

## A Canção no Contexto das Relações da Poesia com a Música

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Verônica de Fátima Gomes de Moura (UFPB)

### Resumo

*A Canção é uma composição híbrida cada vez mais presente no contexto da escolarização, mas, frequentemente, inserida nos estudos dos gêneros textuais. A abordagem da canção apenas por esta ótica renega a relação intrínseca desta composição com a poesia e desperdiça oportunidades de abordagens mais consistentes, produtivas e coerentes com a sua origem. As possibilidades para o reconhecimento do estatuto poético desta modalidade de expressão é um dos pontos de discussão da nossa pesquisa que postula, sobretudo, abordagens que não desperdicem o amparo da leitura literária destas composições. Como ponto de partida, propomos chamar a atenção para as reflexões sobre a relação da canção com a literatura, especificamente, com a poesia. Amparados nas postulações de TATIT, RIBEIRO NETO, BOSCO, RENNÓ e OLIVEIRA sobre a canção, para pensarmos acerca das relações entre poesia e música que são “corporificadas” pela canção.*

**Palavras-chave:** Canção. Poesia e Música. Canção e Literatura. Canção e Poesia.

### 1 Introdução

As reflexões sobre o relacionamento da poesia com a música não são recentes, pois, conforme Oliveira (2003) nos atesta, tais reflexões filiam-se a uma antiga tradição que associa a literatura às outras artes, cuja origem remonta

à citação, feita por Plutarco, de uma afirmação atribuída a Simônides de Ceos, que, cerca de quinhentos anos antes de Cristo, referia-se à poesia como pintura falante e à pintura como poesia muda. [...] “Ut pictura poesis” (“a poesia deve ser como um quadro”), verso inicial da *Arte poética* de Horácio retoma a analogia de Ceos, passando a nomear a linha crítica voltada para as referências mútuas entre as artes. (OLIVEIRA, 2003. p. 17).

No percurso desta tradição, a partir do século XVI afirmou-se, gradativamente, uma área de estudo denominada por Steven Paul Scher como “*Melopoética*” (do grego, *melos* = canto + *poética*), cujo centro de interesse é a aproximação da música com a literatura de maneira geral. Reconhecido atualmente sob o amparo dos estudos da Literatura Comparada, este campo de investigação vem sendo retomado por teóricos contemporâneos, dentre os quais, “*Eugène Souriau, Calvin Brown, Susanne Langer, Michel Butor, Roland Barthes, [...] Jon de Green e, no Brasil, Mário de Andrade, José Miguel Wisnik e outros*” (OLIVEIRA, 2003. p. 18).

Uma incursão no terreno dessas reflexões demonstra que os fundamentos acerca

dos possíveis relacionamentos entre essas duas artes vêm sendo observados de diferentes modos, ao longo dos anos.

Sob o ponto de vista histórico, esta aproximação é justificada pelos registros de um passado remoto “*quando dança, canto e poesia constituiriam uma obra de arte global, ainda testemunhada, nos dias de hoje, pela inseparabilidade entre música, dança e poesia em culturas de oralidade*” (OLIVEIRA 2003. p. 18).

Na perspectiva da análise semiótica, Oliveira (2003) explica que as artes são consideradas como diferentes tipos de linguagens interligadas por equivalências estruturais convergentes – as *homologias* – que, por apresentarem denominadores comuns para as suas abordagens, aproximam as diversas artes, inclusive a literatura e a música, visto que ambas trabalham o mesmo tipo de material - “*blocos sonoros em movimento, embora de diferente qualidade acústica*” (OLIVEIRA, 2003. p. 19). Mas, indo além, Jean-Louis Scheffer, Louis Marin, Michel Butor e Roland Barthes, entre outros representantes da análise semiológica, postulam que “*todo objeto artístico constitui um texto*” que convoca a uma leitura ou a uma interpretação expressa em linguagem verbal que, como mediadora da “*recepção de todas as criações artísticas*” (apud OLIVEIRA, 2003. p. 19) configura-se na justificativa das análises intertextuais.

Ainda, segundo Oliveira (2003), essas discussões teóricas são complementadas pela crítica literária, quando muitos críticos utilizam “*noções metafóricas como ‘música verbal’ [...] e ‘planos sonoros’, visando à anulação das fronteiras entre a poesia e a música*” (OLIVEIRA, 2003. p. 20) e pela historiografia literária, a exemplo, sobretudo, do romantismo e do simbolismo, representantes cruciais do entrelaçamento da literatura e da música. Enquanto muitos românticos adotaram a “*sinestesia*” como palavra de ordem e passaram a destacar cada vez mais as qualidades acústicas de sílabas, palavras e frases, apreciadas como fenômenos essencialmente musicais, os poetas simbolistas, de maneira geral, invocaram imagens associadas à maneira pela qual a música afeta o ouvinte “*como experiência imanente, transfiguradora, recepção sensorial difícil de identificar com uma idéia ou emoção precisa*” (OLIVEIRA, 2003. p. 21).

Mas esta autora ressalva que, embora esses dois movimentos sejam destacados como ícones da exploração de recursos fônicos e acústicos da linguagem verbal, esse procedimento sempre se faz presente, em maior ou menor grau, na poesia de todos os tempos. Além disto, não é somente este procedimento que desperta o interesse dos estudos sobre o inter-relacionamento entre a música e a literatura e nem é somente por meio dele que as formas de aproximação dessas duas artes são observadas.

A musicalidade intrínseca à linguagem verbal, a qual é manifestada por meio de imagens acústicas, com vistas a provocar reações subjetivas e sensoriais no leitor, dentre as quais, a autora relaciona “*a assonância, consonância, aliteração, onomatopéias, variações tímbricas, além de elementos relacionais que incluem acentuação tônica, rima, ‘enjambement’ e pausas expressivas*” (OLIVEIRA 2003. p. 22), é apenas uma das formas pelas quais literatura e música podem se relacionar.

Neste território comum da música com a poesia, Oliveira (2003) destaca duas estratégias compartilhadas pelas duas artes: a reescrita musical e a colagem. A reescrita acontece quando, tal como na literatura, a música recorre a citações ou alusões intertextuais a outras composições:

*Ópera do malandro*, comédia musical de Chico Buarque, transcrição da comédia musical setecentista de John Gay, *The Beggar's Opera* (A ópera do mendigo), e da *Ópera dos três vinténs*, composta por Bertolt Brecht e Kurt Weil, em 1928, ilustra exemplarmente esse processo. Na *Ópera* de Chico, destaco a canção “Teresinha” [...]. Não se contentando em parodiar essas paródias, a *Ópera* de Chico parodia também canções isoladas, como faz com a canção de roda *Terezinha de Jesus*. (OLIVEIRA, 2003. p. 43).

A outra forma de associação, apontada pela autora, a colagem, é aquela em que o poema constitui o suporte para a composição musical, a exemplo do poema de Mallarmé, *L'après-midi d'un faune*, que foi musicado por Debussy.

Sobre este último procedimento, o qual podemos reconhecer como sendo a musicalização do poema, Rennó (2003) cita mais de uma ocorrência da associação de poemas nacionais à música popular brasileira:

Caetano Veloso musicou *Escapulário*, de Oswald de Andrade; *Pulsar e Dias, dias, dias*, de Augusto de Campos, e *Circuladô de Fulô*, trecho de *Galáxias* de Haroldo de Campos. [...] Chico Buarque musicalizou *Funeral de um lavrador*, de “Morte e vida severina”, de João Cabral de Melo Neto. *Canção amiga*, de Carlos Drummond de Andrade, recebeu melodização de Milton Nascimento. Fernando Pessoa e Manuel Bandeira forma dois poetas que ganharam cada um todo um disco contendo musicalizações de poemas por grandes compositores brasileiros. (RENNÓ, 2003. p. 66).

Em simetria a este procedimento em associar, de forma mais íntima e simultânea, música e poesia, Rennó (2003) defende a “*poetização da canção*”, termo que o autor toma emprestado de Augusto de Campos para se referir ao processo em que:

a letra de música se sofisticava, extrapolando os limites entre a alta e baixa cultura e confundindo as distinções usualmente feitas entre cultura erudita e popular, ela alcança um plano esteticamente e pode, então ser tomada como uma modalidade de poesia: poesia cantada (uma forma de poesia de música, em contraposição à poesia literária, de livro). (RENNÓ, 2003. p. 53).

## 2 A Canção: Letra e Música (“*letra-para-música, música-para-letra*”)

Para nos oferecer uma compreensão sobre o gênero da canção, Ferreira (2005) começa a discorrer sobre a música, sob um ponto de vista teórico-musical. Ele parte da premissa de que se todo ser vivo faz parte de uma organização de vibrações chamada natureza, toda matéria viva vibra. Logo, se há vida, há vibração e se há vibração, há som. Sendo assim, o silêncio não existe de fato, pois se existisse não existiria vida. Na realidade, o que denominamos de silêncio não consiste na ausência de sons, mas se refere aos sons que não conseguimos ouvir, pois só “*temos a capacidade auditiva de detectar apenas determinadas frequências sonoras*” (FERREIRA, 2005. p. 15).

Nesta concepção, todos nós “*estamos inseridos numa ‘estrutura musical’*”

*enorme e extremamente complexa, a qual não dominamos por completo*” (FERREIRA, 2005, p. 16), mas que, mesmo que de maneira limitada, esta “*estrutura musical complexa*” pode ser organizada numa combinação sonora que ocorre num tempo e num espaço, através da qual se projeta e se constrói a música.

A partir desta explicação, Ferreira (2005) define a música como a combinação dos sons, cujas regras de organização podem ser aprendidas por meio do estudo de técnicas pelas quais se chega a um resultado musical. São elas que permitem a um bom músico reconhecer o motivo pelo qual uma composição musical resultou em um som agradável ou não e é através delas que ele pode manter ou modificar a combinação resultante.

Mas, além de ser uma combinação organizada de sons, a música também é considerada “*uma das mais vigorosas maneiras de o ser humano expressar suas emoções*” (FERREIRA, 2005, p. 18). E, neste sentido, o autor destaca que, mais do que ser capaz de combinar os sons, um bom músico também é reconhecido pelo seu posicionamento diante da música como “*uma maneira de exprimir-se e interagir com o outro*”, aspecto determinante para a distinção do artista que, compreendendo o que faz, o faz para expressar-se de forma pessoal e subjetiva:

Muitos grandes compositores ao longo da história souberam compor seus sons do melhor modo para que expressassem seus sentimentos, embora nem sempre tais composições fossem assimiladas por seus ouvintes coetâneos. A grandiosidade deles está também no fato de terem morrido íntegros, ainda que na miséria, sem terem corrompido suas próprias idéias em prol do sucesso imediato, sem terem a preocupação primeira em agradar aos outros, mas cientes de suas contribuições para a evolução da arte a qual se dedicaram, na medida em que possuíam pleno domínio dela. (FERREIRA, 2005. p. 16).

Em meio às diferentes formas musicais existentes, distinguem-se os diversos gêneros possíveis, dentre os quais, ocorrem, ainda, os mais variados estilos. Enquanto a forma musical refere-se à estrutura composicional da música como um todo, o gênero faz parte de uma forma musical.

A forma musical diz respeito, sobretudo, à construção dos períodos musicais (*sucessão de frases melódicas*), a exemplo da sinfonia e da canção. O gênero é, geralmente, determinado pela qualidade e pela quantidade das vozes e instrumentos e pelas combinações harmônicas que apresentam, a exemplo dos gêneros decorrentes da sinfonia, como a sinfonia operística e a sinfonia clássica, e as inúmeras variações de gêneros decorrentes da canção.

Referindo-se especificamente à Canção, Ferreira a apresenta como a composição ou forma musical que recebe “*versos para serem cantados na altura e no ritmo de suas melodias*” (FERREIRA, 2005. p. 21). Uma definição que deve ser ampliada pela complementação de Tatit (1997):

Quando examinamos uma canção, encontramos basicamente três modelos de construção melódica, que se manifestam como exploração tensiva dos parâmetros musicais, quais sejam: a duração, a altura (ou frequência) e o timbre (não consideramos aqui a intensidade).

(TATIT, 1997. p. 118).

Diferentemente do período anterior aos movimentos artísticos que brotaram no século XX, quando a canção apresentava construções e formatos mais rígidos, as características tradicionais foram sendo desconsideradas. Principalmente, com o avanço e a massificação das tecnologias de gravação fonográfica que estimularam “*uma ampla gama de ritmos musicais*” e com a aplicação da canção como um “*um poderoso elemento mobilizador*” e animador de multidões, mediante o estímulo dos diversos ritmos, é, cada vez, mais difícil “*tentar definir a canção, nos padrões de algumas décadas atrás*” (FERREIRA, 2005. p. 39). É, no mínimo improdutivo, “*determinar, hoje, [...] um tipo de canção e não a forma canção como um todo*” (FERREIRA, 2005. p. 40).

Daí que, com a pretensão de oferecer uma compreensão sobre a canção como um todo, o autor arrisca a seguinte definição:

Uma melodia musical, geralmente curta, [...] à qual se atrela necessariamente uma letra (ou uma poesia, como preferem definir alguns), sendo, na maior parte das vezes, cantada por um único intérprete, acompanhado ou não por um ou mais instrumentos musicais. (FERREIRA, 2005. p. 39).

Bosco (2007) complementa que letra e música é o que encerra a definição da canção, uma composição que, sendo “*letra-para-música, música-para-letra*”, exige do cancionista a observação de uma estrutura e de uma técnica extremamente complexas, independente da ordem cronológica em que são criadas, se primeiramente a letra ou a melodia.

### **3 A Canção: Música e Poesia**

Com efeito, se as proposições até aqui apresentadas nos asseguram de que “*a forma canção como um todo*” dá-se pela combinação de “*uma melodia musical, [...] à qual se atrela necessariamente uma letra*” (FERREIRA, 2005. p. 21), através da qual a canção melhor se define, a associação mais objetiva que podemos enxergar no espaço da canção é entre melodia e letra.

Contudo, não podemos desconsiderar as conhecidas e potenciais afinidades remanescentes da associação entre música e poesia no universo da canção que remontam à própria origem da poesia ocidental na Antiguidade, quando já era cantada. A chamada poesia trovadoresca somente veio a promover, na Alta Idade Média, “*uma ampliação da aplicação dessa propriedade primordialmente característica da poesia*” (RENNÓ, 2003. p. 52).

Segundo Rennó (2003), é sabido que o motivo dos poemas trovadorescos serem denominados de canções deve-se, sobretudo, ao fato de serem cantados, mas é necessário compreendermos que os poetas trovadores criavam os poemas para serem cantados e que para cada um deles havia invariavelmente uma melodia correspondente.

Os poucos exemplos que restaram das notações de “*linhas de canto sugeridas para os versos desses poemas*” (RENNÓ, 2003. p. 52) indicam que a melodia não servia simplesmente para um acompanhamento casual dos versos, mas, antes, estabeleciam com eles uma simétrica relação de “*força expressiva e notável beleza [...] Não à toa viram a ser chamados de ‘canções’*” (RENNÓ, 2003. p. 52).

Este esclarecimento de Rennó nos leva a inferir que os poemas trovadorescos foram reconhecidos como canções não por que fossem simplesmente acompanhados por uma melodia aleatória, mas devido à associação recíproca da poesia com a música, observada já no processo de criação destes poemas.

Esta idéia de que a concepção da canção estava relacionada à ocorrência simultânea e combinada da poesia e da música no espaço de uma mesma composição, nos sugere que algum dos traços do relacionamento entre as duas artes podem ter acompanhado a trajetória de uma composição, cuja concepção atual a relaciona à ocorrência simultânea da letra e música no seu espaço. Se a música nela permaneceu por que a poesia teria de ter totalmente desaparecido?

Na defesa de que a canção atual é passível de ser investida dos traços poéticos remanescentes dessa antiga proximidade entre música e poesia, Rennó refere-se especificamente à canção popular brasileira, e emite a seguinte declaração:

A música popular – ou talvez seja mais exato dizer “a canção popular” – que ganhou imensa difusão no século XX, tornando-se uma expressão do espírito dos tempos modernos, e que continua florescendo com grande esplendor [...] no Brasil, vem realizando, por sua vez, em seus momentos culminantes, uma espécie de retomada, no plano da produção artística de consumo, da arte poética erudita dos trovadores medievais. (Rennó, 2003. p. 52).

A respeito do relacionamento da poesia com a canção popular brasileira, nos reportamos a Ribeiro Neto (2000), quando afirma que, ao tratarmos sobre esta questão, não devemos desconsiderar uma particularidade nacional, instituída pela fusão de dois fatores singulares da nossa poesia e da nossa música: a “*oralidade da poesia*” nacional e a “*música da fala brasileira*” (RIBEIRO NETO, 2000. p. 21).

Discorrendo sobre a oralidade da poesia nacional, o autor lembra que “*a partir da produção dos modernistas, e até os nossos dias, a oralidade está ligada ao que há de mais experimental em nossa poesia*” (RIBEIRO NETO 2000. p. 23), mas que, antes, muitos dos poetas brasileiros já rompiam com o círculo do preciosismo verbal enquanto qualidade literária, dentre os quais, Gregório de Matos, Tomás Antônio Gonzaga, Álvares de Azevedo, Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos. Com os modernistas, os quais prezaram a oralidade enquanto qualidade estética, a exemplo de Manuel Bandeira, Mário e Oswald de Andrade, Drummond e João Cabral de Melo Neto, ficou demonstrado que uma obra literária para ser boa não precisa desprezar a fala.

A “*música da fala brasileira*” refere-se a uma tradição peculiar na música popular em explorar um modo de cantar calcado nas entonações da fala. Bem diferente dos “*dós-de-peito*” dos tenores, para os quais cantar é estourar tímpanos dos ouvintes, esta “*música da fala*” diz respeito a um “*balanço maroto que a voz cantada surrupia da fala*”, explora os seus limites e extrai “*o que nela há de musicalidade: a gíngua, o*

*molejo, a musicalidade que habita a fala de cada um de nós*” (RIBEIRO NETO, 2000. p. 21). Instaurada na música desde o primeiro samba gravado, intitulado “*Pelo telefone*”, em 1917, esta tendência foi renovada por Noel Rosa, refinou-se com a Bossa Nova, chegou ao ano 2000 “*na interpretação tão malandra quanto original de Zeca Pagodinho*” (RIBEIRO NETO, 2000. p. 21) e continua espalhando-se até o momento atual na música nacional.

Em uma demonstração significativa de que a proximidade autônoma entre as artes facilita o compartilhamento de elementos comuns entre ambas, a exploração dos limites da oralidade configura-se como um traço comum na poesia e na música nacionais. Além de demonstrar a proximidade entre as duas artes, esta característica peculiar que incide sobre a nossa poesia e a nossa música as aproxima e revela uma vertente particular no relacionamento da poesia nacional e da música popular brasileira.

Para Ribeiro Neto, a fusão da oralidade ligada à nossa tradição poética e a exploração da musicalidade da fala, juntas, acabaram por investir grande parte da canção popular brasileira de uma elaboração sustentada no tripé “*entonação + sistematização + criatividade*”, a qual confere a singularidade do reconhecimento da música brasileira como uma música popular na qual “*cantar é falar com entonação sistematizadamente criativa*” (RIBEIRO NETO, 2000. p. 27).

Por estas singularidades, pondera o autor, é que, embora alguns críticos apressem-se em decretar que poesia é coisa de livro e letra de música é coisa cantada, tornou-se “*muito difícil estabelecer a zona limítrofe entre uma ‘letra de música’ e uma ‘poesia’*” (RIBEIRO NETO, 2000. p. 22) na produção da música popular brasileira. Este fato pode ser comprovado pela produção de muitos compositores, dentre os quais, para não repetir os já consagrados como Caetano Veloso e Chico Buarque, entre tantos outros, ele lembra os nomes de “*Chico Science, Arnaldo Antunes, Chico César, Arrigo Barnabé, Adriana Calcanhoto, Luiz Tatit, Otto, Zeca Baleiro, Itamar Assumpção, André Abjumar, etc*” (RIBEIRO NETO, 2000. p. 22).

Este autor reconhece a complexidade da questão sobre poesia e a música popular no Brasil, para a qual não cabe um julgamento à primeira vista, mas deixa escapar sua visão particular, quando, no teor das suas observações sobre os posicionamentos do poeta João Cabral de Melo Neto e o do músico João Donato, afirma “*poesia é música e música é poesia*”:

de pouco ou nada adianta o poeta João Cabral declarar que não gosta de música e o músico João Donato retrucar que odeia poesia. Os dois continuam cruzando seus desafetos estéticos com a força da realidade: **poesia é música e música é poesia**. Há muita música na poesia de Cabral. Como há muita poesia na música de João Donato. (RIBEIRO NETO, 2000. p. 22, destaque nosso).

## Conclusão

Conforme Bosco (2007), a poesia encontra repouso nas letras, quando, por uma espécie de “*solidão paradoxal*”, a letra de música, “*sem nunca deixar de ser-para-a-*

*música, é igualmente para-si*” (BOSCO, 2007. p. 17). Quando “*a letra pode requerer para si,[...], a condição, a um tempo, de letra [...]e de poema, algo que brilha por si, põe-se de pé sozinho*”. Embora que, ainda que possa “*se pôr de pé sozinha*”, (BOSCO, 2007. p. 186) esta condição não a torne um poema.

Mesmo que possa ser uma potência atualizada do poema e que, por mais capacidade da qual seja investida em atualizar a poesia, estas potencialidades não anulam as características essenciais que as distinguem do poema. Letra e Poema continuam a ser modalidades de expressão “*fundamentalmente diferentes: o poema está só, a letra está acompanhada*” (BOSCO, 2007. p. 189).

Por ocasião do acasalamento inexorável da letra com a música no universo da canção, Bosco sugere dois critérios avaliativos para se saber em que reside a boa qualidade das letras de música:

- 1) quando a letra serve à música, funciona muito bem com ela, mas não a ultrapassa, não chega a ter uma existência para além da música;
- 2) quando a letra, sem nunca deixar de servir à música – pois [...] letra é sempre *para* a música - atinge entretanto uma existência para além da música. (BOSCO, 2007. p. 187)

A letra que não chega a descolar-se da música não é necessariamente inferior ao segundo tipo, porque muitas letras que não “*ultrapassam*” a música, podem, junto com a música, “*perfazer uma excelente canção*” (BOSCO, 2007. p. 187).

As letras que não se descolam da música “*brilham no interior das reciprocidades de sentido – melodia, letra, harmonia, ritmo, canto – da canção*” (BOSCO, 2007, p. 187). As letras que ultrapassam a música conseguem, a um só tempo, serem contidas e não se deixarem conter pela canção, e requererem para si a condição, a um tempo, de letra e de poesia. Isto é permitido pela capacidade que apresentam em:

sem nunca abafar a música, fala ao mesmo tempo mais alto que ela. [...] Letras que cabem na canção, mas não se deixam reter por ela. A poesia seria, assim, esse excesso, esse a mais da letra que faz com que ela possa se destacar *da* canção (pode-se guardar na memória diversos trechos dessas letras sem que se lembre das respectivas melodias) e *na* canção (a letra nos atinge, nos toca, nós a compreendemos e a guardamos a cada vez que ouvimos a canção). (BOSCO, 2007. p. 188 - 189)

É por este “*excesso*” que, para Ribeiro Neto (2000), a canção não é simplesmente “*a soma da letra com a música: é o todo único de letramúsica*” (RIBEIRO NETO, 2000. p. 27). Quando ela incorpora a oralidade poética à naturalidade da fala, uma característica que exige uma elaboração sob o tripé “*entonação + sistematização + criatividade*” e sobre o qual não há regras, quando feito, é facilmente percebido e faz com que ela “*fique*” no ouvinte:

E aí, a canção fica em nós. Gira em nossa cabeça; toca nosso coração; vira batuque na mesa, compasso nos pés, assovio, ou mesmo repetição interminável de um mesmo trechinho, que a gente não consegue esquecer – e nem se lembrar do restante. Daí fica aquela parte da



música martelando nossa memória como um ímã, como um antigo vinil riscado. Mas como pode ser uma coisa boa, se sempre perguntamos: “como é mesmo o resto?”. Não importa. Se ficou, mesmo em parte, é sinal de que a música, digo, a canção, valeu. (RIBEIRO NETO, 2000. p. 27)

## **Referências Bibliográficas**

BOSCO, Francisco. *Por uma ontologia da canção: poema e letra*. In: **CULT**. Revista Brasileira de Literatura, n° 49 – agosto de 2001.

\_\_\_\_\_. **Banalogias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FERREIRA, Martins. **Como usar a música na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2005. *Coleção como usar na sala de aula*.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira*. In: **Literatura e música**. OLIVEIRA, Solange Ribeiro *et al.* São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 17 - 48.

RENNÓ, Carlos. *Poesia literária e poesia de música: convergências*. In: **Literatura e música**. OLIVEIRA, Solange Ribeiro *et al.* São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p.49 - 71.

RIBEIRO NETO, Amador. *Uma levada maneira: no ar, poesia e música popular*. In: **Conceitos**. Revista da Adufpb – JP, João Pessoa – PB, novembro de 2000. p. 21 – 27.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1997.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita – ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.