

Letra e Música



CANÇÃO

letra x estrutura musical

Solange Ribeiro de Oliveira
UFMG

RESUMO

O texto discute diferentes teorias sobre a relação entre os elementos musical e verbal na composição vocal, ora postulando a primazia do musical sobre o verbal, ora a integração ou a tensão dialética entre os dois constituintes, sem esquecer sua relação com o contexto sócio-cultural. A título de ilustração, citam-se análises da interação entre melodia e letra em algumas composições vocais: o oratório *A Criação*, de Haydn, o ciclo de canções denominado *Frauenliebe*, de Schumann, e a canção “Malandro” em *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Holanda.

PALAVRAS-CHAVE

Palavra cantada, textualidade e musicalidade, ideologia e canção

A interpenetração de diferentes sistemas semióticos, freqüente na arte e nas mídias contemporâneas, tem inspirado inúmeras pesquisas, incluindo as especificamente voltadas para a relação intermediária. Situa-se nesse espaço a disciplina que Steven Paul Scher denomina Melopoética – do grego *melos* (canto) + *poética*. Visando à iluminação recíproca entre a literatura e a música, esse campo interdisciplinar, cujos esforços sistemáticos remontam ao século XVII, focaliza diferentes vertentes da aliança entre o discurso musical e o verbal. Inserem-se aí investigações sobre diversas formas de música cantada, como a canção, o lied, madrigais, cantatas, coros, baladas, a ópera, a *masque* inglesa e o *Singspiel* alemão.

No Brasil, a pesquisa sobre a produção musical, especialmente a de extração popular, vem proliferando a partir dos anos 60 do século XX, com trabalhos situados em três campos predominantes. O primeiro, representado por pesquisadores como José Ramos Tinhorão, Hermano Vianna Jr. e Cláudia Matos, assume uma perspectiva antropológico-sociológica, de agenda implicitamente ideológica, sem referências musicológicas. Como esses estudiosos, o segundo grupo de pesquisadores também se apóia em critérios extramusicais para sua análise. Privilegia uma abordagem cultural e literária, nos moldes dos trabalhos de, entre outros, Augusto de Campos e Affonso Romano de Sant’Anna. Derivado da análise textual, esse tipo de investigação não demonstra considerar a canção como uma prática artística em si mesma, de inconfundíveis características próprias. Concentrada quase exclusivamente na letra, trata a canção como um subgênero da poesia lírica, testemunha do pacto imemorial

entre Erato e Euterpe, musas da lírica amorosa e da criação musical. Há ainda as publicações jornalísticas e (auto)biográficas, assinadas, por exemplo, por Tarik de Souza, Lupicínio Rodrigues ou Ruy Castro.

Entretanto, a associação dos textos verbal e musical, integrados na canção, traz à baila uma questão teórica crucial, basicamente não abordada pelos pesquisadores que mencionei: a relação entre letra e estrutura musical. Sem ela, a canção não existiria, já que se constitui primordialmente dessa relação, cuja natureza, extremamente complexa, mas presente em toda música vocal, tem despertado posturas teóricas diversificadas. Alguns pesquisadores defendem o predomínio do musical sobre o verbal. Outros atribuem igual peso aos dois elementos, enquanto um terceiro grupo focaliza a tensão entre melodia e letra.

Sem negar a contribuição do elemento verbal, Susanne K. Langer alinha-se entre os que sustentam a predominância do musical sobre o verbal. Segundo a filósofa, quando palavra e música se fundem numa canção, todo o material verbal – fônico, semântico, poético, ou estrutural – é assimilado pelo musical. Não se pode mais falar de linguagem verbal ou de poesia, mas tão somente de música. Assim o ouvinte, mesmo se totalmente ignorante da língua grega, apreende o peso musicalmente expressivo de palavras como *Kyrie Eleison* numa composição sacra. Essa assimilação do elemento verbal pelo musical explica a razão pela qual, na música vocal, versos banais funcionem tão bem quanto grandes poemas. Por isso, canções de Schubert musicando versos medíocres de Müller não se mostram inferiores às associadas a poemas de Shakespeare e Heine.¹ Langer chega a afirmar que, para o compositor, um poema perfeito pode às vezes constituir um problema, pois a preservação da forma literária interfere na criação musical.

No Brasil, Mário de Andrade, como a filósofa norte-americana, defende a primazia do elemento musical. A propósito, argumenta que o ritmo musical jamais se submete ao da palavra. Pode mesmo dificultar a compreensão do texto – fato, a seu ver, irrelevante. Nos rituais religiosos, argumenta Andrade, pouco importa o significado das frases cantadas. Termos latinos, usados na liturgia católica, desempenham assim função semelhante à de palavras cabalísticas e glossolalias, encontradas desde as fórmulas sacras do antigo Egito até um canto de catimbó.²

Em posição diversa, outros teóricos atribuem igual peso ao elemento verbal e ao musical. Anthony Storr, pesquisador contemporâneo, oferece uma explicação fisiológica para essa afirmação. Segundo Storr, embora, presumivelmente, as funções lingüística e musical sejam processadas, respectivamente, nos hemisférios direito e esquerdo do cérebro, quando palavra e música se encontram intimamente ligadas, como ocorre na canção, as duas funções passam a processar-se juntas, no mesmo hemisfério – o direito – formando uma única *Gestalt*.³

A igualdade dos elementos verbal e musical foi sustentada pelo jovem Schumann, embora, na maturidade se tenha convertido à posição de Langer. O compositor chegou a considerar a integração de música e poesia como a mais alta forma de composição vocal.⁴

¹ LANGER. *Feeling and Form*, p. 150-153.

² ANDRADE. *Terapêutica Musical*, p. 21-23.

³ STORR. *Music and the Mind*, p. 37. Apud TREECE. *Melody, Text and Luiz Tatit's O Cancionista*, p. 213.

⁴ LANGER. *Feeling and Form*, p.153-154.

Na mesma linha, Robert Spæthling destaca a complementaridade de melodia e letra no lied romântico.⁵ No Brasil, Santuza Cambraia Naves adota uma postura equivalente. No seu entender, certos textos verbais seriam inimagináveis aliados a melodias ou ritmos diferentes dos adotados numa canção. Essa afirmação mostra-se, na verdade, questionável. A respeito, invoco o testemunho de Manuel Bandeira, o mais musical de nossos poetas, dotado também de profundo conhecimento musical. Vários poemas seus foram musicados, alguns recebendo distintas versões cantadas. Entre eles, destaco *Azulão*, que foi transformado em letra de três canções totalmente diversas, compostas por Jaime Ovalle, Camargo Guarnieri e Radamés Gnattali. As três versões agradaram igualmente ao poeta, que afirmou encontrar “a mesma adequação da música às palavras em duas ou três realizações musicais de um só texto”.⁶

Esse fato apenas demonstra que os três compositores que musicaram *Azulão* souberam encontrar formas diferentes de atingir a indispensável integração entre textualidade e musicalidade. É o que testemunham a sincronização de acento musical e métrico, bem como a perfeita adequação à temática das complexas transições harmônicas e da linha melódica. Por outro lado, existe também a possibilidade, destacada por José Miguel Wisnik, de defasagem entre a onda musical e a onda verbal, com suas inflexões de ritmo, timbre e entoação. Para Wisnik cabe ao cancionista descobrir esses pontos e jogar com eles.⁷

A observação de Wisnik evoca a alusão feita por Lawrence Kramer e Paul Alpers a um terceiro tipo de relação entre melodia e letra, quando o discurso musical parece contestar o texto verbal, estabelecendo com ele um conflito proposital.⁸ Ocorre-me o exemplo da *Ópera dos três vinténs*: a letra de Bertolt Brecht e a música de Kurt Weill apontam às vezes em direções opostas, parecendo visar a efeitos contrários e gerando um efeito desorientador – provavelmente intencional – compatível com os objetivos do teatro épico e sua intenção de manter o espectador numa atitude crítica.⁹ Nicolas Ruwet também reconhece a possibilidade dessa relação dialética entre o elemento verbal e o musical. Encontra-a, por exemplo, em *Dichterliebe* de Schumann.¹⁰ Justapostos nesse ciclo, melodia e letra geram um todo complexo, cujo sentido global difere do de cada parte. Ruwet acrescenta que, em canções diferentes, a relação entre melodia e letra pode variar, oscilando entre a convergência e a contradição, e incluindo todo tipo de deslocamentos, compatibilidades e complementaridades.

A propósito, Ruwet lembra a reflexão de Lévi-Strauss e Lacan: “diversamente da natureza, a cultura introduz uma fenda na plenitude do ser”. É essa fenda que a arte, e, na música, a complementaridade de melodia e letra, dão a ilusão de preencher. Ruwet conclui que isso se traduz no

⁵ SPAETHLING. *Literature and Music*, p. 58.

⁶ Cf. BANDEIRA. *Itinerário de Pasárgada*, p. 71.

⁷ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 200.

⁸ ALPERS. *Lyrical Modes*, p. 67.

⁹ Cf. KOWALKE. *Brecht and Music*, p. 218-234.

¹⁰ RUWET. *Fonction de la parole dans la musique vocale*, p. 41-69, 55.

no fato de que o homem só tem acesso ao real pela mediação de sistemas significantes (a linguagem, o mito, os ritos, os sistemas de parentesco, os sistemas econômicos, a arte, enfim), cada um dos quais, em razão de sua estrutura e condições de atuação, impõe sua marca sobre o real sem a ele se reduzir [...] No conjunto desses sistemas significantes, alguns (notadamente a religião e a arte) têm como principal função exatamente tentar preencher, ou mascarar, o hiato em questão. [...] Poder-se-ia indagar se a música vocal não representa um caso privilegiado no interior dessa categoria, na medida em que unifica, numa categoria única, dois sistemas muito diferentes [...] cada um dando a ilusão de que irá preencher o hiato deixado pelo outro.¹¹

Essas considerações nos reconduzem ao ponto central discutido aqui: a relação entre letra e composição musical reafirma-se sempre como essencial, já que, sem a interação desses dois constituintes, não há propriamente música vocal, mas apenas fragmentos discursivos. Entretanto, é útil lembrar, não faltam estudos de canções que consideram apenas o texto verbal, como se, em si mesmo, ele constituísse um poema. José Miguel Wisnik comenta o equívoco dessa posição: a música não é apenas um apoio, uma espécie de tela, onde se projetam imagens emanadas da letra. Mais freqüentemente, ocorre o contrário: a letra é que atua como veículo da música.¹² Em outras palavras, Luiz Tatit confirma essa visão. Para Tatit, o que importa não é tanto o que a letra diz, mas a forma como o faz, e essa maneira é essencialmente musical, melódica.¹³ Evidentemente, excetuados os textos inicialmente concebidos como poemas (exemplificados pelo *Azulão* de Bandeira) a letra da canção não foi criada para ser lida isoladamente. Quando tal ocorre, por exemplo, na leitura de cancionários como o primeiro volume de *Chico Buarque, Letra e Música*, o texto dificilmente soa como poema autônomo. O eventual interesse da leitura reduz-se à evocação do texto verbal como parte de um todo complexo, inseparável do musical. Em *O Cancionista*, Luiz Tatit comenta que a especificidade da canção reside precisamente na interação de duas forças contraditórias – seqüências melódicas e unidades lingüísticas – cuja justaposição e tensão transformam a fala em canto. Compor uma canção significa, pois, eliminar a fronteira entre fala e canto. Combina-se, assim, a continuidade linear da melodia, cujo fluxo se adapta naturalmente às vogais da linguagem verbal, com fricção e descontinuidade oferecidas pelas consoantes, que segmentam o discurso verbal em fonemas, palavras, locuções, etc. O compositor tem de amalgamar, num todo único, articulação lingüística e continuidade melódica. A propósito, David Treece acrescenta que, durante a audição, é impossível dissociar música e linguagem verbal; o ouvinte reconhece as inflexões efetuadas pelo compositor como de certa forma derivadas da estrutura melódica subjacente, inerente à linguagem verbal. Assim, nas melhores canções, a linha melódica parece brotar espontaneamente do texto verbal.¹⁴

Se a análise da letra, dissociada da construção musical, mostra-se insatisfatória, a recíproca também é verdadeira. A respeito, Glaura Lucas¹⁵ dá um testemunho

¹¹ RUWET. *Fonction de la parole dans la musique vocale*, p. 67-68. Minha tradução.

¹² WISNIK. *O minuto e o milênio*, p. 14. Apud TREECE. *Melody, Text and Luiz Tatit's O Cancionista*, p. 207.

¹³ TATIT. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 9. Apud TREECE. *Melody, Text and Luiz Tatit's O Cancionista*, p. 207.

¹⁴ TREECE. *Melody, Text and Luiz Tatit's O Cancionista*, p. 208.

¹⁵ Autora de *Os sons do rosário*.

interessante. A artista e musicóloga considera frustrante a execução meramente instrumental de certas canções, especificamente as de Chico Buarque. Divorciada do canto, que articula a letra, a composição musical soa monótona, repetitiva, desprovida da beleza que vem fascinando gerações. Tudo isso demonstra a necessidade de uma abordagem integrada, que considere não apenas o elemento verbal, mas também o musical, articulados na canção, sem esquecer seus aspectos sócio-culturais. No Brasil, essa dupla abordagem vem sendo exemplarmente praticada por dois pesquisadores já citados, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit. Não por acaso, os dois acadêmicos são também musicólogos e compositores. No exterior, um estudo de Lawrence Kramer sobre o libreto do oratório de Haydn *A criação* exemplifica a mesma abordagem integrada da composição vocal.¹⁶ Kramer salienta a função ideológica da obra: legitimar a rígida estrutura social vigente à época da composição. Na Viena de 1791, uma ordem essencialmente patriarcal pressupunha a completa sujeição da mulher. Previsivelmente, o libreto do oratório de Haydn endossa a submissão de Eva a Adão. O sucesso de sua obra deve-se, entretanto, à perfeita correspondência entre o texto verbal e a composição musical. Como exemplo, Kramer cita a ária de Uriel, *Mit Würd und Hoheit angetan*. Quando Adão entoia: “*folge mir*” (“obedece-me”), Eva responde “*dir gehorchen*” (“obedecer-te”), acrescentando “*Und dir gehorchen bringt / Mir Freude, Glück und Ruhm*” (“e obedecer-te me traz / Alegria, felicidade e glória”). Essas palavras são realçadas pela construção musical: um sofisticado melisma sublinha e prolonga a palavra chave “*Freude*” (alegria), enfatizando o júbilo que supostamente recompensa a submissão feminina.

A musicóloga Ruth A. Solie oferece uma análise semelhante do ciclo de canções *Frauenliebe und -leben*, de Schumann, com versos de Adelbert von Chamisso. Também essa pesquisadora denuncia o conluio entre linguagem verbal e retórica musical. As canções, de cunho hortativo, visam claramente convencer a mulher a deixar-se moldar pela ideologia patriarcal, idealizada no texto verbal e reforçada pela sedução da música. Composta por um homem, a letra das canções ficticiamente dá voz a uma mulher, que celebra a existência feminina, da juventude à velhice. Constitui-se, assim, “um ato autobiográfico espúrio”,¹⁷ pois há um “ele” atrás do “ela” aparente. Transvertida em canto feminino, a persona lírica narradora faz-se porta-voz da perspectiva patriarcal. A narrativa cantada não espelha a experiência da mulher, e sim uma fantasia masculina: o amor submisso e incondicional que o *paterfamilias* espera da esposa.

A análise da estrutura musical, exaustivamente empreendida por Solie, confirma sua interpretação do texto verbal. Entre os trechos ilustrativos, a autora destaca o poslúdio. Ele não constitui um simples epílogo, pois também recapitula a melodia da primeira canção. Sugere-se assim um ciclo repetitivo, eterno, miticamente associado à feminilidade pela ideologia patriarcal. A figura musical da primeira canção já se revela cíclica: o fim incorpora-se ao princípio, tanto do ponto de vista rítmico quanto do harmônico. A composição cíclica inicia e encerra, assim, emoldurando-a, a melodia da primeira canção. Por sua vez, esta emoldura todo o ciclo. O texto verbal e o musical aliam-se para enfatizar o processo de repetição, o tempo “abrangente e infinito”, associado em muitas culturas à representação

¹⁶ KRAMER. Music and representation, p. 159-160.

¹⁷ SOLIE. The Gendered Self in Schumann's *Frauenliebe* Songs.

da mulher. A repetição caracteriza também a narrativa cantada em *Frauenliebe*, que descreve a retomada, pela filha e neta, da experiência da protagonista. Privada da especificidade de sua vivência e da participação ativa no processo histórico, a “heroína” limita-se a uma existência mítica, ritualística, fadada à repetição. Reforçando essa idéia com a construção musical, as estrofes do poema parecem inconclusas, cada uma sendo subvertida por uma cadência enganadora. Quando se aproxima o final, a estrofe é novamente absorvida pelo fim/princípio do motivo musical cíclico, sublinhando a coerência entre letra e composição musical.

Uma integração semelhante entre construção musical e verbal, que, por sua vez, evoca o social, pode ser exemplificada por canções brasileiras. Entre essas, destaco “Malandro”, de Chico Buarque, que introduz *Ópera do Malandro* (1978), comédia musical resultante da transcrição das peças *The Beggar’s Opera*, de John Gay, e *Dreigroschenoper*, de Bertolt Brecht. A meu ver, essa canção de Chico merece particular atenção, como exemplar projeção da figura de um ícone da cultura brasileira, o malandro. Conhecido por seus dons de inteligência, encanto e lirismo, ele tem sido estudado por sua posição liminar entre a ordem e a desordem, não raro associada à identidade nacional.

A melodia de “Malandro”, tomada de empréstimo à canção “Moritat”, composta por Kurt Weill para a *Opera* de Brecht, é transcrita por Chico em ritmo de samba. A melodia de “Moritat” repete-se quase monotonamente. Seu início, retomado em toda a canção, serve para dividir a composição nos diversos segmentos rítmico-melódicos coincidentes com as subdivisões da letra em quadras. Estas constam de heptassílabos, típicos do cancioneiro popular, com os tempos fortes uniformemente marcados na terceira e na última sílaba de cada verso. A adoção do ritmo de samba, adequado à construção de figuras nacionais como a baiana ou o próprio malandro, é, na verdade, a principal metamorfose introduzida por Chico na criação musical de Weill. Em sua comédia musical, Chico na verdade transforma personagens da peça inglesa em diferentes versões do malandro brasileiro. O samba que inicia a *Ópera* brasileira debuxa o malandro como figura emblemática dos grupos explorados no mundo globalizado. Emerge aí um dado valioso para a crítica cultural: a ambivalência da noção de “malandro”. Na criação de Chico, essa figura pode associar-se a grupos ética e socialmente antagônicos, no cenário nacional e internacional. De um lado, encontram-se os pequenos malandros. São eles as vítimas dos grandes malandros, assentados nos centros do poder. A letra de Chico descreve o processo de exploração em toda a cadeia socio-econômico-produtiva. Menciona primeiro um pequeno malandro, caloteiro, demasiado pobre para pagar sua cachaça. Sucessivamente, o texto cita outros personagens, presentes numa cadeia ascendente de malandragem: o produtor da bebida, o usineiro, os intermediários – botequineiro, distribuidor – até chegar aos exportadores e eventuais importadores. No hemisfério norte, são estes os grandes malandros, os exploradores, que controlam o mercado internacional e barram o produto brasileiro. As primeiras quadras da letra, no “Prólogo” do Primeiro Ato, relatam:

O malandro / Na dureza
Senta à mesa / Do café
Bebe um gole / De cachaça
Acha graça / E dá no pé

O garçom no / Prejuízo
Sem sorriso / Sem freguês
De passagem / Pela caixa
Dá uma baixa / No português

O galego / Acha estranho
Que o seu ganho / Tá um horror
Pega o lápis / Soma os canos
Passa os danos / Pro distribuidor

Mas o frete / Vê que ao todo
Há um engodo / Nos papéis
E pra cima / Do alambique
Dá um trambique / De cem mil réis

O usineiro / Nessa luta
Grita puta / Que o pariu
Não é idiota / Tranca a nota
Leso o Banco / Do Brasil.

Nosso banco / Tá cotado
No mercado / Exterior
Então taxa / A cachaça
A um preço / Assustador

Mas os ianques / Com seus tanques
Têm bem mais o / Que fazer
E proíbem / Os soldados
Aliados / De beber.

A partir daí, a letra narra a reversão da série de golpes que compõem a cadeia da exploração. Refazendo, em sentido inverso, o caminho percorrido, o texto repassa os elos anteriores: banqueiros, exportadores, usineiros, portuários, botequineiro – até a parte mais fraca da corrente, o malandro caloteiro. Ele e o garçom, modesto assalariado, são os únicos penalizados. Para os demais, vale a impunidade. As quadras finais salientam a inversão do processo:

A cachaça / Tá parada
Rejeitada / No barril
O alambique / Tem chique
Contra o Banco / Do Brasil.

O usineiro / Faz barulho
Com o orgulho / De produtor
Mas a sua / Raiva cega
Descarrega / No carregador.

Este chega / Pro galego
Nega arreglo / Cobra mais
A cachaça / Tá de graça
Mas o frete / Como é que faz ?

O galego / Tá apertado
Pro seu lado / Não tá bom
Então deixa / Congelada
A mesada / Do garçom.

O garçom vê / Um malandro
Sai gritando / Pega ladrão
E o malandro / Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação.

O desenrolar da canção evidencia a integração dos constituintes verbal e musical. A crítica implícita na letra articula-se com virtualmente todos os elementos da composição musical: o ritmo, o desenho melódico, a intensidade e a duração das notas, o número e volume de vozes, o estilo interpretativo, bem como, na quadra final, a utilização do breque – caracterizado por ritmo sincopado, com interrupções bruscas, destinadas à fala ou improvisação do cantor, sem acompanhamento musical.¹⁸ Em gravação de 1986, canta o próprio Chico, acompanhado de violão e pequeno conjunto, em andamento moderado, no estilo do “canto-falado” ou “cantar baixinho”, remanescente da Bossa Nova e adequado à pequena voz do intérprete.¹⁹ Uma mesma frase melódica, tomada de empréstimo à “Moritat” de Weill, reaparece duas vezes em cada verso. Pausas musicais, coincidentes com a pausa métrica em cada heptassílabo, bem como a maior intensidade e duração da última nota, indicam o fim e o iminente reaparecimento de cada ocorrência melódica. Esta termina com um tonema ascendente, suspensivo, que sugere a expectativa de continuidade do processo, como convém ao caráter cíclico da exploração, denunciada pela letra.

Na interpretação, o timbre e a reduzida altura da voz do cantor simulam o tom de conversação, compatível com a coloquialidade da letra. Acompanhamento e canto valorizam-se mutuamente, nas breves pausas expressivas. O clímax do processo narrativo, assinalado pela referência da letra à chegada da cachaça ao mercado internacional, coincide com o clímax musical: nesse ponto, crescem gradativamente o volume e o número das vozes. Verifica-se o mesmo entrelaçamento entre textualidade e musicalidade quando a letra faz referência à volta da cachaça a seu ponto de origem, repassando, em sentido inverso,

¹⁸ Cf. ANDRADE. *Dicionário Musical Brasileiro*, p. 71.

¹⁹ Essas observações referem-se à gravação de “O Malandro” do disco *Ópera do Malandro* da PolyGram. Edição remasterizada, de 1986. 829 609-2, 1993. CD.

os elos da cadeia de exploração. O andamento desacelerado e a menor intensidade da música coincidem com esse movimento. Um tonema descendente prenuncia o final, quando aumentam novamente o número e o volume de vozes, sublinhando o acordo geral para a condenação do pobre malandro.²⁰ As palavras já não são cantadas, mas faladas, como no samba de breque. Como se sabe, o breque, popularizado por Moreira da Silva em 1936, como lugar da improvisação, sugere a liberdade, em contraste com a marcha, associada à disciplina do trabalho.²¹ Essa sugestão de liberdade, coincidente com o final do samba, adapta-se como uma luva à temática da *Ópera* de Chico Buarque. Reafirma, uma vez mais, o vínculo inextricável entre letra e composição musical, textualidade e musicalidade, geminadas na canção – a forma de arte mais expressiva de nossa vida cultural. 

ABSTRACT

The text discusses different theories contemplating the relationship between the verbal and musical components in vocal music, now supporting the supremacy of the verbal over the musical, now postulating the integration or a dialectical tension between those two constituents, as well as their relationship with the socio-cultural context. By way of illustration, the essay proposes different analyses of forms of interaction operating between words and musical structure in Haydn's oratorio *The Creation*, Schumann's lieder cycle *Frauenliebe* and in the song "Malandro", from Chico Buarque de Holanda's musical comedy, *Ópera do Malandro*.

KEYWORDS

Word and music, textuality and musicality,
ideology and song

BIBLIOGRAFIA

- ALPERS, John. Lyrical Modes. In: SCHER, Steven Paul (Ed.). *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992, p. 59-74.
- ANDRADE, Mario de. Terapêutica Musical. In: ANDRADE, Mario de. *Namoros com a medicina: terapêutica musical*. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 33-102.
- BUARQUE, Chico. *Letra e Música 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²⁰ Para a análise de outras canções e de toda a *Ópera do Malandro*, ver OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*.

²¹ A propósito, cf. SALVADORI. *Capoeiras e malandros*, p. 176, 203.

- KOWALKE, Kim H. Brecht and Music: Theory and Practice. In: THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (Ed.). *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1994, p. 218-234.
- KRAMER, Lawrence. Music and Representation. In: SCHER, Steven Paul (Ed.). *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992, p. 139-162.
- LANGER, Susanne K. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- LUCAS, Glaucia. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay – uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Editora da UFOF, 1999.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RODRIGUES, Lupicínio. *Foi assim*. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- RUWET, Nicolas. Fonction de la parole dans la musique vocale. In: *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 41-69.
- SALVADORI, Maria Angela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular*. 1992. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, 1992.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SCHER, Steven Paul. Preface. In: SCHER, Steven Paul (Ed.). *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992, p. xiii-xvi.
- SCHER, Steven Paul. Literature and Music. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (Org.). *Interrelations of Literature*. New York: MLA, 1982, p. 225-250.
- SOLIE, Ruth A. The Gendered Self in Schumann's *Frauenliebe* Songs. In: SCHER, Steven Paul (Ed.). *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992, p. 219-240.
- SOUZA, Tarik et al. *Brasil musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988.
- SPAETHLING, Robert. Literature and Music. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph; LAUTER, Estella (Ed.). *Teaching Literature and the Other Arts*. New York: MLA, 1990, p. 54-60.
- STORR, Anthony. *Music and the Mind*. Londres: HarperCollins, 1993.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caninho, 1990.
- TREECE, David. Melody, Text and Luiz Tatit's *O Cancionista*: New Directions in Brazilian Popular Music Studies. *Journal of Latin American Cultural Studies*. Brazilian Issue. v. 5, n. 2, p. 203-216, nov. 1996.

VIANNA Jr. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora da UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK. O minuto e o milênio. In: AUTRAN *et al.* (Org). *Anos 70: 1. Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p. 191-202.