

CONSTRUÇÃO DE RELAÇÕES ENTRE TEXTO E MÚSICA: DOIS EXEMPLOS CURIOSOS

*Heitor Martins Oliveira**

RESUMO: O estudo focaliza dois exemplos de criação de texto para música pré-existente: (a) texto adaptado à melodia, que Momigny (1762-1842) utilizou como ferramenta de sua análise do primeiro movimento do quarteto de cordas em ré menor K. 421 de Mozart; (b) letra de Braguinha (1907-2006) para *Carinhoso*, de Pixinguinha (1897-1973). A noção de mistura conceitual, conforme aplicada por Zbikowski (2002, 2006) na análise de técnicas de ilustração do texto e canções e por Cook (2001) na teorização sobre significado em música, fundamenta uma análise interpretativa das relações construídas entre texto e música, em cada caso. Essas análises podem sugerir a exploração de uma vertente criativa na disciplina acadêmica da análise musical.

PALAVRAS-CHAVE: análise musical; relações texto-música; misturas conceituais

ABSTRACT: The study focuses on two examples of text created for pre-existing music: (a) text adapted to the melody, Momigny (1762-1842) used as a tool in his analysis of the first movement of Mozart's D minor string quartet, K. 421; (b) lyrics Braguinha (1907-2006) wrote for *Carinhoso*, by Pixinguinha (1897-1973). Conceptual blending, as applied by Zbikowski (2002, 2006) on text painting techniques and song analysis, and by Cook (2001) on theorizing musical meaning, supports an interpretative analysis of text-music relationships constructed in each case. These analyses might suggest the exploration of a creative trend in the academic field of musical analysis.

KEYWORDS: musical analysis; text-music relationships; conceptual blendings

Em uma análise do primeiro movimento do quarteto de cordas em ré menor K. 421 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), publicada originalmente em 1806, Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842) aplica suas interessantes idéias sobre tonalidade e estrutura fraseológica, baseadas no princípio básico da sucessão de pequenos agrupamentos em relação de antecedente e conseqüente. Entretanto, o teórico belga que viveu grande parte de sua vida na França, não considerou suficiente essa explanação técnica e decidiu que era necessário utilizar um curioso recurso para permitir que seus leitores reconhecessem o verdadeiro conteúdo expressivo do movimento: inserir um texto, adaptado para a melodia do primeiro violino como se fosse para ser cantado (MOMIGNY, 1998a, 1998b).

Bent (1987) discute brevemente esse trecho da obra teórica de Momigny no contexto de uma apresentação do desenvolvimento histórico da análise musical, primeiro como ferramenta no processo de teorização, depois como abordagem e método que veio a se consolidar como disciplina independente no fim do século XIX (BENT, 1987, p. 6). Para o autor, o trabalho de Momigny parece ser uma espécie de curiosidade histórica que, se por um lado lançou as bases de uma concepção posterior da música como sucessão de trechos de tensão, por outro lado voltou-se para uma tradição do século XVIII que explorava a fronteira entre palavras e música (BENT, 1987, p. 22).

Bent (1987, p. 22) menciona a existência de uma espécie de escola de análise em Paris, entre o fim do século XVIII e início do século XIX, liderada por Momigny e outros, que fazia uso sistemático do método analítico do paralelo textual adaptado à melodia – '*les parodistes*'. O verbete sobre o teórico belga no dicionário Grove (MONGRÉDIEN, 1980, p. 475), entretanto, não faz qualquer menção a este aspecto de sua obra. Ambos, a meu ver, pelo cuidado com a contextualização num caso e pela omissão no outro, reforçam a concepção dessas análises como curiosidades históricas.

Em 1936, Braguinha (Carlos Alberto Ferreira Braga, 1907-2006), sob o pseudônimo de

* Mestre em música – composição musical (Texas State University-San Marcos, 2004). Professor de teoria musical, Secretaria Municipal da Educação e Cultura, Palmas-TO. Endereço eletrônico: heitormar@gmail.com

João de Barro, criou uma letra para a melodia *Carinhoso*, que Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana, 1897-1973) compusera ainda em 1917. Severiano & Mello (1997, pp. 153-155) reconstroem o trajeto da peça, antes que ela se tornasse uma das canções de maior aceitação e sucesso na história da música popular urbana brasileira. Mesmo na sua versão instrumental, *Carinhoso*¹ só foi gravado pela primeira vez em 1928. O próprio Pixinguinha engavetara a composição, aparentemente temendo a rejeição de seu esquema formal, que não segue o padrão de rondó em três partes (A-B-A-C-A) adotado no choro da época. Em 1936, mediante sugestão da cantora Heloísa Helena e após encontro com o próprio Pixinguinha, Braguinha escreveu os célebres versos. O êxito da versão cantada de *Carinhoso* se consolidou a partir da gravação de Orlando Silva, em 1937, e diversas outras que se seguiram.

Sandroni (2001) discute o contexto social da produção de Braguinha, situando o compositor e letrista no chamado “mundo da música profissional”. Como ilustração dessa associação, menciona sua atividade de criação de versões brasileiras para canções das animações de Walt Disney (SANDRONI, 2001, p. 15). A letra de *Carinhoso* se insere, portanto, no contexto de uma produção criativa com fins comerciais vinculados aos meios de difusão (rádio e gravação) da música popular urbana no Brasil dos anos 1930.

A análise de Momigny do quarteto de cordas de Mozart e a letra de Braguinha para *Carinhoso* são, portanto, os dois exemplos curiosos mencionados no título deste artigo. O primeiro é uma análise musical publicada por um teórico europeu em 1806, instrumentalizada e apresentada de maneira pouco ortodoxa (geralmente considerada uma espécie de curiosidade histórica). O segundo, um trabalho criativo no campo da música popular urbana brasileira dos anos 1930 (provavelmente, uma manobra para aproveitar uma melodia interessante na tentativa de produção de um sucesso comercial).

A característica comum a ambos os casos é a criação e adaptação de texto para música pré-existente, construindo relações com a música. No primeiro, essa é a intenção explícita do teórico, tratando-se de método de estruturação e apresentação de análise musical. No segundo, a identificação dessas relações pode apontar uma alternativa de interpretação da percepção intuitiva de coerência e expressividade na canção de sucesso produzida. A consideração desses dois exemplos de criação de letra para música pré-existente, respeitadas suas peculiaridades contextuais, se justifica como elo investigativo das relações texto-música e seu papel na constituição de análises musicais.

RELAÇÕES TEXTO-MÚSICA E MISTURA CONCEITUAL

O estudo das relações entre texto e música e, de maneira mais ampla, o estudo das relações explícitas ou metafóricas da música com elementos extra-musicais em geral, tem sido tema recorrente em trabalhos acadêmicos. Uma breve consulta à lista de dissertações e teses recentes do Programa de Pós-Graduação em Música da UniRio², por exemplo, permite destacar os seguintes títulos: *Missa de Réquiem de David Korenchender: A produção de sentido pelas relações entre texto e música* (FONSECA, 2001), da linha de pesquisa em estruturação musical e *Um estudo sobre a relação texto-música: Ofícios Fúnebres de José Maurício Nunes Garcia* (AFFONSO, 2005), na perspectiva da retórica musical; *Assalto ao Trem Pagador: Análise de uma estrutura audiovisual* (PEREIRA, 2002), sobre a relação da música com imagens e histórias no cinema; *Composição musical a partir de dados extra-musicais* (SILVA, 2004), que cataloga e analisa as possibilidades criativas decorrentes da

¹ De acordo com Severiano & Mello (1997, p. 153), o título da composição sempre foi esse, tendo aparecido em gravações instrumentais iniciais como *Carinhos* por simples erro de grafia.

² Disponível na Internet em <http://www.unirio.br/ppgm/prodAcad_01_dissert_01_Mestrado.htm> e <http://www.unirio.br/ppgm/prodAcad_01_dissert_02_Doutorado.htm>. Consulta realizada em 27 de maio de 2007.

exploração dessas relações e *Relação som/imagem* (LEITE, 2004), que investiga produções criativas contemporâneas multimídia.

Uma abordagem abrangente da temática pode ser encontrada no trabalho de Martinez (2005). Como parte de suas pesquisas em semiótica da música, o autor examina exemplos de representação e intersemiose, em que a composição musical adquire novos modos de significação pela sua interação com outras formas artísticas (MARTINEZ, 2005, pp. 59-60). O autor destaca a importância de signos icônicos, cuja significação é construída a partir de analogias, na representação musical e na intersemiose com dança e cinema (MARTINEZ, 2005, p. 68). Conclui enfatizando a importância do estudo dos processos de significação musical na construção de uma compreensão mais ampla da música, tanto em sua relação com outros sistemas de signo, quanto na música absoluta (MARTINEZ, 2005, p. 69).

Outra possibilidade de embasamento teórico para abordar as relações entre texto e música são as teorias cognitivas de Lakoff & Johnson e Turner & Fauconnier sobre conceitos metafóricos e mistura conceitual. Para Lakoff & Johnson (2003), a característica principal do conceito metafórico é “compreender e experimentar um tipo de coisa em termos de outra”³ (LAKOFF & JOHNSON, 2003, p. 5). O modelo teórico proposto pelos autores para teorização sobre os conceitos metafóricos é o mapeamento entre domínios (*cross-domain mapping*)⁴, que relaciona aspectos da estrutura dos dois domínios envolvidos.

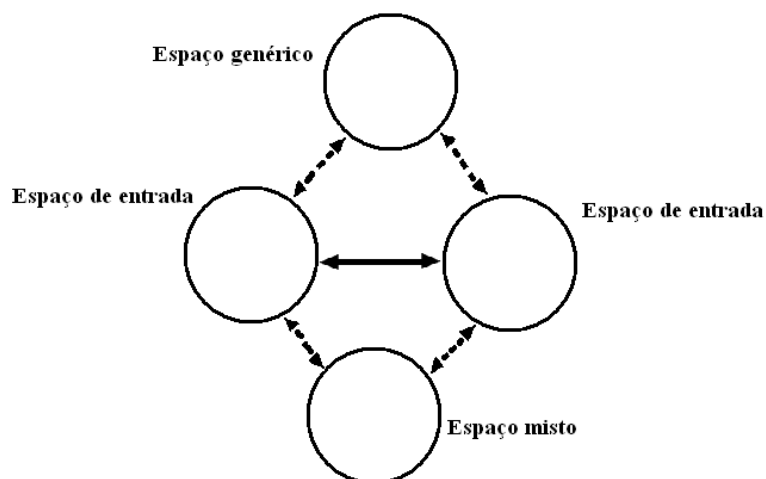


Figura 1. Modelo de uma rede de integração conceitual com quatro espaços.

Turner & Fauconnier (*apud* COOK, 2001, p. 181) posteriormente expandiram o alcance desse modelo teórico com a noção de mistura conceitual (*conceptual blending*). Esse refinamento da teoria permite relacionar estruturas conceituais mais complexas e descrever, por meio de uma esquematização gráfica chamada de rede de integração conceitual (*conceptual integration network*), ilustrada na Figura 1, as modificações que elas podem sofrer em decorrência de sua estruturação metafórica. A rede de integração conceitual inclui: um espaço genérico (*generic space*) que contém noções gerais comuns aos demais espaços, os espaços de entrada (*input spaces*), que representam os domínios envolvidos na construção do

³ “The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another”. Essa tradução e as demais traduções de citações ao longo deste texto são minhas. Na página 6, Lakoff & Johnson afirmam claramente que, no seu livro, o termo metáfora é sinônimo (ou abreviação) da noção mais específica de conceito metafórico. Aqui, usarei a expressão completa.

⁴ A tradução dos termos teóricos nessa seção é minha. A expressão original em inglês aparece entre parênteses sempre que um desses conceitos é introduzido pela primeira vez no texto.

conceito metafórico e o espaço misto (*blended space*), composto a partir da mistura conceitual. A mistura conceitual frequentemente permite inferências a partir do espaço misto, proporcionando elaborações imaginativas por meio da extensão dos princípios gerados pela mistura (ZBIKOWSKI, 2002, pp. 77-82). Dentre os autores que realizam aplicações deste arcabouço teórico ao campo da análise musical, destacarei contribuições de Zbikowski e Cook.

Zbikowski parte da teoria de conceitos metafóricos e da técnica composicional de ilustração do texto (*text painting*) para exemplificar uma metodologia de exame de relações da música com outros domínios, concentrando-se, nesse caso, na linguagem verbal e as imagens ou situações sugeridas por ela. Para o autor, a ilustração do texto não se trata de uma mera imitação de sons naturais, mas de um processo mais complexo, em que a música representa a estrutura conceitual básica de uma situação ou evento. Conceitos básicos para a cognição humana e/ou conhecimentos culturais condicionam relações estruturais entre os dois domínios. Essas relações viabilizam a percepção do efeito de ilustração do texto. Entretanto, a associação que ocorre entre texto e música em exemplos de aplicação dessa técnica composicional, embora justificável, não é única, ou seja, sem o texto, a mesma música poderia ser tomada como ilustrativa de outra coisa (ZBIKOWSKI, 2002, pp. 82-89; 2006, pp. 17-25).

Zbikowski (2002, pp. 243-286) também utiliza a noção de mistura conceitual para construir uma sintaxe da canção. Propõe-se a ir além de análises que enfatizam apenas a letra, apenas a música ou que traçam relações pontuais entre esses elementos sem tentar lidar com a questão do significado construído pela sua interação numa canção específica. Os exemplos apresentados pelo autor são de *lieds* alemães do século XIX, inclusive de diferentes canções compostas sobre um mesmo texto – *Trockne Blumen*, de Bernhard Klein e de Franz Schubert; *In der Fremde*, de Robert Schumann e de Johannes Brahms. Na construção das redes de integração conceitual, identifica correspondências gerais entre os discursos do texto e da música, principalmente em termos de construtos abstratos. A comparação dos exemplos de diferentes canções sobre um mesmo texto esclarecem a tese do autor de que a construção do significado de uma canção decorre da interação entre texto e música, tratando-se de uma “sintaxe de mistura conceitual, através da qual a música sopra vida para o interior da poesia e a poesia sopra vida para o interior da música e, juntas, elas prosseguem como canção”⁵ (ZBIKOWSKI, 2002, p. 286).

A ênfase de Zbikowski sobre as diferentes possibilidades na construção de relações entre texto e música evidencia o papel da escolha interpretativa do compositor diante do texto. Na técnica de ilustração do texto, o elemento que o compositor seleciona para ilustrar condiciona (mas não determina) o tipo de material musical desenvolvido para a passagem. Na canção, a interpretação que o compositor faz do texto condiciona (mas não determina) a estrutura tonal construída para expressá-la.

Tendo inicialmente aplicado o referencial teórico da mistura conceitual numa abordagem da análise de multimídias musicais⁶, Cook (2001) retoma esse referencial em uma temática mais ampla: a teorização sobre significado musical. O autor complementa seu embasamento teórico com a noção de atributo, derivada das teorias sobre interpretação da cultura material (COOK, 2001, pp. 178-179). Assim, caracteriza a música como uma série de eventos que podem admitir diversos significados, pacotes de atributos “a partir dos quais

⁵ “The syntax of song, then, is a syntax of conceptual blending, through which music breathes life into poetry and poetry breathes life into music, and together they proceed as song”.

⁶ Essa abordagem foi mais desenvolvida pelo autor em: Nicholas Cook, *Analysing musical multimedia*, Oxford: Clarendon Press, 1998.

diferentes seleções serão feitas em diferentes tradições culturais ou em diferentes ocasiões de interpretação”⁷ (COOK, 2001, p. 179).

Cook (2001, pp. 181-184) argumenta que a recepção da música “pura” ocorre de maneira similar à recepção de gêneros mistos (filme, comercial de TV etc.). O elemento que interage com a música na construção de um espaço conceitual misto é o próprio significado atribuído a ela, por meio de homologias entre atributos da música selecionados em uma determinada interpretação e outros domínios. O autor ilustra essa tese na comparação de duas abordagens ao primeiro movimento da Nona Sinfonia de Beethoven. Enquanto críticos britânicos da primeira metade do século XX (Tovey, Simpson e Lam) descreveram o início da recapitulação em termos de uma representação de espetaculares catástrofes cósmicas, Susan McClary, musicóloga feminista, vê na mesma passagem a realização de uma ira assassina. Para Cook, a diferença decorre, em grande parte, de diferentes seleções de atributos da música, resultando em propostas distintas de como experimentar a passagem (COOK, 2001, p. 183).

A proposta de Cook de teorização sobre a atribuição de significado à música permite um diálogo relevante da abordagem analítica estrutural com abordagens descritivas e críticas, que de outra forma poderiam ser consideradas antiquadas ou polêmicas, sem fundamentação numa análise consistente da estrutura musical. A chave para esse diálogo é o papel da seleção de atributos e da interpretação na experiência da música e na construção de textos musicológicos.

Portanto, na análise interpretativa da construção de relações entre texto e música nos dois exemplos abordados neste trabalho, é utilizada uma metodologia baseada na noção de mistura conceitual, conforme aplicada anteriormente à análise de técnicas de ilustração do texto e canções (Zbikowski) e exemplos de atribuição de significado à música (Cook). As observações serão esquematizadas por meio de redes de integração conceitual, indicando a combinação do espaço conceitual do texto com o espaço conceitual dos atributos musicais selecionados em cada exemplo.

EXPRESSIVIDADE E DRAMATICIDADE NA ANÁLISE DE MOMIGNY

O método adotado por Momigny para estruturar e apresentar sua análise do *Allegro Moderato* do quarteto K. 421 de Mozart utiliza a criação de um texto com caráter paralelo ao da música. O texto também busca refletir as flutuações expressivas da música, numa espécie de interpretação de sua forma e conteúdo (BENT, 1987, p. 22).

Momigny identifica o estilo do movimento como “nobre e patético”, expressando sentimentos correspondentes aos de uma amante prestes a sofrer o infortúnio de ser abandonada por seu herói. Assim, o teórico escolhe Dido, que na mitologia foi abandonada por Enéas, como protagonista do paralelo textual que constrói. Enfatiza que seu texto não tem pretensões poéticas, mas simplesmente a função de expressar sentimentos que, na sua concepção, são representados fielmente pela música (MOMIGNY, 1998a, p. 93).

Essa proposição inicial evidencia a tradição do século XVIII de associação entre linguagem e música, à qual Bent (1987, p. 22) se referia e, mais especificamente, de associação metafórica da música instrumental homofônica à tradição expressiva e dramática da ópera, que foi precursora da utilização desse tipo de textura musical. A análise de Momigny não se restringe a essa conceituação metafórica inicial (que de certa forma estrutura sua empreitada), mas elabora essa estrutura conceitual por meio de relações mais detalhadas entre atributos musicais selecionados e o paralelo textual que ele cria e adapta à melodia do

⁷ “... from which different selections will be made within different cultural traditions, or on different occasions of interpretation”.

primeiro violino.

O volume de exemplos da edição original do *Cours complet d'harmonie et de composition* contém uma partitura analítica de Momigny para o primeiro movimento do quarteto K. 421 de Mozart. Além das quatro partes originalmente escritas por Mozart, ela inclui partes extras para esquematização das cadências melódicas (unidades mínimas de inflexão melódica) e cadências harmônicas (encadeamentos), uma para apresentação do “canto” com acompanhamento de piano e outra para o baixo fundamental (identificação do estado fundamental dos acordes que aparecem na composição). Todos os elementos são numerados seqüencialmente para referência no texto. O trecho que aparece na Figura 2 reproduz o primeiro verso ou período, de acordo com a divisão do próprio Momigny. Outros comentários verbais que aparecem na partitura referem-se a classificações funcionais das frases propostas pelo teórico – por exemplo, cauda (*queue*), complemento (*complément*) e ligação (*lien*).

Figura 2. Primeiras páginas da partitura analítica de Momigny (reproduzido em BENT, 1987, p. 21)

No capítulo XXXI do seu tratado, Momigny (1998b, pp. 94-101) se concentra na chamada segunda reprise do movimento, comentando os elementos representados nessa partitura analítica. Do ponto de vista formal, o teórico divide a segunda reprise em duas partes (desenvolvimento e recapitulação), subdivididas em períodos. Os períodos são descritos em termos dos contrastes e variações de textura (incluindo descrições de técnicas contrapontísticas utilizadas), registro, quantidade e qualidade de movimento do acompanhamento e também em termos das relações de função formal entre eles. Sua classificação das funções dos períodos inclui: de abertura, animado, melódico, lampejo, intermediário, complementar e conectivo. Também dá destaque a dois detalhes da construção musical: as surpresas decorrentes do uso de encadeamentos harmônicos cromáticos com acordes reinterpretados enarmonicamente e a expressividade de frases com a conclusão interrompida na última nota. Essas interrupções são reproduzidas no texto adaptado à melodia com a última palavra da frase sendo interrompida antes da última sílaba. O autor comenta

essas interrupções metaforicamente de um ponto de vista dramático, como resultado da explosão de emoções de sua personagem.

O trecho do texto adaptado à melodia que aparece na Figura 2 pode ser traduzido como: “Ah! Quando tu me causas aflição, ingrato, eu quero me queixar, e não me comover”. Essa frase reflete a essência do texto criado por Momigny. Dido não é apresentada meramente como uma donzela indefesa suplicando que seu herói não a abandone. Aparece, entretanto, com o peso que a mitologia lhe confere, como uma rainha com orgulho ferido, hesitando entre a súplica e o despeito, que ela utiliza como recursos para tentar modificar a decisão de Enéas.

Em outro trecho (MOMIGNY, 1998b, pp. 103-104), o texto sugere claramente um contexto dramático, em que a protagonista aparece rodeada de coadjuvantes. O verso “Parece que ele está se comovendo!”⁸ é adaptado por Momigny a um trecho melódico mais grave, contrastante com períodos anteriores e posteriores, com acréscimo da indicação de que ele deve ser cantado como um comentário à parte, demonstrando esperança.

A combinação do espaço conceitual da música com o espaço conceitual do texto na análise de Momigny compõe a rede de integração conceitual apresentada na Figura 3. Essa rede é uma tentativa de resumir características gerais de toda a análise.

O espaço conceitual genérico, que estrutura tanto o espaço conceitual do texto quanto o espaço conceitual da música, contém as noções gerais de ambigüidade, agitação e interação. A ambigüidade aparece no texto como a hesitação da protagonista e na música como as surpresas causadas por resoluções enarmônicas. A agitação transparece no texto pela repetição de frases e expressões e na música pelos contrastes de textura, figuras de acompanhamento e interrupções em conclusões de frases (Momigny associa essas interrupções, nos seus comentários, com um momento de descontrole emocional, extrema agitação interior). No texto, a interação ocorre entre a protagonista e coadjuvantes e, na música, ela é representada pelas relações identificadas entre as partes instrumentais e entre os períodos.

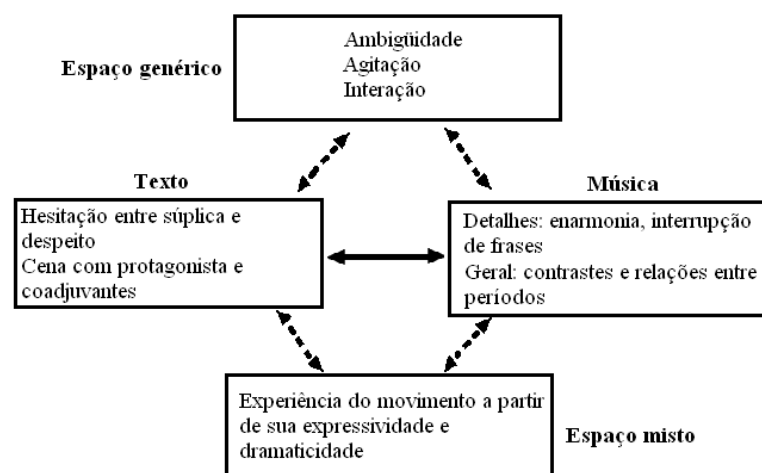


Figura 3. Rede de integração conceitual para a análise de Momigny.

O espaço conceitual misto, composto a partir dos demais espaços, resulta numa proposta de experimentar o movimento do quarteto de Mozart a partir de sua expressividade e dramaticidade, centralizadas na melodia principal executada pelo primeiro violino. Os demais instrumentos aparecem como coadjuvantes que apóiam ou reforçam o primeiro violino.

⁸ “Il paraît s'attendrir!”

Mesmo os trechos contrapontísticos passam a ser experimentados com referência à melodia principal, mantendo-se a subordinação das demais linhas, que ora antecipam, ora ecoam e, no geral, intensificam seu efeito. Em outras palavras, a análise de Momigny direciona a imaginação do ouvinte para a sucessão de gestos, surpresas, contrastes e relações que compõem o movimento, tomados como paralelo metafórico de uma experiência dramática em que um carismático protagonista derrama suas contraditórias emoções, assistido e apoiado por um grupo solidário de coadjuvantes.

INTERPRETAÇÃO DE VERSOS DE BRAGUINHA COMO ILUSTRAÇÃO DA MÚSICA

No exemplo anterior, as relações identificadas entre texto e música podem ser consideradas como uma interpretação contextualizada teoricamente das intenções explícitas do autor da análise examinada. No exemplo tratado nesta seção, entretanto, não localizei registro de comentários de Braguinha sobre relações específicas e intencionais do texto com a música. Ainda assim, a canção produzida (ou trechos dela) pode ser analisada em termos da mistura conceitual entre determinados aspectos do texto e determinados atributos musicais, resultando numa proposta de interpretação de sua expressividade.

As fontes que serviram de base para meus comentários sobre *Carinhoso* são: a gravação instrumental da Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, de 1928; a gravação com o cantor Orlando Silva, de 1937, e a partitura editada por Maria José Carrasqueira (coordenação), Antonio Carlos Carrasqueira (revisão) e Edmilson Capelupi (cifras) (1997, pp. 28-29).

Pixinguinha atuou como arranjador nas duas gravações mencionadas. Considerando que há diferenças entre os dois arranjos, uma análise mais específica da primeira gravação da versão com letra de *Carinhoso*, deveria tratá-la como resultado de um processo de construção de relações entre texto e música em duas etapas. Na primeira, Braguinha se baseou na melodia e harmonia da versão instrumental para criar a letra. Na segunda, Pixinguinha recriou o arranjo, buscando uma concepção coerente com a versão cantada. Uma análise completa desse processo exigiria a incursão cuidadosa em questões específicas, como levantamento das práticas de arranjo da época e detalhes da interpretação do cantor. Aqui, no entanto, vou me concentrar em características mais gerais da composição, comuns aos dois arranjos, que resultará numa análise interpretativa de aspectos da primeira etapa do processo, ou seja, de algumas das relações entre texto e música construídas a partir da criação da letra.

A primeira aplicação da noção de mistura conceitual à análise musical proposta por Zbikowski (2002) se refere à técnica de ilustração musical do texto. O autor discute exemplos clássicos, como as melodias descendentes que Palestrina utilizou para ilustrar a expressão latina “descendit” no Credo da *Missa Papa Marcellus* (ZBIKOWSKI, 2002, pp. 63-65, 73-74 e 82-84). Em *Carinhoso*, como o texto foi criado posteriormente, é possível propor uma interpretação de determinados trechos como ilustração textual da música.

Os atributos musicais do trecho que aparecem na Figura 4 relevantes para construção de uma interpretação desse tipo são: harmonia de prolongação da dominante de Fá Maior seguida da resolução nessa tonalidade, melodia ascendente com inflexão cromática partindo da dominante (em “mim”) e atingindo a tônica de Fá Maior e diferenciação do ritmo melódico do trecho com relação ao restante da composição. Essa diferenciação rítmica é reforçada pela interrupção momentânea da “levada” rítmica do acompanhamento, que passa a se deter em cada nota a partir da palavra “mim” (simultaneamente, na gravação de 1928 ou no contratempo, na gravação de 1936), antes de retomar o padrão inicial justamente a partir da resolução em Fá Maior.



Figura 4. Trecho de *Carinhoso*.⁹

Braguinha abordou o trecho de maneira bem simples, repetindo a palavra “vem”, recurso poético que sugere ênfase progressiva, intensificação do chamamento. A Figura 5 apresenta a rede de integração conceitual construída no pequeno trecho. O espaço genérico que estrutura música e texto é composto pelas noções de ênfase e intensificação. O espaço misto composto pela mistura conceitual sugere uma aproximação sucessiva do eu-lírico com sua amada. Os elementos do espaço conceitual da música contribuem para a mistura conceitual de forma a sugerir que a intensificação resulta numa aproximação sucessiva e até mesmo num encontro, ainda que apenas imaginado pelo eu-lírico.

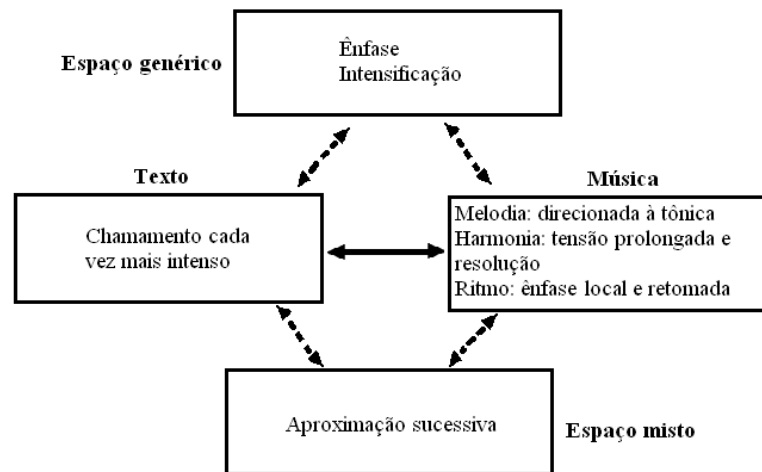


Figura 5. Rede de integração conceitual para o trecho de *Carinhoso* que aparece na Figura 4.

A elaboração imaginativa a partir dessa mistura conceitual pode fundamentar uma proposta de interpretação de toda a segunda parte da canção em termos de uma relação do texto com o plano tonal, em dois momentos. O primeiro momento é o trecho em lá menor (“Ah, se tu soubesses como eu sou tão carinhoso...”) que retrata o eu-lírico distanciado de sua amada, tentando explicar as razões pelas quais ela deve ceder aos seus apelos. O trecho analisado na rede conceitual da Figura 5 efetua a transição entre esse distanciamento e um encontro (ainda que imaginário) com a amada. No segundo momento, com o retorno ao tom inicial de Fá Maior (“Vem sentir o calor...”), o eu-lírico passa a descrever os carinhos que estaria disposto a oferecer à sua amada, imaginando a realização de sua paixão (“Vem matar essa paixão que me devora o coração”).

Uma vez adotada essa linha de interpretação, outros atributos musicais que diferenciam os dois momentos podem ser relacionadas com o percurso descrito pela letra, enriquecendo o seu conteúdo expressivo. Por exemplo, a diferenciação do ritmo melódico e dos movimentos

⁹ Esse exemplo e todas as discussões sobre os aspectos melódicos e harmônicos assumem, por praticidade, o tom de Fá Maior, conforme transcrição em Carrasqueira (Org.), 1997, p. 28-29. O tom na gravação de 1928 é Mi Maior. Na de 1936, a peça é tocada a primeira vez (só instrumentos) no tom de Fá Maior e a segunda vez (com o cantor), após pequena transição modulatória, em Ré Maior.

melódicos de um momento para o outro. No primeiro momento, a melodia mais movimentada, com ritmo em semicolcheias e predominância de graus conjuntos sugere inquietação associada à frustração de não poder demonstrar o seu amor. No segundo momento, a melodia mais sustentada, que retoma os motivos rítmicos da primeira seção da peça e explora mais saltos e arpejos, sugere lirismo e o desejo de desfrutar longamente a realização da paixão descrita desde o início da canção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de mistura conceitual fundamenta uma interpretação do trabalho de Momigny como uma proposta analiticamente coerente e historicamente contextualizada de interpretação do primeiro movimento do quarteto de Mozart. Na letra criada por Braguinha para o *Carinhoso* de Pixinguinha, destaca-se a relevância de relações expressivas com determinados atributos da música que o modelo teórico permitiu identificar e elaborar. Análises mais detalhadas de cada um dos exemplos poderiam aprofundar e expandir essas conclusões.

O termo “curiosos” foi aplicado a esses dois exemplos para tentar capturar suas peculiaridades, em termos da contribuição que sua análise representa para o estudo das relações entre texto e música na perspectiva da mistura conceitual. Por se tratarem de casos de criação de letra para música pré-existente, cada um em contexto histórico e cultural específicos, os exemplos de Momigny e Braguinha constituem categorias diferenciadas daquelas abordadas em outras aplicações desse referencial teórico. Zbikowski (2002, 2006) detém-se na análise de composições em que a música foi criada para se adequar a um texto pré-existente. Cook (2001) destaca textos musicológicos construídos a partir de determinadas seleções e interpretações de atributos musicais. Os exemplos deste artigo apresentam, portanto, significativas interseções entre os dois tipos de situações abordadas por Zbikowski e Cook.

Além das contribuições para a compreensão dos exemplos específicos abordados e dos processos de construção de interpretações da música, tanto em análises quanto em processos criativos, a discussão aqui apresentada sugere a possibilidade de exploração de uma vertente criativa de análise musical. Essa vertente utilizaria as relações construídas entre música e textos ou outros domínios como instrumento e, principalmente, modo de apresentação das análises. Essa abordagem poderia mediar o intercâmbio da disciplina com outras disciplinas acadêmicas (no campo da música ou outras áreas), práticas criativas e possibilidades diversas de compreensão musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFFONSO, R.C. *Um estudo sobre a relação texto-música: Ofícios Fúnebres de José Maurício Nunes Garcia*. 2005. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, UniRio, Rio de Janeiro.

BENT, I. *Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1987.

CARRASQUEIRA, M.J. (Org.). *O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. Revisão das melodias: Antonio Carlos Carrasqueira. Cifras: Edmilson Capelupi. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editora, 1997.

COOK, N. Theorizing musical meaning. *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 2, pp. 170-195,

2001.

FONSECA, R.G. *Missa de Réquiem de David Korenchender: A produção de sentido pelas relações entre texto e música*. 2001. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, UniRio, Rio de Janeiro.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. 2a. edição. Chicago: University of Chicago, 2003.

LEITE, V.D. *Relação som/imagem*. 2004. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música, UniRio, Rio de Janeiro.

MARTINEZ, J.L. Composição, intersemiose e representação. *Ictus*, Periódico do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA, n. 6, pp. 59-70, 2005.

MOMIGNY, J.J. On Composition, strict or free, in four parts: analysis of a quartet by Mozart. About the musical style of this piece. In: STRUNK, O. & TREITLER, L. (Orgs.), *Source readings in music history*, p. 93, 1998a.

MOMIGNY, J.J. Analysis of the second reprise of the Allegro Moderato of the Mozart quartet. In: STRUNK, O. & TREITLER, L. (Orgs.), *Source readings in music history*, pp. 94-114, 1998b.

MONGRÉDIEN, J. Momigny, Jérôme-Joseph de. In: SADIE, S. (Org.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, p. 475, 1980.

ORLANDO SILVA. *Carinhoso* (2 min 46 s). Pixinguinha (compositor) e João de Barro (letrista). Disco 78 rpm, lado A. Álbum 34181. Rio de Janeiro: Victor, 1937. Disponível em <<http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>>. Acesso: 20 mai. 2007.

ORQUESTRA TÍPICA PIXINGUINHA-DONGA. *Carinhoso* (3 min 3 s). Pixinguinha (compositor). Disco 78 rpm, lado B. Álbum 12877. Rio de Janeiro: Parlophon, 1928. Disponível em <<http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>>. Acesso: 20 mai. 2007.

PEREIRA, M.S. *Assalto ao Trem Pagador: Análise de uma estrutura audiovisual*. 2002. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, UniRio, Rio de Janeiro.

SANDRONI, C. Dois sambas de 1930 e a constituição do gênero: 'Na Pavuna' e 'Vou te abandonar'. *Cadernos do Colóquio*, v. 1, n. 4, pp. 8-21, 2001.

SEVERIANO, J. & MELLO, Z.H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

SILVA, L.E.C.P. *Composição musical a partir de dados extra-musicais*. 2004. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, UniRio, Rio de Janeiro.

ZBIKOWSKI, L.M. *Conceptualizing music: Cognitive structure, theory, and analysis*. New

York: Oxford University Press, 2002.

ZBIKOWSKI, L.M. *Metaphor and music*. Manuscrito não publicado. Chicago: University of Chicago, 2006. Disponível em
<http://humanities.uchicago.edu/classes/zbikowski/Metaphor_draft_plus_examples.pdf>.
Acesso em: 21 out. 2006.