

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
TECNOLOGIA EM PRODUÇÃO FONOGRÁFICA

PROSÓDIA: ANÁLISE DE PROBLEMAS E SOLUÇÕES EM CINCO OBRAS
DA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

Orientanda: Ana Luiza Teixeira Martins

Orientador: Prof. Dr. Kleber Mazziero de Souza

RESUMO

Este artigo visa a fazer uma análise da Prosódia em cinco canções brasileiras. O conceito de Prosódia é tomado em sintonia com Platão: “imitando adequadamente a pronúncia dos fonemas e a inflexão da acentuação”. Como objeto de análise foram escolhidos trechos de cinco canções brasileiras, de compositores distintos, cuja importância é determinada pela longevidade artística, relevância no contexto da música brasileira e diversidade de fórmulas de compasso nas composições. As análises se configuram por recortes das partituras, contendo Problemas de prosódia no âmbito da composição: a presença de sílabas tônicas nos tempos átonos do compasso ou sílabas átonas nos tempos fortes. Os conceitos de Problema e Solução são tomados em sintonia com Aristóteles: os Problemas de natureza acidental ou da ausência de domínio da própria arte poética. Redundam de aí as possibilidades de Solução apresentadas, de modo a que estas interfiram o mínimo possível na estrutura e na identidade da obra. Conclui-se que, em sendo Problemas de natureza acidental, é possível observar que, por muitas vezes, o compositor está ciente dos Problemas, porém prioriza a expressão musical, sem permitir que a precisão técnica represente uma espécie de limitação poética.

PALAVRAS-CHAVE: Prosódia; canção popular brasileira; “problemas e soluções”; tônus.

ABSTRACT

This article aims to make an analysis of Prosody in five Brazilian songs. The concept of Prosody is taken in line with Plato: "properly imitating the pronunciation of phonemes and the inflection of the accentuation". As an object of analysis, excerpts from five Brazilian songs were chosen, by different composers, whose importance is determined by artistic longevity, relevance in the context of Brazilian music and diversity of time signature in the compositions. The analyzes are configured by clippings of the scores, containing Prosody Problems within the scope of the composition: the presence of stressed syllables in the unstressed tones of the measure or unstressed syllables in the strong tones. The concepts of Problem and Solution are taken in harmony with Aristotle: Problems of an

accidental nature or the lack of mastery of poetic art itself. From there, the possibilities of Solution presented are redundant, so that they interfere as little as possible in the structure and identity of the work. It is concluded that, being Problems of an accidental nature, it is possible to observe that the composer is often aware of the Problems, but prioritizes musical expression, without allowing technical precision to represent a kind of poetic limitation.

KEYWORDS: Prodody; brazilian popular song; “problems and solutions”; tone.

INTRODUÇÃO

Este artigo aborda, pelo procedimento metodológico da análise de cinco peças do repertório da canção popular brasileira, maneiras de identificar e solucionar os problemas relativos à Prosódia; vale dizer, aos procedimentos composicionais que utilizam os elementos de linguagem denominados Letra, Melodia e Ritmo na construção de canções.

Assim, o complexo discursivo que emprestará o terreno das análises prosódicas tem por base construções literárias em Língua Portuguesa somadas aos elementos estritamente musicais da Melodia e do Ritmo.

As definições dos conceitos de Prosódia, Canção, Melodia e Ritmo, bem como o referencial teórico e a metodologia serão descritos em seguida. Importante por ora é sinalizar que tais conceitos permitirão um conhecimento musical básico necessário para compreender as informações aqui apresentadas.

O processo de sedimentação de toda a argumentação deste trabalho se consubstanciará quando da análise da Prosódia de cinco canções pertencentes ao repertório da música popular brasileira. Cinco obras, de compositores distintos, que apresentam Problemas de prosódias e possíveis Soluções prosódicas não adotadas nem pelos autores, nem pelos intérpretes das canções.

Vale ressaltar que o termo “problema” é tomado aqui em sintonia com Aristóteles. Não implica, portanto, qualquer espécie de crítica ao compositor, tampouco é considerado “erro”, pois o filósofo caracteriza duas espécies de Problemas (προβλημάτων) de prosódia: o erro (ἀμάρτημα) da própria arte poética e o erro accidental; ou seja, o erro cometido por falta de domínio técnico dos processos de composição e o erro que não comprometeria a essência da

ação¹. Em ambos os casos, o rapsodo ou o autor poderiam ser criticados (ἐπιτιμᾶται) e tais críticas imporiam Soluções (λύσεων) da Prosódia utilizada.

Desse modo, definiremos neste artigo os conceitos de “Problemas” e “Soluções” desta maneira e, para tanto, grafaremos ambas as palavras com a primeira letra maiúscula.

Vale ressaltar também que a escolha dos compositores e das músicas que serão analisadas baseou-se na incontestável importância que os primeiros possuem na produção de cultura referente ao âmbito da música popular brasileira (visto que manifestavam, através do discurso composto), conhecimentos históricos e sociais do Brasil de seus tempos) e que as segundas, as músicas selecionadas, são canções que apresentam material proveitoso para a exemplificação das análises, possuindo cada uma delas uma estrutura de compassos que permitiu uma variada gama de fórmulas compassos: o binário, o ternário, e o quaternário simples, além do compasso quaternário composto.

1. DO CONCEITO DE PROSÓDIA NESTE ARTIGO

O termo “prosódia” aparece na literatura ocidental ao menos desde os textos de Platão. Mais precisamente, no livro III de *A República*, o filósofo discorre sobre trechos cantados nas peças de teatro apresentadas na Grécia Antiga, mencionando importantes textos compostos e encenados em épocas anteriores à dele, especificamente os textos de Homero².

Platão indica que uma boa prosódia seria aquela em que se daria a reprodução adequada dos fonemas, bem como a inflexão da acentuação nas palavras: “a modalidade indicada para imitar como convém a voz e a expressão³” (PLATÃO, 1987).

¹ “o erro da própria arte poética e o erro acidental”: ἔτι ποτέρων ἐστὶ τὸ ἀμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ’ ἄλλο συμβεβηκός. A POÉTICA, 1460b). É imprescindível ressaltar que neste trecho de *A Poética*, Aristóteles se refere à composição de uma cena teatral. O erro (ἀμάρτημα) por falta de capacidade técnica (τέχνην) do autor ou do rapsodo seria devido à falta de domínio da própria arte (τέχνην) poética. Porém, não seria erro o uso esporádico de cenas que visassem a atingir a finalidade da própria arte (τέλους τοῦ αὐτῆς). Seria, então, erro injustificável se fosse possível atingir a finalidade da própria arte sem burlar as regras da própria arte; seria erro “acidental” (συμβεβηκός) aquele derivado da contingência da própria composição, que não afetasse a essência ou a definição de algo.

² Embora os textos reputados a Homero tenham sido transmitidos inicialmente pela linguagem oral e pelas reencenações das peças, eram e são de fundamental importância para o estudo textual e musical, pois traziam elementos indispensáveis na construção cênica das peças em que a canção era constituída por uma letra contendo métrica e sucessão melódica.

³ βιαίῳ ἐργασίᾳ πρεπόντως ἂν μιμήσαιο φθόγγους τε καὶ προσωδίας (A REPÚBLICA, 399a)

Vale notar que a tradução literal da frase de Platão (πρεπόντως ἄν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσωδίας) resultaria na frase: “imitando adequadamente a pronúncia dos fonemas e a inflexão da acentuação”, onde a expressão “inflexão da acentuação” (προσωδίας) seria definida por uma única palavra: “prosódia”.

Desse modo, seriam determinantes para a perfeição da execução musical de melodias cantadas a pronúncia escoreta, que viria a constituir nos estudos ligados à ortoépia, e a precisão da acentuação, que redundariam nos estudos da prosódia. Observando que, especialmente pelo uso da palavra “imitando” (μιμήσαιτο), ambos os campos de estudos estariam ligados estritamente ao âmbito da execução.

Aristóteles deu prosseguimento à argumentação de Platão e, no que se refere aos estudos dos textos declamados, estendeu a “boa prosódia” ao âmbito da composição. O texto já deveria ser composto de maneira correta, de forma que fosse compreensível ao executante e, por meio deste, fosse compreensível ao público: “Não é fácil desenvolver a argumentação sobre a questão da prosódia na dialética não escrita. É mais fácil, por outro lado, nos casos de obras escritas e de poesia” (ARISTÓTELES, 2016, p.331).

Como Platão, a principal referência para Aristóteles são os textos reputados a Homero: “Por exemplo, alguns corrigem o texto de Homero em resposta àqueles que rejeitam, e dizem ser absurda, a suposta incoerência contida na expressão “τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ” [não apodrece na chuva]” (ARISTÓTELES, 2016, p.331).

Também como Platão, Aristóteles aponta uma possibilidade de Solução para o Problema: “Eles resolvem essa dificuldade pelo uso da prosódia, dizendo que o *ου* deve ser pronunciado de modo mais agudo” (ARISTÓTELES, 2016, p.332).⁴

Porém, diferentemente de Platão, o interesse de Aristóteles pela dimensão oral (na execução) é somado à dimensão da escrita (na composição)

⁴ παρὰ δὲ τὴν προσωδίαν ἐν μὲν τοῖς ἄνευ γραφῆς διαλεκτικοῖς οὐ ῥᾶδιον ποιῆσαι λόγον, ἐν δὲ τοῖς γεγραμμένοις καὶ ποιήμασι μᾶλλον, οἷον καὶ τὸν Ὅμηρον ἐνιοὶ διορθοῦνται πρὸς τοὺς ἐλέγχοντας ὡς ἀτόπως εἰρηκότα ‘τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ’. λύουσι γὰρ αὐτὸ τῇ προσωδίᾳ, λέγοντες τὸ ου ὀξύτερον. καὶ τὸ περὶ τὸ ἐνύπνιον τοῦ Ἀγαμέμνονος, ὅτι οὐκ αὐτὸς ὁ Ζεὺς εἶπεν ‘δίδομεν δὲ οἱ εὖχος ἀρέσθαι’, ἀλλὰ τῷ ἐνυπνίῳ ἐνετέλλετο διδόναι. (Aristóteles, *Refutações Sofísticas* 4. 166 b1).

de um texto: “o que está escrito deve geralmente ser fácil de ler e fácil de falar – o que é a mesma coisa”⁵ (ARISTÓTELES, 2017, p. 84).

Cerca de 400 anos após Aristóteles, o orador e linguista romano Quintiliano escreveu um dos mais importantes tratados sobre a retórica e oratória da língua latina, os 12 volumes de seu *Institutio Oratoria* (Instituição Oratória ou Sobre a Formação do Orador). No âmbito da composição textual, o autor ressaltou as três virtudes do discurso; a necessidade de o texto se apresentar: “claro, correto e elegante” (ut emendata, ut dilucida, ut ornata sit – QUINTILIANO, 2016, p. 93).

Dessa forma, o texto deveria ser escrito com o uso correto da língua, ser passível de entendimento, coeso, consistente e elegante: “Há nelas [nas palavras] uma qualidade que se pode indicar como particular, a vocalitas, que se diz εὐφωνία [eufonia] em grego, em cuja escolha entre duas palavras com o mesmo significado e com o mesmo valor, prefiras a que soar melhor”⁶ (QUINTILIANO, 2015, p.64).

Quintiliano aplicou ao Latim o conceito Grego de “tônus”, com o significado de tom e/ou tensão. Todas as palavras possuiriam um “tônus”, uma elevação de voz, uma sílaba tônica: “Ainda mais difícil é atentar ao que se refere às elevações da voz, tenores, (que descobri serem chamadas tonores pelos antigos, certamente pela palavra grega τόνοι da qual eles derivam), ou accentus, que os gregos denominavam προσωδία [Prosódia]⁷” (QUINTILIANO, 2015, p.104).

O autor classificou as palavras em três categorias: a oxítone, palavra com acentuação tônica na última sílaba; a paroxítone, que possui a tônica na penúltima sílaba; e a palavra proparoxítone, cuja sílaba tônica é a antepenúltima:

De fato, em toda palavra com o número de três sílabas ou mais, há uma acentuada, sejam elas constituintes da palavra ou a última; e nelas o acento recairá na anterior à última ou na terceira a partir da última. Logo, das três sílabas de que estou falando, a longa do meio será ou aguda ou grave e a breve nas mesmas condições terá também

⁵ “ὅλως δὲ δεῖ εὐανάγνωστον εἶναι τὸ γεγραμμένον καὶ εὐφραστον: ἔστιν δὲ τὸ αὐτό” (*Retórica* 1407b 11-12).

⁶ Sola est, quae notari possit velut vocalitas, quae εὐφωνία dicitur; cuius in eo delectus est ut inter duo, quae idem significant ac tantundem valente, quod melius sonet malis. (*Instituição Oratória. Livro I, V:3*).

⁷ Adhuc difficilior observatio est per tenores (quos quidem ab antiquis dictos tonores comperi videlicet declinato a Graecis verbo, qui τόνους dicunt), vel accentus, quas Graeci προσωδίας vocant. (*Instituição Oratória. Livro I, V:22*).

um tom grave e por isso deslocará o acento para a sílaba anterior, ou seja, a terceira a partir da última⁸. (QUINTILIANO, 2015, p.93).

A questão da acentuação silábica é essencial para este trabalho, visto que será relacionada diretamente à acentuação musical.

Assim, se em princípio o termo “prosódia” era atrelado especificamente às variações melódicas presentes nas formas de narrar por imitação, ao longo do tempo passou a ser identificado com as características melódicas da versificação, a métrica.

Desse modo, com Mazziero de Souza (2020) definimos neste artigo o conceito de Prosódia como: “o estudo das variações de acentuação das palavras cantadas numa melodia musical, de modo ao acento tônico da palavra coincidir com o acento musical, o tempo forte do compasso”.

2. DO CONCEITO DE CANÇÃO NESTE ARTIGO

Possivelmente a raiz mais distante da palavra “canção” seja o termo grego ἀείδειν, que indicaria uma espécie de “cantar em louvor”. O termo ἀείδειν provavelmente derivaria de ἀοιδή, *Aoide*, o nome de uma das três Musas primordiais, a deusa da voz e da canção. De ἀοιδή, *Aoide*, derivaria ὤδή, *Ode*, o poema declamado ou cantado metricamente.

Desse modo, num contexto especificamente musical, seria o “poema cantado metricamente”, a música cantada, composta necessariamente com letra, a forma originária do que chamamos “canção”.

Essa definição foi reforçada ao longo de parte da Idade Média, quando as composições musicais com letras, estruturadas sobre versos poéticos, feitas para serem cantadas, ganharam o acompanhamento de um instrumento, sobretudo no período denominado “Trovadorismo”, o movimento literário-musical desenvolvido sobretudo entre os séculos XI e XIV.

Na Península Ibérica, as “cantigas de amigo”, as “cantigas de amor”, as “cantigas de escárnio” e as “cantigas de maldizer”, compostas, cantadas e

⁸ Namque in omni vocē acuta intra numerum trium syllabarum continetur, sive eae sunt in verbo solae sive ultimae, et in iis aut próxima extramae aut ab ea tertia. Trium porro, de quibus loquor, media longa aut acuta aut flexa erit; eidem loco brevis utique gravem habebit sonum, ideoque positam ante se id est ab ultima tertiam acuet. (*Intuição Oratória. Livro I, V:30*).

declamadas em galego-português: “seriam as primeiras manifestações literárias da região de Portugal, da Língua Portuguesa” (MAZZIERO DE SOUZA, 2020).

Vinculado à tradição oral, o conceito de “canção” mantém vínculo com as manifestações musicais de natureza popular⁹.

Pelo final do século XIX e, sobretudo, ao longo do século XX, a canção, manifestação musical de natureza popular, vinculada à tradição oral, passou a ser documentada em partituras e em registros fonográficos.

Desse modo, a composição, a partitura e a performance de intérpretes em gravações fonográficas, constituem a documentação sobre a qual serão feitas as análises das canções brasileiras: “manifestações musicais de natureza popular, cantada, cuja estrutura instrumental formal é a de uma voz acompanhada por instrumentos harmônicos e percussivos; é a música popular brasileira cantada” (MAZZIERO DE SOUZA, 2020).

3. DOS CONCEITOS DE MELODIA E RITMO NESTE ARTIGO

A melodia (μέλος – articulação, movimento) é o elemento musical “mais próximo das implicações emotivas da fala humana” (PESSÔA, 2006) e pode ser definido como “uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável” (SADIE, 1994, p. 592); vale dizer, uma sucessão de notas com intervalos distintos e silêncios não aleatórios, as pausas, que emprestam um sentido discursivo musical, uma identidade sonora.

As distintas durações de cada nota de uma melodia, o “determinado padrão rítmico” Sadie (1994), integraria o conceito de Melodia ao de Ritmo.

A ideia de ritmo musical *ῥυθμός* (*rhythμός*), notadamente após a consolidação do pensamento de Platão, referia-se a “uma forma do movimento que o corpo humano executa na dança, e à disposição das figuras nas quais se resolve esse movimento” (BENVENISTE, 1991, p. 368).

⁹ Uma exceção histórica é o contexto do século XIX, período da História da Música denominado “Romantismo”, em que reapareceu no repertório musical europeu um gênero musical cuja execução é realizada por um cantor acompanhado de um instrumento. Denominado *Lied* (em Alemão, “canção”), o gênero foi difundido por Schubert, Liszt, Schumann, Wagner, Brahms e outros grandes compositores do Romantismo. No entanto, os *Lieder* não se configuram exatamente como “canção popular”; são “canções de câmara”, uma produção musical que ladeia a música de câmara instrumental e não se configura como operística, pois não abarca a encenação, tampouco sua concepção musical orquestral (MAZZIERO DE SOUZA, 2020)

Benveniste atribui a Platão “a noção de um *rytmós* corporal associado ao *metron* e submetido à lei dos números” (BENVENISTE, 1991, p. 369). Tal ordenação definiria o ritmo musical como um movimento regular sucessivo, pela distribuição dos tempos fortes e fracos, bem como pela distância entre os tempos fortes acentuados, delimitando as durações de cada nota, tempo e compasso.

4. METODOLOGIA

A metodologia de coleta e análise de dados criada especificamente para a construção deste artigo foi concebida com o intuito de melhor atender aos objetivos da pesquisa e a facilitar a compreensão dos que aqui denominamos “Problemas” e “Soluções” para as questões prosódicas apresentadas.

Foram escolhidas cinco canções brasileiras que compõem o repertório de música popular. A escolha das músicas obedeceu quatro critérios principais:

1. canções feitas em épocas de crescente desenvolvimento e expressão da música brasileira, como a criação das marchinhas de carnaval e os festivais de música popular brasileira.
2. canções de reconhecidas relevâncias histórica e musical.
3. canções que emprestassem um amplo leque de material analítico, determinado sobretudo pela variedade de fórmulas de compassos.
4. canções cuja similaridade dos Problemas de prosódia permitisse a possibilidade de compreensão por parte do leitor não especializado em música.

A análise dos Problemas de prosódia e a construção de prováveis Soluções será feita obedecendo um critério principal, dividido em duas frentes:

1. A concomitância entre o acento tônico da palavra e o acento musical na emissão das sílabas. Concomitância definida distintamente por:
 - A) A ausência de sílaba tônica em tempos não acentuados de compassos
 - B) A ausência de sílaba átona em tempos acentuados de compassos

Para cada canção será ilustrado ao menos um trecho contendo um Problema de prosódia, explicitado na escrita pela sinalização dos tempos fortes e fracos, como forma de mapeamento do compasso para que seja possível o reconhecimento dos tempos tônicos e átonos de cada fórmula de compasso.

As Soluções apresentadas serão aquelas que reparem o Problema de forma a interferir o mínimo possível na melodia original. Para tanto, faz-se necessária breve elucidação do que são os acentos musicais.

5. ACENTUAÇÃO MUSICAL

A acentuação musical é o que define a natureza do compasso no que diz respeito ao elemento rítmico: “o primeiro tempo do compasso é sempre o tempo acentuado e a distância entre um tempo forte e outro é o que permite definir a fórmula de compasso e a unidade de tempo” (MAZZIERO DE SOUZA, 2020).

No compasso binário, o primeiro tempo é o tempo forte, onde ocorre a acentuação musical e onde deve se localizar a sílaba tônica de uma palavra. O segundo tempo do compasso não é acentuado e, portanto, é onde deve se localizar a sílaba átona de uma palavra

Figura 1 – Tempos fortes do compasso binário

1° tempo – forte
2° tempo – fraco

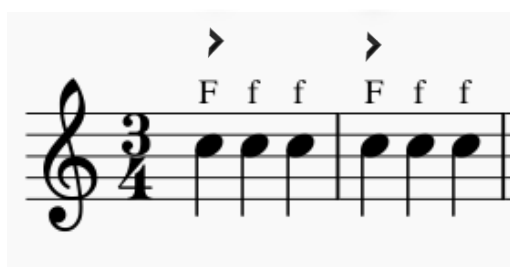


As palavras adequadas a esta fórmula de compasso seriam as paroxítonas dissílabas; as paroxítonas de três sílabas que comesçassem no tempo fraco do compasso; as oxítonas dissílabas que também comesçassem no segundo tempo, de modo à sílaba tônica ocupar o tempo forte do compasso subsequente; e, do mesmo modo, outras construções silábicas similares.

O compasso ternário também tem o primeiro tempo como o tempo acentuado, onde deve se localizar a sílaba tônica de uma palavra. Os dois outros tempos, não acentuados, seriam ocupados por sílabas átonas.

1° tempo – forte
2° tempo – fraco
3° tempo – fraco

Figura 2 – Tempos fortes do compasso ternário



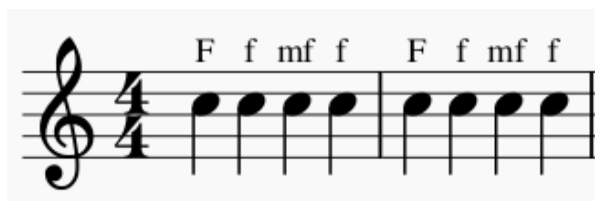
Seriam adequadas ao compasso ternário palavras proparoxítonas trissílabas; oxítonas trissílabas começando no segundo tempo de um compasso; proparoxítonas de quatro sílabas começando no terceiro tempo; e, do mesmo modo, outras construções silábicas similares.

O compasso quaternário apresenta uma diferença: o tempo meio-forte, que existe devido à distância entre os tempos acentuados. Caso apenas o primeiro tempo fosse acentuado, seria preciso uma nova classificação de tonicidade para que uma palavra ocupasse um compasso inteiro; afinal a palavra precisaria ter quatro sílabas cuja primeira seria acentuada. O que requereria uma classificação anterior à proparoxítona, o que não existe.

Assim, o tempo meio-forte é uma forma de adequação do compasso quaternário, de modo à sílaba tônica da palavra se localizar nos tempos fortes e meio-fortes, enquanto as sílabas átonas permanecem nos tempos fracos.

Figura 3 – Acentuação do compasso quaternário

- 1° tempo – forte
- 2° tempo – fraco
- 3° tempo – meio-forte
- 4° tempo – fraco



É imprescindível ressaltar que há diversas outras possibilidades de representação dos tempos no compasso, utilizando figuras diferentes, que equivalem a $\frac{1}{2}$ tempo, 2 tempos, $1 + \frac{1}{2}$, tempo entre outras.

Assim, a partir de cada partitura, analisaremos a prosódia através dos tempos fortes ou fracos e também das partes fortes ou fracas de cada tempo. Em *F* as partes fortes dos tempos e, em *f*, as partes fracas dos tempos.

Figura 4 – Partes fortes e fracas dos tempos



Parte **forte** do tempo forte

Parte fraca do tempo forte

Parte **forte** do tempo fraco

Parte fraca do tempo fraco

Na ilustração acima, a colcheia ($\frac{1}{2}$ tempo) divide cada tempo em duas partes. A acentuação acontece sempre na primeira parte de cada tempo. Assim, devem incidir sílabas tônicas na primeira e sílabas átonas na segunda colcheia.

Vale ressaltar, por fim, que os demais possíveis compassos, como os de 5 e 7 tempos, podem ser subdivididos: o compasso de 5 tempos pode ser representado por compassos de 3+2, 2+3, 4+1 ou 1+4 tempos; os de 7 tempos podem ser representados por 3+3+1, 3+2+2, 2+3+2 tempos, dependendo da escolha do compositor. Da mesma forma se dão os compassos compostos, pois estes derivam dos compassos simples ($\frac{6}{8} = \frac{2}{4}$, $\frac{9}{8} = \frac{3}{4}$, $\frac{12}{8} = \frac{4}{4}$).

6. ANÁLISES

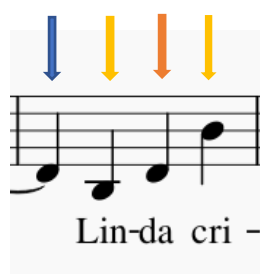
6.1. PASTORINHAS (NOEL ROSA E BRAGUINHA)

O primeiro objeto de análise será um recorte da canção “Pastorinhas”, dos compositores Noel Rosa e Braguinha, uma marchinha composta em 1934 e ganhadora do concurso de músicas carnavalescas de 1938. A canção apresenta dois problemas de prosódia, localizados nos compassos 21 e 29:

Figura 5 – Trecho de *As Pastorinhas*



Figura 6 – Trecho de *As Pastorinhas*



Em ambos os trechos, a palavra “linda”, paroxítona dissílaba, tem a sílaba tônica (“lin”) cantada no tempo fraco do compasso, enquanto a sílaba átona (“da”) ocupa o tempo meio-forte. Os tempos estão sinalizados com setas azul, que representam o tempo forte; amarelas, que indicam o tempo fraco; e laranjas, o tempo meio-forte característico do compasso quaternário. Em verde está indicada a parte forte do tempo fraco, em que poderiam incidir sílabas tônicas.

Uma possível Solução seria adicionar uma pausa de semínima no segundo tempo e organizar uma tercina equivalente a dois tempos, não alterando o compasso seguinte ou a localização das sílabas subsequentes.

No compasso 29, a mesma resolução seria possível.

Figura 6 – Possível solução de prosódia



Figura 7 – Possível solução de prosódia



6.2. A BANDA (CHICO BUARQUE)

A música “A Banda”, do compositor Chico Buarque, lançada em seu primeiro álbum, foi ganhadora do II Festival de Música Popular Brasileira, em 1966.

A palavra oxítona “chamou”, localizada entre o quarto e o quinto compassos, tem sua sílaba átona (“cha”) cantada na parte forte do tempo fraco, sinalizado pela seta verde.

Figura 8 – Trecho de A Banda



É possível notar que a próxima sílaba da palavra (“mou”), sendo a sílaba tônica, apesar de se encontrar na parte fraca do tempo, não representa um Problema de prosódia, já que ao estender-se até o próximo compasso e ocupar a parte forte do tempo forte. Ainda que a sílaba átona ocupe a parte forte do tempo, o efeito da sílaba tônica incidindo sobre o tempo forte valoriza a sílaba tônica da palavra tanto em altura (a nota é mais aguda) quanto em duração, tornando-a mais acentuada.

Outra Solução poderia ser utilizada: dobrar o valor da sílaba (“mor”), da palavra anterior, e deslocar as sílabas da palavra “chamou” para o tempo subsequente. No entanto, esta célula rítmica não poderia ser utilizada em trechos melódicos similares, pois geraria Problemas de mesma natureza ao longo da canção, devido à sua estrutura. Além disso, a opção por esta célula significaria a retirada da célula da síncopa no decorrer da música.

Figura 9 – Possível solução de prosódia



6.3. Ô ABRE ALAS (CHIQUEINHA GONZAGA)

A música “Ô abre alas” é considerada a primeira marchinha carnavalesca do Carnaval brasileiro. Composta por Chiquinha Gonzaga em 1899, sua primeira gravação com a íntegra da letra aconteceu em 1971, mas diversas interpretações e arranjos foram feitos ao longo do tempo

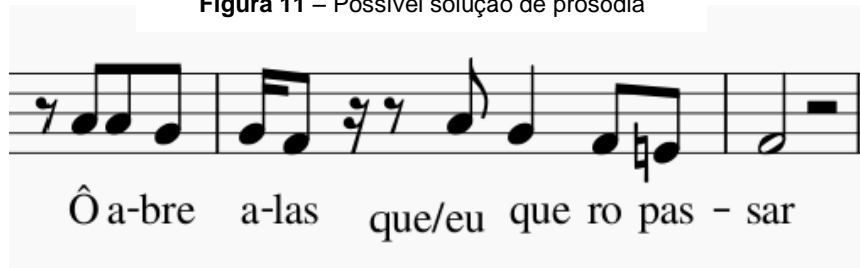
Figura 10 – Trecho de Ô abre alas



Este trecho, o tema melódico, repete-se várias vezes ao longo da canção. Estão sinalizados os tempos fortes e fracos do primeiro verso da letra: as setas verdes indicam as partes fortes, as setas amarelas indicam as partes fracas dos tempos fortes e fracos dos compassos, as setas em laranja indicam os tempos meio-fortes e, em uma delas, encontra-se a sílaba átona (“ro”), da palavra “quero”, cuja sílaba tônica se encontra em uma parte fraca do tempo fraco do compasso, gerando o Problema de prosódia.

Uma possível Solução seria juntar as palavras “que” e “eu” fazendo uma elisão. Dessa forma, haveria espaço para aumentar a duração da sílaba tônica, que ocuparia o tempo forte do compasso sem alterar a melodia de modo significativo

Figura 11 – Possível solução de prosódia



6.4. ...DAS ROSAS (DORIVAL CAYMMI)

A canção “...Das Rosas”, de Dorival Caymmi, foi lançada em 1964, no LP “Dorival visita Tom”.

A música transita entre os compassos binário (2/4) e ternário (3/8), um artifício incomum na música popular. É possível notar alguns Problemas de prosódia no trecho do compasso binário.

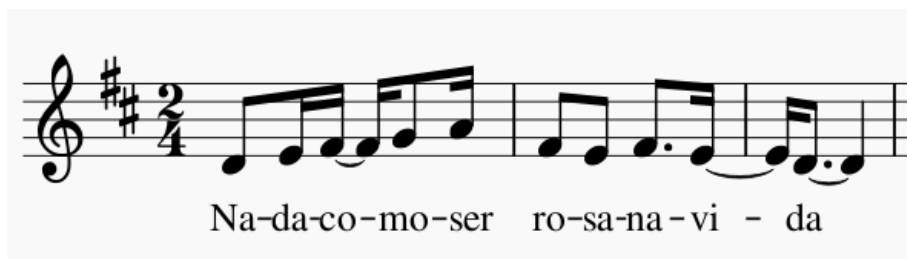
Logo no primeiro verso, a palavra “rosa” tem sua sílaba átona (“sa”) iniciada em uma parte fraca do tempo estendendo-se ao tempo forte do compasso. A seta verde sinaliza a parte forte do tempo fraco, ou seja, onde ocorre a acentuação, provocando a pronúncia oxítona (“rosá”) para a palavra paroxítona “rosa”

Figura 12 – Trecho de ...Das Rosas



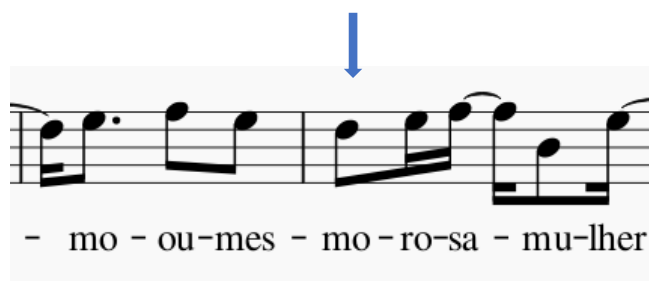
Uma Solução seria alterar a duração de cada nota, o que influenciaria a posição de cada sílaba na melodia. Dessa forma, sem que a melodia sofra alteração significativa, a palavra “rosa” poderia começar no primeiro tempo, tendo sua sílaba tônica na parte forte, enquanto sua sílaba átona ocuparia a parte fraca do tempo.

Figura 13 – Possível solução de prosódia



Outro Problema de prosódia ocorre no quinto compasso: a sílaba átona (“mo”), da palavra “mesmo”, localiza-se na parte forte do tempo forte do compasso, sinalizado pela seta azul. Além disso, o trecho possui o mesmo problema mencionado anteriormente, com a palavra “rosa”, cuja sílaba átona (“sa”) é cantada tal como o fora no segundo compasso

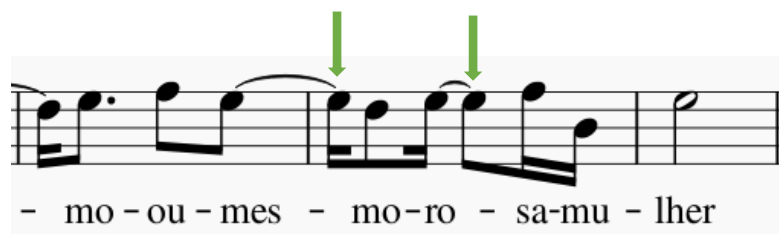
Figura 14 – Trecho de ...Das Rosas



Novamente, as Soluções poderiam advir da reorganização da melodia, de forma que a sílaba tônica fosse deslocada para as partes fortes dos tempos.

Estendendo a duração da sílaba tônica (“mês”), a sílaba (“ro”), também tônica, seria deslocada para uma parte forte do tempo. Em verde estão indicados onde aconteceriam a acentuação tônica do tempo e da palavra. É possível observar que ainda que a palavra se inicie na parte fraca, estende-se ao tempo forte, ocupando o tempo acentuado

Figura 15 – Possível solução de prosódia



Há ainda outro Problema no mesmo trecho: a palavra paroxítona “disse” tem sua sílaba átona (“se”) iniciando em uma parte fraca e terminando na parte forte do tempo, onde há acentuação, indicado pela seta verde

Figura 16 – Trecho de ...Das Rosas



Uma Solução seria reduzir o tempo do monossílabo “meu”, de forma que a palavra “disse” viesse a se localizar na primeira parte do tempo forte do compasso; assim, sua sílaba tônica ocuparia o tempo acentuado, indicado pela seta azul. Além disso, tal Solução possibilitaria a pronúncia inflexionada das palavras “que” e “em”, separadamente, isto é, em duas notas distintas

Figura 17 – Possível solução de prosódia



Ao variar do compasso binário para o ternário, em que a unidade de tempo é a colcheia, ou seja, a fórmula de compasso 3/8, a canção não apresenta nenhum Problema de prosódia. À exceção da sílaba tônica (“ro”), da palavra “rosas”, em um compasso, enquanto a sílaba átona (“sas”) inicia o compasso subsequente. Compreendemos essa passagem, entretanto, como um efeito de finalização da canção, não o classificando como um Problema de prosódia.

Figura 18 – Trecho de ...Das Rosas



6.5. FORÇA ESTRANHA (CAETANO VELOSO)

A música “Força Estranha” foi composta em 1978, por Caetano Veloso. Ela teve grande repercussão na voz de Roberto Carlos, além de ter sido trilha da novela “Os Gigantes” (produzida TV Globo), na voz de Gal Costa.

O compasso 12/8 (quaternário composto) tem cada tempo dividido em três partes, sendo a primeira delas o tempo forte (setas verdes) e, por conseguinte, são fracas as duas que a sucedem (setas amarelas).

Neste trecho, a palavra “muitos” se localiza inteira nas partes fracas do tempo, sem acentuação. Além disso, a palavra paroxítona “cabelos” é cantada como se fosse proparoxítona.

Figura 19 – Trecho de *Força Estranha*



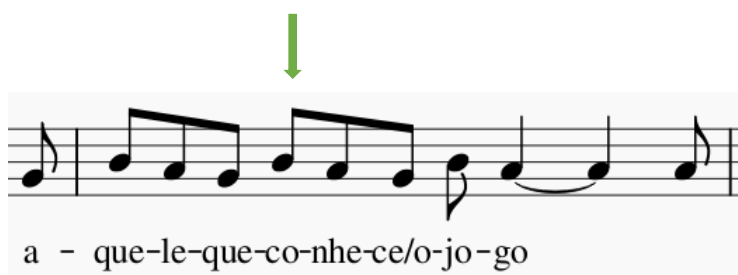
Uma Solução seria omitir a palavra “eu” dos versos, sem alterar o sentido proposto pela canção. Com isso, a palavra “muitos” seria deslocada de modo a posicionar sua sílaba tônica na parte forte do tempo fraco (seta verde), bem como a palavra “cabelos” que, ao se deslocar em um tempo, teria sua sílaba tônica (“be”) cantada na parte forte do tempo meio-forte (seta laranja)

Figura 20 – Possível solução de prosódia



Na mesma obra há outro trecho em que a palavra paroxítona é tratada como proparoxítona: a palavra “conhece”, iniciando-se na parte forte do tempo fraco, sinalizada pela seta verde

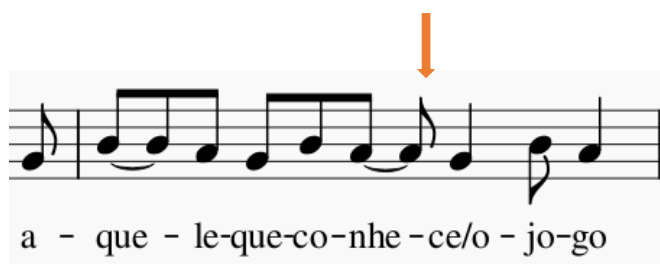
Figura 21 – Trecho de *Força Estranha*



Uma possível Solução seria, mais uma vez, rever a duração de cada sílaba, deslocando-as para que as tônicas ocupassem os tempos acentuados. A sílaba tônica (“nhe”), de “conhece”, iniciaria na parte fraca do tempo fraco e terminaria na parte forte do tempo meio-forte (seta laranja).

É importante ressaltar que, caso tais Soluções não sejam propostas no ato da composição, poderiam ser executadas pelo próprio intérprete da obra

Figura 22 – Possível solução de prosódia



7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa possibilitou uma análise de Problemas de prosódia encontrados em algumas canções brasileiras.

A argumentação, sustentada pela bibliografia e metodologia escolhidas, evidenciou que os Problemas de prosódia podem se configurar nas mais variadas situações musicais, qualquer que seja a fórmula de compasso, e tendem à repetição no decorrer de uma mesma obra, pois têm configurações de linguagem de naturezas semelhantes.

Também é possível observar que as Soluções para os Problemas podem acontecer no âmbito da execução do intérprete. Notável, também, é o fato de que, se o Problema ocorre no âmbito da composição da canção, nem sempre é possível encontrar uma Solução sem que a estrutura da composição seja descaracterizada.

Possivelmente isso ocorra porque no ato da composição já sejam determinadas a forma e estrutura da música, o que diminui em muito as possibilidades de mudanças rítmico-melódicas, ou mesmo apenas rítmicas, sem que a própria estrutura discursiva seja afetada.

O que justificaria o fato de muitas vezes parecer evidente que o compositor tem ciência dos Problemas, das possíveis Soluções para a

construção de uma prosódia precisa, porém sua prioridade, seria a coesão musical, a definição das palavras, a expressão de sua arte.

Desse modo, os Problemas de prosódia, seguindo a definição de Aristóteles aqui apresentada, não habitariam o âmbito da própria arte poética, não seriam ocasionados pela falta de domínio técnico por parte do compositor; seriam, isso sim, de natureza accidental, inevitável. Teriam sua origem na escolha do compositor em manter o domínio da técnica como instrumento para a mais bela expressividade de sua arte, mas não para limitá-la ou mesmo defini-la. A técnica o auxiliaria, mas não cercearia suas possibilidades de expressão artística. Aqui, especificamente quando sua opção em unir música e letra, Música e Literatura, esbarrasse na questão prosódica, em Problemas de prosódia.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, *Refutações Sofísticas*. In *Organon*. Edipro. São Paulo, 2016.
- _____. *Retórica*. Edipro. São Paulo, 2017.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: UNICAMP, 1991.
- MAZZIERO DE SOUZA, Kleber. *A desmusicalização da mídia em tempos de hipermidiatização da música: o empobrecimento estético da música popular na programação televisiva brasileira*. Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- _____. *A prosódia na canção brasileira*. Livro em fase de impressão. Edição do autor. São Paulo, 2020.
- PESSÔA, André Vinícius. *Os elementos musicais e a escrita*. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2004
- PLATÃO. *A República*. 5ª. Ed. Trad. Maria Helena da R. Pereira. Fundação Calouste Gulberkian. Lisboa, 1949.
- _____. *A República*. Ed. Bilingue. Trad. Carlos Alberto Nunes. Editora Ed.ufpa. Belém, 2016.
- QUINTILIANO. *Instituição Oratória*. Livro I. Editora UNICAMP. Campinas – SP, 2015.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música (Edição Concisa)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

Bibliografia Complementar

DE LAZZARI, Fabiana P. *A voz e a vez do jovem: o imaginário de juventude na publicidade brasileira*. Novas Edições Acadêmicas, 2015.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *A era dos festivais: uma parábola*. Editora 34. São Paulo, 2003.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. Arx/Benvirá. São Paulo, 2002.

_____. *Ilíada*. Trad. Manoel Odorico Mendes. Martin Claret. São Paulo, 2003.

_____. *Ilíada*. Trad. Odorico Mendes. Ateliê Editorial. Editora Unicamp. Campinas, 2008.

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. Planeta. São Paulo, 2012.

MARTINET, E. *Elementos de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1968. Sobre el carácter pertinente a los rasgos prosódicos.

MÁXIMO, J.; DIDIER, C. *Noel Rosa, uma biografia*. Editora Universidade de Brasília. Brasília, 1990.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. 26ª ed. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix: 1995.

SEVERIANO, J. *Yes, nós temos Braguinha*. Martins Fontes. São Paulo, 1987.

_____. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. 4ª edição. Editora 34. São Paulo, 2009.

_____. e MELLO, Zuza Homem de. *85 anos de Música Brasileira Vol. 1*, 4ª edição. Editora 34. São Paulo, 1999.

_____. e MELLO, Zuza Homem de. *85 anos de Música Brasileira Vol. 2*, 1ª edição. Editora 34. São Paulo, 1997.