que essa relação é produtora de sentido, entendendo aqui como tal um processo no qual deve ser levado em consideração tanto as possíveis motivações exercidas por um determinado tratamento musical de um texto, quanto a contextualização que este mesmo texto oferece aos elementos musicais adjuntos a ele. Obtemos assim, por um lado, uma leitura da música orientada em função da sua capacidade de ressaltar palavras e de criar certas “aclimações” e ampliações dos recursos expressivos observados na enunciação de um texto; e, por outro lado, o mecanismo inverso em que o texto, no interior da composição, cria as contextualizações dos elementos musicais, tais como caráter e perfil melódico. Esta complexa relação entre os elementos musicais e as enunciações de que o texto é portador, produzem efeitos que podem ir da mera descritividade à metaforização e à alegorização. O ponto onde se dá a produção de sentido seria aquele em que as interrelações descritas revelariam uma leitura musical do texto, na qual as enunciações passariam a ser apenas componentes de um sentido maior expresso pela composição como um todo.

A LETRA COMO FENÔMENO SONORO

As relações entre a música e as palavras se estabelecem através de diversos níveis de adequação que, embora atuando simultaneamente, podem ser examinados separadamente para facilidade metodológica.

A letra pode ser encarada como um fenômeno sonoro, constituindo-se num conjunto formado por timbres (vogais), articulações diversas (como as oferecidas pelas consoantes), ritmo e métrica (prosódia), conjunto este que acolhe um determinado tratamento musical. A letra tem papel decisivo na escolha de opções composicionais no que diz respeito à construção do ritmo, da melodia (na medida que a altura possa interferir na prosódia), da métrica e da fraseologia. Por outro lado, a letra sofrerá a interferência dos elementos musicais que “estilizam” o seu ritmo, o seu tempo e os seus timbres. Exemplos destes graus mútuos de interferência podem ser observados nos diferentes gêneros do canto gregoriano: quando silábico, a prosódia da palavra predomina quase que inteiramente; no caso dos cantos neumáticos (semi-adornados),

¹ No contexto desse trabalho o termo *letra* designa a palavra ou palavras usadas na composição vocal, enquanto que por *texto* devem ser entendidas a palavra ou palavras não musicadas.

a música já estiliza, em maior grau, a prosódia; finalmente, nos cantos melismáticos o grau de determinação que a prosódia da palavra tem sobre a construção rítmico-melódica é quase que restrita ao ponto limite onde esta e aquela não se contrariam.

Outro aspecto sonoro do texto diz respeito ao uso de alturas como meio de comunicação: a entonação. Sua função é descrita por E. Lopes² nos seguintes termos:

[A entonação] é um meio importante para diferenciar sentidos a partir da variabilidade da altura durante as emissões sonoras, e a partir das variações musicais que se apreendem de modo relativo – umas em relação às outras -. A altura relativa da entonação está codificada nas línguas indo-europeias para indicar, sobretudo, a modalidade semântica funcional da frase. Através dela se expressa o sentimento íntimo do falante, seus estados de ânimo, a raiva, o desprezo, a ironia, o espanto, enfim, todas as informações suplementares que Jakobson englobou sob o rótulo de função emotiva.

Seria importante ressaltar, a partir dessa definição, que a fundamentalidade da entonação como componente do sentido é devida ao papel que ela desempenha na expressão desse sentido, isto é, o sentido se dá não apenas pelo que se diz, mas também como se diz. Um exemplo clássico é o das diferentes entonações que podem ser dadas à palavra ‘fogo’, conotando-a, desde simples substantivo a um sinal de alerta. Para compreendermos a importância da entonação neste contexto, basta apontar para o papel da entonação como um dos principais recursos expressivos no teatro, na declamação e na oratória.

Diante de um texto a ser lido, o leitor está sempre diante da liberdade de escolher uma entonação dentre um sem número de possibilidades. No interior de uma composição vocal, contudo, pode-se dizer que essa liberdade se reduz, ficando limitada apenas àquela prescrita pelo compositor, e que se encontra, por sua vez, delimitada pela própria melodia. A isso equivale dizer que a entonação da letra – equivalente ao que comumente se denomina “melodia da língua” - é quase que inteiramente determinada pelos elementos musicais, como o andamento, a melodia e a dinâmica.

Os recursos à disposição da música para a enunciação da palavra são, basicamente, os mesmos de que se utiliza a voz falada: alturas, andamentos, timbres etc. A música é, contudo, mais eficaz que a fala como meio de expressão da palavra, uma vez que amplia estes recursos, isto é, não apenas a gama de alturas é maior na música que na fala, como também o são as possibilidades de dinâmicas e agógicas. Cabe mencionar ainda que a música pode incorporar na sua estrutura a voz falada como elemento musical. Esses fatores são certamente decisivos na explicação do porquê do uso de música na tragédia grega (os modos gregos, mais que como escalas, podem ser vistos como “formas de dizer”) e na liturgia cristã.

PARTICULARIDADES DA LETRA E DA MÚSICA

Examinadas a letra e a música sob o ângulo de suas particularidades, a letra se evidencia por ser constituída de signos verbais, possuindo um sentido semântico. A

² Lopes, E., *Fundamentos da lingüística contemporânea*, São Paulo: Cultrix, 1985.

música, em princípio, carece deste sentido, possuindo por sua vez um sentido imanente, remetendo sempre o sentido para si própria. Por outro lado, a música possui aspectos que lhe são absolutamente próprios e que derivam, segundo Bernard Sève³, dela ser forma em movimento no tempo. Segundo este autor, a música pode ser vista como a unidade complexa de cinco aspectos. O primeiro aspecto é impossibilidade de redundância, pressupondo uma transcendência do sentido da música, sendo este puramente imanente. Este aspecto se explica pelo fato de em música não haverem duas maneiras de se dizer a mesma coisa, uma vez que “coisa” se confunde com “maneira”. O segundo aspecto é a repetição, sendo esta um dos asseguradores de coerência da música e um dos fatores universais da experiência musical, uma vez que a imanência radical é um perigo para a unidade da obra. A repetição é exclusiva da música por se relacionar com seu caráter temporal mas não narrativo. O terceiro aspecto é a variação, entendida como qualquer transformação de um elemento musical. O quarto aspecto é a organização rítmica, presente também no que é musical nas experiências extramusicais. O quinto aspecto é a polifonia, sendo o mais característico dos cinco aspectos, e que supõe duas ou mais partes executando linhas independentes, onde a percepção da simultaneidade modifica a percepção do que seria cada uma delas separadamente. A percepção de fenômenos análogos - polifônicos ou polioscópicos - em qualquer experiência extramusical somente é possível a partir de uma competência polifônica fornecida pela música.

Se levado em conta apenas o que foi exposto até o momento, a produção de sentido pelas relações entre a letra e a música ficaria restrita a uma espécie de “troca” entre elementos análogos de um e de outro, isto é, a relação se daria no nível sonoro e o sentido advindo daí seria tão somente o gerado pela entonação na leitura da letra. Haveria, de resto, um território em que as peculiaridades da letra e da música determinariam letra e música como elementos paralelos no interior da obra. Mas isto significaria assumir que o sentido, em última instância, estaria sendo produzido na letra e pela letra, e não pela composição como um todo. No tipo de visão proposto por este estudo, é inevitável a consideração da associação da música com elementos extramusicais. Os fatores decisivos no estabelecimento de relações de sentido entre a letra e a música serão neste trabalho entendidos sob o prisma da conotação, simbolização, metaforização e alegorização da música no interior da composição.

ASSOCIAÇÕES EXTRA-MUSICAIS

Há situações em que os sentidos da letra podem “contaminar” o sentido imanente de determinados elementos musicais. Philip Tagg⁴ recorre à teoria de Peirce para explicar este processo, afirmando que as convenções permitem uma conotação de sentido dos elementos musicais e, a partir disto, eles se apresentam como signos, com um significado dentro de um determinado contexto.

³ Sève, B., *Ce que la musique nous apprend sur le sens de forme*, 1992.

⁴ Tagg, P., *Introductory notes to the semiotics of music*, Pontlyfni, Wales, <http://www.liv.ac.uk/ipm/tagg/tagghmpg.htm>, 1997.

Enquanto signos os elementos musicais podem ser configurados numa tipologia como ícones, índices e símbolos. Serão icônicos quando mantiverem uma relação de semelhança física com o que representam. Um exemplo disto seria, no *Réquiem* de Mozart e no *Réquiem* de Durante, o uso de instrumento de metal e solo vocal em arpejo nos trechos referentes ao texto “*tuba mirum spargens sonum*” (a trompa espalha um som milagroso). Os elementos musicais podem se apresentar como índices quando ligados por uma proximidade espacial, temporal ou por causalidade com o que representam. Tagg observa que todos os signos musicais podem ser vistos como índices e assinala a importância da sinédoque e da metonímia na semiótica da música. Os elementos musicais são símbolos quando sua relação com o representado é estabelecida apenas pela arbitrariedade. Por exemplo, na *Missa Afro-Brasileira: de batuque e acalanto* de Carlos Alberto Pinto Fonseca, o nome *Jesu Christe* é sempre sublinhado pela dinâmica *piano*. Finalmente, o elemento musical conotado se apresenta como uma metáfora ou, nesta categoria, uma alegoria do texto. Isto acontece porque o elemento musical se posiciona como a substituição do pensamento em causa por outro a que está ligado, numa relação de semelhança a este mesmo pensamento.⁵ Na retórica a alegoria tem as funções de embelezar, esclarecer e acrescer o sentido do alegorizado.⁶

Em suma, existem convenções que emprestam a determinados elementos musicais um determinado significado mais ou menos geral, mas que no contexto da composição se especifica. Por exemplo, uma escala ascendente é apenas uma escala ascendente. Haveria, entretanto, um empobrecimento de compreensão do *Lacrimosa* no *Réquiem* de Mozart se não considerássemos uma relação de descritividade da música em relação à letra quando o compositor, na terceira frase do coro, usa uma escala ascendente no tratamento musical do trecho “*qua resurget ex favilla*” (que ressurge da cinza). O estabelecimento da relação de descritividade é possível porque existe um discurso sobre música que convencionou como ascendente o movimento do grave para o agudo (poderia, hipoteticamente, ser denominado intensificante se considerado o aspecto do aumento das vibrações). Esta conotação permite à escala ascendente expressar por semelhança o centro do sentido da frase, o verbo *resurget*. Da mesma forma, o uso de colcheias intercaladas com pausas pode dar, por identificação imagética no discurso sobre música, uma idéia de pontilhismo e de fragmentação (*staccato*, ou destacado). O texto especifica este sentido com a palavra *favilla*.⁷

Nem sempre esta relação se manifesta como descritividade. Podemos citar como exemplo: o *Credo* das *Missa Brevis* e o *Credo* da *Missa Papae Marcelli* de Palestrina; as três missas de Monteverdi; a *Missa em si menor* de Bach; a *Kronungsmesse* de Mozart; e a *Missa Solemnis* de Beethoven, onde a seção central que fala da encarnação desde “*et incarnatus est*” (quando ainda é Deus) até “*homo factus est*” (e se fez homem) é modulante. Neste caso a música alegoriza, através da modulação, uma mudança de estado enunciada pela letra.

⁵ Lausberg, H. apud Hansen, J. A., *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, São Paulo: Atual Editora, 1986, p. 11.

⁶ Quintiliano, M. F., *Institution oratoire*, Bornecque, H., trad., Paris: Garnier, sine data, p. 26.

⁷ *Favilla* é a cinza pulverizada usada, principalmente, como adubo.

O tratamento musical pode, ainda, correlacionar partes da letra por um sentido comum que ele ressalte ou priorize, num processo de formação de sinédoque (tomando uma parte pelo todo). Assim, no *Credo* da *Missa a quatro voci da capella*, 1651 de Monteverdi, o compositor trata a seção referente ao texto “*et incarnatus até sepultus est*” num andamento lento em compasso comum (divisão binária). Segue-se a ela o texto “*et resurrexit*” tratado num tema de caráter quase dançante em divisão ternária e andamento rápido. Este mesmo tema passa, a partir deste ponto, a ser sistematicamente usado em todas as passagens ditas *jubilosas* do *Credo* e no *Hosana*, também jubilar. É inegável a busca de coerência formal implícita neste procedimento, mas esta coerência se estende ao texto que passa a ter correlação de diferentes partes sob o sentido de júbilo. Isto só é possível pela motivação exercida pelos elementos musicais que alegorizam o júbilo. Em alguns casos, esta alegorização pode remeter para outras obras do mesmo compositor. O próprio Monteverdi, por exemplo, se utiliza de procedimento idêntico ao descrito em outra obra, a *Messa a quatro voci da capella*, M xv, 59.

A alegorização pode ainda se ampliar e remeter para além da obra, para uma época ou estilo e até mesmo para tradições que fixam ou cristalizam determinados tratamentos musicais para determinados textos. Os sentidos passam a emergir, neste ponto, da conformidade ou não da leitura de um compositor com a que é determinada por um cabedal de tradições. A esse respeito Raynor⁸ formula a hipótese de que a grande diferença estilística entre Palestrina e Schütz se deve sobretudo ao fato de que enquanto o primeiro se crê apenas o transmissor de um texto recebido, o segundo se posiciona como exegeta e intérprete deste texto.

Num tipo de análise como a que me proponho aqui, o levantamento de uma construção ou não de fórmulas no tratamento musical do gênero missa só é possível considerando que os significados da música só podem ser encontrados em relação a outras músicas.⁹ Esta perspectiva assume uma importância particular quando se trata dos textos da missa. Em primeiro lugar porque eles são, desde o início, veiculados na liturgia tanto recitados (*missa lecta*) quanto cantados (*missa solemnis*); em segundo lugar, por sua funcionalidade estritamente litúrgica, que só começa a se perder no início do século XIX (com a Missa de Concerto). A isto equivale dizer que durante a maior parte de sua trajetória histórica, a missa foi tanto gênero musical quanto cerimônia religiosa. Para Haydn, por exemplo, seria estranho compor uma missa destinada à sala de concerto. Finalmente, o gênero tem sido praticado na música ocidental em todas as épocas e quase todos os estilos desde a *Messe de Notre Dame* de Machaut, no século XV.

Estes fatores sugerem, de um lado, uma multiplicidade de sentidos emergindo das diferentes concepções de diferentes compositores, sob o influxo de diferentes idéias em diferentes épocas. Contudo, é de se supor que a sua ligação com a Igreja Católica possa ser responsável pela cristalização de determinados sentidos em fun-

⁸ Raynor, H., *História social da música, da Idade Média a Beethoven*, Caixeiro, N. C., trad., Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.

⁹ Tagg, P., op. cit.

ção de tradições (ou mesmo imposições) que dogmatizam uma compreensão dos textos litúrgicos e determinam uma cristalização de que determinados tratamentos musicais sejam adequados para algum trecho. Nos *Credo* examinados, por exemplo, o *Crucifixus* nunca é tratado com andamento rápido.

Os resultados do levantamento de fórmulas viabilizam, ainda, a explicação de alguns porquês de opções composicionais na obra. Tanto a atenção a estas fórmulas quanto o contrário podem ser informadores do que tem sido considerado adequado ou não no tratamento musical do gênero. Num e noutro caso são ou não estabelecidas tradições na produção de sentidos.

Portanto, uma vez que o que possam ter de conformidade, rompimento ou transgressão com a prática multissecular do gênero é revelador de sentido, a análise de uma missa, nos moldes propostos nesse trabalho, deve incluir como passo metodológico a detecção da existência ou não de uma tradição de tratamento musical (andamentos, dinâmicas, seccionamento ou repetição de palavras etc.) das distintas partes do texto da missa.