

MÚSICA E POESIA: A RELAÇÃO COMPLEXA ENTRE DUAS ARTES DA COMUNICAÇÃO

Maria Cristina Aguiar

Assistente do 1º Triénio da ESEV
Arte e Expressões Criativas – Música

Sempre me fascinou a relação texto/música. O cantor é levado a aprender vários idiomas, no intuito de obter uma melhor e mais perfeita articulação e emissão dos vocábulos inseridos na música. Para além disso, sempre se pôs a questão de se perceber o que se está a dizer, uma vez que, se há um texto escolhido pelo compositor, o seu sentido deverá ser decodificado pelo intérprete e, em condições ideais, pelo ouvinte também.

Ponho, no entanto, uma questão: o que será mais relevante, o texto ou a música? Far-se-á uma melodia para musicar um discurso, ou, por outro lado, será a música que o vai sugerir?!

Nas Paixões de J. S. Bach é feita uma narração cuidada da Paixão e Morte de Jesus Cristo, em que os recitativos dão destaque ao texto; por sua vez, as árias incidem apenas num pequeno refrão ou tema que é repetido até à exaustão, rico em melismas, que, em determinados pontos, remetem mais para o sentido musical do que propriamente para o significado da palavras utilizadas.

Certo é que tudo evolui; assim também a música. Apesar disso, e alheia a tudo, persiste esta relação complexa entre texto e música, entre palavra e melodia, entre “som” da palavra, (e não o seu significado), e “sons” musicais escolhidos.

O que terá levado a esta desvirtuação do conteúdo da palavra? Qual o porquê da sua submissão ao efeito sonoro? Em que é que muda na nossa percepção quando ouvimos uma interpretação do *Adagio* de Samuel Barber para quarteto de cordas, e posteriormente na versão para voz, com o texto do *Agnus Dei*? E o texto? Não condicionará a nossa maneira singular de fruir a música? Por outro lado, não contribuirá a melodia para enriquecer o conteúdo de uma mensagem?

A música e a linguagem aparecem ligadas por grandes laços de afinidade entre si.

Ambas têm características da espécie humana, diferenciando-se dos sons e dos ruídos produzidos pelos animais, bem como do seu modo de comunicar; são capazes de gerar um sem número de sequências novas e originais, uma vastidão de frases ou de melodias distintas; demonstram ser espontâneas ao longo do crescimento das crianças, que entre o um e os dois anos começam a falar e a cantar os seus primeiros sons; podem ser expressas oralmente e por escrito, uma vez que temos uma forma de linguagem oral e de música vocal, (a canção), e que ambas se podem registar mediante a utilização de sinais previamente convencionados para o efeito; permitem o desenvolvimento da capacidade de as manipular, dado que à medida que a criança vai crescendo, e desenvolvendo as suas potencialidades, vai também amadurecendo a sua forma de falar ou de cantar; diferem de acordo com as culturas nas quais se inserem, recebendo influências do meio envolvente; podem dividir-se em três componentes: fonologia, sintaxe e semântica.

O musicologista Schenker e o linguista Chomsky fizeram as suas investigações relativamente à estrutura da música e da linguagem.

Estudos recentes vieram a revelar que música e linguagem partilham, como já vimos, comportamentos e características formais, dividindo-se nas três categorias atrás referidas: a **fonologia**, que diz respeito ao modo como um mundo infinito de *sons* pode ser organizado num número restrito de *categorias de sons*, que constituem a base da comunicação; a **sintaxe**, que nos permite saber se a frase é possível ou não na nossa linguagem, como soam os seus componentes e como se ligam as palavras entre si; a **semântica**, que nos diz se a frase tem sentido e qual é esse sentido.

Quando ouvimos uma frase e a tomamos como errada, poderá ser porque esta não tem um significado evidente; no entanto, a mesma frase poderá estar correcta do ponto de vista sintáctico. Por exemplo: “Eu vou chover”, será uma afirmação errada em termos de semântica, e que mesmo que se lhe atribua um significado continuará impossível no contexto da nossa linguagem, mas cuja componente sintáctica se encontra perfeita (sujeito, verbo, complemento directo).

Daqui se poderá concluir que temos uma forma de ouvir condicionada a determinadas regras de construção gramatical. Este será um ponto a ter em conta relativamente à moderna concepção de intuição sintáctica, nomeadamente no que diz respeito ao campo da música contemporânea.

As considerações semânticas concordam geralmente com as intuições sintáticas e têm o seu paralelo na música. Talvez se possa dizer que há também uma gramática em música, a qual poderá ser evocada para explicar, pelo menos, as nossas noções de certo ou errado, suportando a ideia de que a música é uma arte com regras, cujo significado é trabalhado ao longo da sua estrutura.

O compositor realiza a sua criação musical de acordo com determinadas regras já estabelecidas, que conferem à sua obra maior garantia de ser aceite pelo público em geral, que tem determinados conceitos e noções sobre a dita “boa ou má música”. Torna-se, então, necessária uma reflexão acerca da natureza da sintaxe musical, da gramática da música.

Como na linguagem, também em música as nossas intuições, no que diz respeito a certo ou errado, se dividem em três partes: sintaxe, semântica e estilo. Deste modo, uma peça musical poderá estar correcta do ponto de vista sintático e não fazer sentido.

Pensemos numa melodia de sintaxe simples, apoiada numa escala maior, sem acidentes, entre os limites da tónica e da dominante, usando apenas a harmonia I V I. Uma nota errada, fora da harmonia, remeter-nos-á para o campo do significado (da semântica); parecer-nos-á estranha e sem aparente razão de ser, tal como um tempo verbal errado ou um substantivo colocado no lugar do advérbio.

Não há equivalente musical para o discurso verbal. Não há advérbios ou adjetivos. A linguagem é diferente e se é certo que, em determinadas partes, a melodia pode, por exemplo, evocar uma conclusão ou uma paragem, certo é também que estas frases ocorrem em qualquer momento, sem se confinarem à localização textual; isto é, a melodia vai acontecendo sem esperar pelo momento do texto em que poderia contribuir para a sua clarificação.

Os compositores podem escrever com a mesma sintaxe mas com estilo diferente. A sintaxe tem regras, o estilo não. Com a sua abordagem única e particular, é próprio do compositor que se identifica pela audição da sua obra. É o caso de Händel e Bach, cuja música, dotada de uma sintaxe perfeita e que coincide ao nível temporal, se distingue relativamente ao estilo.

Apesar destas diferenças entre música e linguagem, a busca de uma sintaxe musical permanece válida, uma vez que as regras da gramática musical deverão ter o mesmo carácter generativo das regras da sintaxe linguística.

O nosso sentido de sintaxe musical depende da afinidade entre os sons. Ouvir música é um processo cognitivo, em que todos os dados se relacionam com a estrutura em si. Nas

nossas actividades cognitivas, agrupamos sons, tempos fortes e harmonias e ouvímo-los como um todo. Este fenómeno é essencial para perceber a música e remete-nos para uma comparação com a linguagem, onde se agrupam palavras em frases, elaborando um discurso coerente.

Na nossa memória retemos algumas peças musicais no seu todo, mas quando as ouvimos somos capazes de descodificar as suas partes e a sua estrutura. Isto é algo de fundamental na música, pois é o que nos faz perceber a perfeição da forma em Bach ou em Mozart, por exemplo.

Não são muitas as pessoas que conseguem captar, em termos puramente musicais, o que se expressa a través da música. Em todas as outras artes há uma liberdade de fruição que se detém perante os efeitos dos elementos artísticos; na música não há um objecto de arte palpável ou material, pelo que a sua apreciação terá de ser realizada segundo outros parâmetros.

Há músicas que se encontram ligadas à palavra, ao texto, o que torna a sua percepção mais acessível. É o caso da canção – *Lied*, da ópera ou da música programática.

Hofmannsthal e Strauss não necessitam de promover grandes justificações sobre o que é uma obra de arte musical ou de como se conjugam a palavra e a música, porque cada obra que criam em conjunto é a circunstância específica dessas discussões.

É em cada obra nova que o tema da ligação da palavra com o som é abordado, como se se tratasse da primeira vez.

Ambos desejam que cada obra seja conseguida e, com esse objectivo, conseguem conciliar a presença da arte em que são mestres com a presença forte da alteridade.

*Unia-os, contudo, um mesmo universo estético, de que não precisam de falar, porque se lhes tornou natural a partir de *Der Rosenkavalier*.¹*

Fátima Pombo
Traços de Música

¹ POMBO, Fátima (2001). *Traços de Música*. Aveiro: Universidade de Aveiro, p. 44

Por vezes o tema (musical) principal aparece revestido e transformado de muitas maneiras. Não será apenas uma questão de variação de carácter, mas, também, uma estratégia relativamente ao texto, uma técnica da narração com cariz dramático. Quanto mais clara for a narração, quanto mais os acontecimentos se basearem no seu próprio significado, se houver semelhança e repetição de determinados fragmentos musicais, mais o ouvinte se apercebe da estratégia do texto.

Depois de clarificar a estrutura de uma canção ou de uma melodia, poder-se-á realizar o estudo do enunciado musical. Há várias interpretações do Adágio de Samuel Barber. Tendo em conta a versão original, para quarteto de cordas e a versão posterior, para voz, há alguns pontos a considerar. A melodia, em si, resulta quer nas cordas quer na versão para voz. Em termos de respiração, esta resulta manifestamente diferente, não se podendo comparar uma respiração de quarteto de cordas, que tem uma articulação puramente instrumental, com uma respiração de um coro, a qual confere à linha melódica a sua própria articulação, podendo vir a desencadear uma momento de rara beleza e expressividade.

As vogais representam o som e as consoantes o ruído. O ruído é uma parte muito importante da linguagem e também da música. As consoantes dão uma riqueza tímbrica muito grande ao som e o seu ruído intrínseco não pode ser imitado por qualquer outro instrumento. Durante séculos, os poetas não foram capazes de extrair a riqueza subjacente a esta fonte de expressão patente na nossa linguagem. Apenas os poetas futuristas nas suas *free words* foram capazes de lhe reconhecer o valor e utilizar, na poesia, o ruído das consoantes. Procurando o uso de onomatopeias de ruídos, revelaram a enorme importância deste elemento para a linguagem, que esteve quase sempre subjugado ao valor das vogais. Este recurso contribui para multiplicar os elementos expressivos e emotivos.

A articulação da música e da palavra sempre foi objecto de grande reflexão, não apenas por músicos mas também por linguístas e poetas. Richard Strauss condensa toda esta problemática numa pequena frase: “A luta entre a palavra e a música é o problema presente...”²

Na sua definição tradicional, canção é uma forma de síntese. É a arte que reúne música e poesia, entoação e discurso, como meios de expressão e que se reveste de um carácter de criação divina.

² Citado por Fátima Pombo (2001). *Traços de Música*. Aveiro: Universidade de Aveiro, p. 43.

A música de uma canção é, antes de mais, uma composição que não abandona a sua riqueza ou particularidade enquanto música em si mesma (sem palavras). No entanto, o texto da canção conduz, de facto, a uma responsabilização no sentido de aproximar a expressividade musical ao dramatismo e à afectividade patentes no poema.

Há quem defenda que a poesia, para o compositor, não passa de mais um elemento de trabalho, daí que algumas grandes canções tenham textos fracos: o poema, uma vez tratado musicalmente, perde a sua identidade e passa a ser simplesmente parte de uma canção, daí que não haja a necessidade de escrever grandes textos para canções, ou de recorrer a textos de autores consagrados.

Edward T. Cone argumenta que uma canção não é mais do que a interacção de várias personagens dramáticas: cantores, acompanhadores e compositores; mas nunca do poeta. Continuando, diz ainda que uma canção é acima de tudo uma nova criação da qual o poema é uma componente. Não é só uma recitação melódica, uma interpretação musical ou a crítica de um poema, embora possa ser tudo isto.

O compositor não se serve do poema, mas sim da interpretação que faz do poema após a sua leitura. Apropria-se dele e torna-o seu ao transformá-lo em música. O que depois se ouve na canção não é a *pessoa do poeta* mas sim a *pessoa do compositor*. Se há partes que o compositor não consegue deslindar na sua leitura, estas ficarão alheias à canção uma vez que não as reconhece para as considerar. Um poema nunca é verdadeiramente assimilado numa composição, mas sim incorporado nela, onde continua com a sua vida própria dentro do corpo da música. Esta apropria-se do poema com toda a sua carga fonética, dramática, sintáctica e semântica.

Compositores e poetas têm reconhecido que a canção é uma forma arbitrária, a expressão de uma vontade.

(A) song has a few rights, the same as other ordinary citizens.

*If it feels like walking along the left-hand side of the street,
passing the door of the physiology or sitting on the curb, why not let it?*

*If it feels like kicking over an ash can, a poet's castle, or the prosodic law, will you stop it?
Must it always be a polite triad, a "breve gaudium," a ribbon to match the voice?*³

Charles Ives, Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings

Para Schoenberg a obra de arte é tão completa e homogénea que não pode dissociar-se em fragmentos. O sujeito que faz a sua apreciação não deve deter-se apenas numa das suas partes sem apreciar o todo. Embora não veja a necessidade de compreender o texto para fazer a sua interpretação musical, Schoenberg acaba por se render ao facto de que quer a canção, pela sua música, quer o poema, pelo seu som (e não necessariamente pelo conteúdo das suas palavras ou o significado das frases), são necessários para uma análise global de uma canção.

Nietzsche, escreve como poeta e compositor e é um pouco radical ao referir a desunião existente entre ambos os elementos o que promove um repúdio da linguagem:

*When the composer writes music for a lyrical poem...
he, as a musician, is not excited either by the images
or by the feelings speaking through this text...
A necessary relation between poem and music... makes no sense,
for the two worlds of tone and image
are too remote from each other to enter more than an external relationship.
The poem is only a symbol and related to the music
like the Egyptian hieroglyph of courage to a courageous soldier.*⁴

Friedrich Nietzsche
On Music and Words

³ Citado por Lawrence Kramer (1984). *Music and poetry. The nineteenth century and after*. London: University of California Press, Ltd, p. 128.

Breve tradução: *Uma canção tem os seus direitos tal como um cidadão comum. Se lhe apetece passear pela rua ou dar um pontapé numa lata, por que não deixá-la? Terá de ser sempre delicada?*

⁴ Citado por Lawrence Kramer (1984). *Music and poetry. The nineteenth century and after*. London: University of California Press, Ltd, p. 128.

Breve tradução: *Quando um compositor escreve para um poema lírico... ele, enquanto músico, não está interessado nem nas imagens nem nos sentimentos que o texto possa evocar. Uma relação necessária entre*

Poder-se-á concluir que a canção não é um meio de promoção da linguagem, mas sim uma forma muito particular de a fazer esquecer e apagar.

Pierre Boulez, compositor dogmático avant-garde, segue esta linha. Num comentário que faz acerca do seu Ciclo *Pli selon pli*, manifesta quase um certo prazer pela abolição da linguagem.

O próprio Robert Schumann partilha das mesmas ideias, considerando a poesia como secundária numa canção. Muitos dos seus comentários indicam que considera os *Lieder* como uma forma de peças líricas para piano, que dobra quase sempre a voz do cantor, uma *canção sem palavras...* só que com palavras. Não é o poema que tem importância mas sim a voz.

Numa perspectiva perfeitamente oposta àquela que temos vindo a desenvolver, surge o nome de Sir Michael Tippett que expressou o seu desagrado no que diz respeito aos “estragos” que a música provoca na poesia.

*Nowadays,
I am disinclined to “destroy” the verbal music of any real poetry
by instrumental or vocal music
and prefer to “manufacture” a scenario of words myself.⁵*

Sir Michael Tippett

A sua atitude é positiva; mais do que destruir será bom construir salvaguardando o que há de importante. Faz este comentário relativamente à sua obra *Words for Music Perhaps*, onde uma série de interlúdios permitem a recitação dos poemas protegendo-os, assim, de qualquer tipo de adulteração.

poema e música não faz sentido; apenas se consegue uma relação externa. Relacionado com a música o poema é apenas um símbolo, tal como um hieroglifo de coragem o é para um corajoso soldado.

⁵ Citado por Lawrence Kramer (1984). *Music and poetry. The nineteenth century and after*. London: University of California Press, Ltd, p. 132.

Breve tradução: *Hoje em dia não estou interessado em destruir mas em construir, eu próprio, um cenário de palavras.*

Um compositor que tenha em mãos um poema de Goethe ou Shakespeare não terá tarefa fácil no que diz respeito à sugestão de novos espaços imaginativos e criativos, espaços estes que não podem ser ocupados pelo próprio texto. Isto tem a ver com a relação que o ouvinte tem com o poema. Um texto de menor importância pode ser aceite com maior ou menor indiferença pelo ouvinte, ao passo que um texto de qualidade incontestável tem sempre subjacente a carga conotativa de um sem número de interpretações e performances. Uma peça vocal baseada num texto desta envergadura correrá sempre o risco de comparação e de ser encarada como expressivamente inferior.

A mensagem musical é algo que o compositor e o intérprete pretendem sugerir ao ouvinte e é absorvida enquanto experiência estética. A mensagem pode ser apreendida como uma nova vivência ou como uma interpretação. Neste caso, o receptor está perante um universo de rendição às suas memórias e à sua imaginação construtiva. Estamos, assim, perante uma experiência estética que está condicionada quer aos esquemas do compositor, quer aos do ouvinte, sem esquecer o papel do intérprete.

A natureza da mensagem musical, bem como o modo da sua transmissão, têm sido alvo de numerosos escritos e discussões. Neste panorama surgem as divergências dos que defendem a música pura e dos que defendem a música descritiva.

A questão que separa estas duas posições prende-se com o carácter da mensagem musical, patente na mente do compositor, bem como com as limitações inerentes à sua transmissão.

Os compositores ou intérpretes que desejam oferecer uma vivência de puro sentimento, colocam-se de forma receptiva ao que o material musical lhes oferece no momento, de forma espontânea. Verifica-se uma atitude artística radicalmente oposta à atitude psicológica. É uma atitude de abandono que esquece todas as regras apoiando-se apenas na inspiração. O importante não é a forma ou o “musicalmente correcto”, mas sim o sentimento ou a beleza intrínsecos ao próprio som.

Por outro lado, na música descritiva o compositor procura todos os recursos que lhe permitam clarificar ideias e sentimentos. Não se alheando da beleza e do sentimento, esta mensagem deverá ter um certo grau de objectividade, no sentido de facilitar a sua compreensão por parte do ouvinte.

Se o cidadão comum define música como linguagem da emoção, o compositor acaba por defendê-la enquanto linguagem dos sons. O que se conclui é que nem um nem outro sabe

o que é a música: enquanto que o primeiro sente que é algo de elaborado, o segundo nem sequer se prende com uma definição.

*Schopenhauer, o filósofo do ‘ideal romântico’ da música,
defende que o mundo da música é o mundo dos sentimentos,
porque representa o que é mais íntimo, mais indizível, mais misterioso da vontade.
O compositor revela a essência íntima do mundo
numa linguagem que a sua razão não saberia apreender.
A música opõem-se aos conceitos, por excesso.⁶*

Fátima Pombo
Traços de Música

O facto é que ouvir e compreender a música é algo de subjectivo e pessoal, cujo resultado é condicionado por alguns factores, tais como aptidão e informação musical, coeficiente de inteligência e temperamento.

No acto da criação o compositor pode compor uma peça com a qual procure evocar este ou aquele cenário ou que venha a fazer sentir no ouvinte um sentimento de profunda melancolia. No entanto, quando o compositor se torna intérprete, o seu comportamento transfigura-se. Deixa de ser o criador passando a ser actor. Já não é o próprio; é alguém que o representa e que apenas tem em comum a aparência física. Sente a peça de modo único e é assim que a interpreta, quer esteja de acordo, ou não, com a ideia do compositor.

Haverá algum meio que aproxime o processo criador do processo de apresentação pública?

Talvez seja uma interrogação retórica, mas o que é certo é que a interpretação condiciona a percepção que se tem de uma peça musical. A performance só pode ser analisada relativamente ao que é sugerido pelo compositor, não esquecendo que quer a obra musical em si mesma, quer a interpretação que fazem dela, ambas são criadas por forma a obter determinados significados musicais.

⁶ POMBO, Fátima (2001). *Traços de Música*. Aveiro: Universidade de Aveiro, p. 128

Convém referir que o mesmo executante os pode utilizar de forma diferente numa segunda execução da peça, o que levará certamente a dois momentos singulares.

Música e poesia são duas artes da comunicação que vivem do som, da articulação, da expressão... Com valor em si mesmas, e não necessitando uma da outra para poder subsistir, os seus caminhos cruzam-se no universo fascinante da canção. O texto, outrora recitado, recebe uma nova roupagem e é articulado com sons definidos musicalmente. Por outro lado, a música recebe mais um componente, cuja articulação de vogais e consoantes vai contribuir para o enriquecimento do resultado final.

Consequentemente, são levantadas algumas questões: quando se faz a fusão de ambas as artes, quem ganha com isso? Quem perde? Uma música com texto é mais rica, é de mais fácil entendimento, ou, contrariamente, desvirtua-se da sua natureza e é condicionada na sua interpretação? O poema? É clarificado pela música ou relegado para um segundo plano?

São diversas as posições acerca do assunto. Não obstante, torna-se benéfico fazer uma análise da relação existente entre música e poesia, pois se por um lado se captam as semelhanças fundamentais entre ambos, por outro, destacam-se as diferenças. O facto da percepção não ser tão eficaz a nível musical como o é ao nível da linguagem, poderá mesmo levantar novas questões que poderão vir a ser consideradas no futuro.

Mas como é que duas artes se encontram para a realização de uma obra mais perfeita?

*Há um equilíbrio natural entre essas duas artes
ou esse equilíbrio nunca chega verdadeiramente a conseguir-se?*⁷

Hugo von Hoffmannsthal

Fica a questão.

⁷ POMBO, Fátima (2001). *Traços de Música*. Aveiro: Universidade de Aveiro, p. 40