



A arte de compor canções

Luiz Tatit



resumo

Na falta de informações técnicas sobre o modo de compor dos cancionistas, este artigo recorre a depoimentos de compositores que revelam, a partir de estratégias criativas bastante particulares, uma forte consciência da linguagem em que atuam. De fato, a prática de unir melodia e letra difere de maneira substancial das experiências musical e literária, quando consideradas isoladamente. Isso porque o encontro dos dois componentes gera melodias prosódicas (e não apenas musicais) que respondem, em boa parte, pela capacidade de persuasão da linguagem. Além disso, outras formas de compatibilidade entre melodia e letra (como a tematização e a passionalização) sustentam o sentido da canção, o que dispensa muitas vezes a necessidade de coerência verbal de suas letras.

Palavras-chave: melodia e letra; música e fala; composição de canções; linguagem; sentido.

abstract

In the absence of technical information on how songwriters compose, this article uses testimonials from composers which reveal –from very particular creative strategies –a strong awareness of the language in which they operate. In fact, the practice of blending melody and lyrics is substantially different from musical and literary experiences, when considered singly. That's because the encounter of those two components generates prosodic (not just musical) melodies that respond in good measure via the persuasiveness of the language. Furthermore, other forms of compatibility between melody and lyrics (such as thematization and passionalization) support the meaning of the song, often eliminating the need for verbal coherence of its lyrics.

Keywords: melody and lyrics; music and speech; songwriting; language; meaning.



PREÂMBULO

A canção urbana brasileira nascida com as tecnologias de gravação e radiodifusão do início do século XX possui uma história toda própria que normalmente se perde nas avaliações musicais, literárias ou antropológicas. As declarações esparsas de seus principais agentes (compositores, cantores, produtores) oferecem algumas pistas preciosas que raramente são identificadas como tais pelos pesquisadores. Talvez a perspectiva prévia adotada pelas investigações impeça que o foco se ajuste nos pontos sensíveis de funcionamento da linguagem cancional.

Há um conhecido depoimento de Ismael Silva em que o sambista afirma que, embora fosse fundador e participante da primeira escola de samba (Deixa Falar) do Estácio, Rio de Janeiro, suas composições não chegaram a fazer parte do repertório exibido pela escola. A razão? Ismael já era “profissional” (Botezelli & Pereira, 2000, p. 72). Queria dizer com isso que, antes da existência das escolas de samba, já compunha canções para gravar. O que havia de específico nessas canções profissionais, além do eventual aspecto financeiro?

O compositor, que nos anos 1930 contribuía diretamente para a “invenção do samba” (Viana, 1995, p. 173), sabia também como prover o incipiente mercado do disco, àquela altura administrado em boa medida pelos próprios cantores.

O principal contato de Ismael era ninguém menos que Francisco Alves, a quem entregou diversas canções, muitas vezes concedendo parceria autoral para garantir a gravação. Mas importamos aqui que o sambista dominava a técnica de compor para os numerosos ouvintes do Rei da Voz e que este provavelmente o orientava a respeito do tipo de canção que realmente servia para aumentar a sua popularidade.

Os compositores descrevem com frequência as circunstâncias que propiciaram a produção de suas obras, mas deixam sempre um hiato entre a disposição inicial de criação e a obra final. Por isso é comum que as biografias também nos so-neguem essas informações e que, depois de centenas de páginas lidas, não saibamos sequer se o cancionista examinado era autor de melodias, de letras ou de canções completas nem se compunha a partir de algum instrumento harmônico. São lacunas que colaboram para sacralizar o fazer criativo, já que as canções brotam a partir de um sopro de vida que transforma sua ausência em existência, retirando-o do campo de alcance do saber humano, como se já não tivéssemos fenômenos realmente misteriosos suficientes para comprovar nossa ignorância cognitiva, ainda mais quando se trata de criação.

LUIZ TATIT é professor titular do Departamento de Linguística da FFLCH-USP e autor de, entre outros, *Todos Entoam: Ensaios, Conversas e Lembranças* (Ateliê).

O VALOR PROSÓDICO

Reconhecemos que esse tema não é fácil, mas queremos ao menos chamar a atenção para a pertinência de alguns relatos de autores que trazem indicações sobre como manejam a linguagem cancional. São verdadeiras anedotas que, no entanto, revelam procedimentos essenciais desse processo criativo. É conhecido, por exemplo, um depoimento do próprio Ismael Silva no qual expõe as etapas da composição de seu samba “Nem É Bom Falar”. Estava o autor num bar esperando alguém, quando lhe ocorreu, já com melodia e letra, o famoso trecho inicial: “Nem tudo que se diz se faz/ Eu digo e serei capaz...” (Soares, 1985, p. 69). Não conseguiu, porém, continuar a sua ideia nem mesmo completar o refrão. Até aqui, algumas perguntas já podem ser formuladas. Como nasceram, já conjugadas, essa melodia e essa letra? Por que justamente essa letra, se o autor confessa que não sabia como dar sequência ao assunto? De um ponto de vista gramatical, a expressão “serei capaz”, nesse contexto, pede complemento (capaz de fazer alguma coisa). Se esse complemento não estava disponível na cabeça do sambista, por que empregar a tal expressão? Em resumo, por que era importante conservar o verso que veio com a melodia se esse mais dificultava do que favorecia a continuidade do trabalho?

As melodias que já nascem com seus versos denotam origem mais prosódica que musical. Mesmo que se acomodem em notas precisas, seus contornos perfazem itinerários típicos das entoações que acompanham nossos discursos diários. Por outro lado, essas frases não foram escolhidas pelo rendimento que teriam na construção geral do tema da letra, mas, sim, pela compatibilidade que mantêm com seus respectivos segmentos melódicos. Daí a razão pela qual Ismael nem cogita a sua substituição por outros versos que tenham a mesma métrica. Prefere esperar por um novo lampejo criativo que lhe indique as ações para as quais finalmente se mostre capaz... Dias depois, ocorre-lhe a solução, ainda que de maneira meio tortuosa: “De não resistir/ Nem é bom falar/ Se a orgia se acabar”. Se pensarmos nesse conteúdo, ser

“capaz de não resistir” é um modo enviesado de dizer “incapaz de resistir”, afinal, ninguém precisa de capacidade para “não resistir”. Mas isso não tem a menor importância na formação da letra cujo compromisso principal, já dissemos, é com a melodia e, nesse quesito, o samba estava perfeito. Portanto, no mundo da canção, o desafio é sempre localizar o que assegura a compatibilidade dos dois componentes.

Outro exemplo semelhante pode ser retirado de uma entrevista concedida por Chico Buarque ao músico e editor Almir Chediak (1999, p. 15). Segundo o compositor, Tom Jobim teria lhe mostrado ao piano a melodia da futura “Wave” para que se encarregasse da letra. Sem titubear, Chico iniciou o seu trabalho ali mesmo com o verso “Vou te contar”. Não conseguindo continuar imediatamente, levou consigo a gravação pianística do maestro prometendo elaborar em pouco tempo uma letra completa para a composição. Ficou na promessa, pois estava “enrolado” com outros compromissos. O próprio Jobim deu conta do recado com a versão que tão bem conhecemos.

Essa historietta também deixa rastros pouco inocentes. Por que, mesmo sem ter ideia do teor geral da letra, Chico não tinha dúvida de que a primeira frase deveria ser “Vou te contar”? Por que Jobim adotou o mesmo verso como ponto de partida para o seu trabalho de letrista, se o seu imaginário seguiria necessariamente direção diversa da do amigo? Mais uma vez, é a força prosódica, base dessa união indissociável entre frase melódica e frase linguística, que dá respaldo a essa emissão conjunta de ambas, mesmo que o enunciado em si exija complementos gramaticais e semânticos por ora inexistentes. Em suas cobranças de continuidade, Jobim ainda teria dito ao parceiro: “Afinal, Chico, o que é que você vai me contar?” (Chediak, 1999, p. 15).

O caso de “Wave” é o mais comum nas canções em parceria. O compositor cria uma melodia para ser cantada, embora não tenha nenhuma ideia da letra que está por vir. Suas frases musicais, porém, armazenam entoações virtuais que, no decorrer do trabalho, serão identificadas pelo letrista. Cabe a este, portanto, manifestar o que havia de inflexão prosódi-

ca na melodia que, até então, parecia ser unicamente musical. Uma frase musical pode conter duas ou mais unidades entoativas, a depender do recorte sugerido pelo letrista (Tatit, 2016, pp. 76-81), mas a sua extensão pode também corresponder a uma única unidade, como, por exemplo, a frase melódica que deu origem à expressão “Vou te contar”. De todo modo, um trecho como esse terá sempre uma dimensão musical, ou seja, a que permite sua execução exclusivamente instrumental, e uma dimensão figurativa, a que nos sugere uma associação imediata do contorno melódico com as palavras pronunciadas. Aliás, nas canções consagradas, esse elo torna-se inerente: não se cantarola a melodia sem que a letra venha à mente nem se reproduz a letra sem a presença, ainda que intrínseca, das modulações melódicas.

Por mais que o melodista se dedique à musicalização da obra, não há como evitar sua oralização a partir do trabalho do letrista (que evidentemente pode ser a mesma pessoa). As quatro notas que dão início ao canto de “Wave” viram (para sempre) o contorno entoativo de “Vou te contar”, além de servir também para conduzir outras frases linguísticas com valor prosódico parecido, como “O resto é mar”. Ao assumir a função do letrista, Jobim incumbiu-se de manifestar as unidades entoativas que estavam implícitas em sua própria melodia. Quando isso acontece, ou seja, quando as frases musicais adquirem dimensão prosódica, está instaurada a linguagem da canção. Portanto, a composição de canções não propõe apenas a atuação paralela de uma linha musical e outra verbal, mas, sobretudo, uma terceira via estética na qual o que é dito (letra) nasce do modo de dizer (melodia) e vive dessa origem e desse vínculo.

É preciso esclarecer ainda que a melodia transformada em segmentos entoativos, após os recortes produzidos pela letra, não perde o seu caráter inusitado. Há sempre novas maneiras de se criar curvas prosódicas no interior de um universo cultural. Elas nunca são exatamente as mesmas, mas se inserem num quadro de plausibilidade que permite o seu reconhecimento comunitário. Em outras palavras, os ouvintes aceitam a curva entoativa quando a consideram possível de ser executada naquele contexto

linguístico, com aquele perfil, denotando um determinado sentido (asseverativo, interrogativo, hesitante, reticente, dramático, etc.), mesmo que jamais a tenham ouvido tal e qual em circunstâncias semelhantes. Os compositores acabam sempre criando novas inflexões melódicas para expressar seus conteúdos, mas elas só serão bem acolhidas pelos ouvintes se forem persuasivas do ponto de vista prosódico. “Se o seu som não for convincente, o ouvinte irá perceber”, diz David Byrne (2014, p. 198).

LETRA E NÃO POEMA

É nesse sentido que os letristas diferem significativamente dos poetas. O seu principal desafio é encontrar a expressão ou frase linguística que retire da melodia o seu valor prosódico. Só depois entra em pauta a coerência semântica da letra, às vezes com dependências sintáticas bem elaboradas, outras com justaposições flutuantes pouco definidas em termos narrativos. De todo modo, a relação da letra com a melodia produzindo oralizações plausíveis é sempre mais determinante que a lógica discursiva do componente linguístico. É o que faz a maioria dos compositores preferir trabalhar a partir de melodias prontas. A resposta categórica de Chico Buarque, letrista maior, à escritora argentina Vitória Weinschelbaum vem bem a propósito:

“Nunca escrevo a letra antes da música. Muitas vezes surge a música e a letra vai se esboçando ao mesmo tempo; outras vezes a música vai ficando pronta, ainda não tem letra e a letra vem depois. Mas nunca escrevi uma letra sem música, nunca me aconteceu. Nunca, nunca, nunca” (Weinschelbaum, 2006, p. 229).

O valor prosódico é um segredo da canção que ainda não faz parte do discurso dos próprios cancionistas, provavelmente por decorrer da prática analítica e não do fazer criativo. Todos buscam esse valor em suas composições, mas o conceito não está disponível na hora das explicações, mesmo para os autores que gostam de refletir sobre o artesanato cancional. Isso

não impede que haja maneiras oblíquas de se abordar esse tema e de revelar que não se produz letras com os mesmos recursos empregados na elaboração de poemas. Às vezes, de passagem, os compositores lançam alguma luz sobre o assunto, apenas observando constâncias da experiência pessoal. Nando Reis, por exemplo, deu o seguinte depoimento ao colega Leoni:

“Na verdade eu não separo letra e música. Faço as duas coisas juntas. Escrevo bastante, gosto de fazer letra e nunca acho que tenha uma letra boa. Se você for pegar e ler uma letra ela não vai se sustentar, como uma poesia. Existe outra carga de significados que a letra adquire quando cantada” (Siqueira Júnior, 1995, p. 289).

Boa parte dessa carga de significados procede da figurativização, do fato de as frases melódicas virarem modos de dizer, além de conservarem seus traços musicais. Com a demarcação das unidades entoativas recortadas pela letra, entra em cena o sujeito da locução (o intérprete), aquele que materializa em seu timbre vocal e em sua habilidade de emissão o principal personagem da obra. O “eu” que canta torna-se, assim, o responsável pelo tema relatado na letra e pelo envolvimento afetivo expresso na melodia. E esta última, por sua vez, passa a ser a entoação “natural” do intérprete, a mesma que ele poderia emitir numa situação de fala qualquer, ainda que, no contexto canção, a curva possa se expandir pelo campo de tessitura (mas sem perder o essencial do seu contorno prosódico), a depender do grau de emoção assumido. A voz, extensão do corpo do intérprete, é preservada no itinerário das vogais que compõem a letra, mantendo o seu formato serpeante e indicando assim as oscilações emotivas próprias do sujeito que a emite.

PRIMAZIA DA INTENSIDADE EMOCIONAL

Podemos deduzir de tudo isso a importância do componente melódico no universo da canção, pois que exerce o papel de pivô entre a mu-



sicalização, a oralização e a caracterização do intérprete. Não é por outra razão que as composições tendem a começar pela melodia. É como se começassem pela sensibilidade “pura” e, na sequência, fossem progressivamente focalizando uma área de conteúdo até chegar a um tema específico, quase sempre sua última etapa. A melodia já traz a “intensidade” afetiva antes que haja um campo de sentido para ser intensificado.

Um raro relato pessoal sobre esse processo de composição pode ser encontrado no livro do cancionista escocês David Byrne. Diz o ex-Talking Heads:

“Então começo improvisando uma melodia em cima da música. Faço isso cantando sílabas sem sentido, mas com uma paixão estranhamente inadequada, já que não estou dizendo nada com nada. Assim que chego a uma melodia sem letras e um arranjo vocal que eu e meus colaboradores aprovam (quando estou trabalhando com algum), começo a transcrever essas sílabas desconexas como se fossem palavras de verdade. Escuto com cuidado as vogais e consoantes aleatórias nas gravações e tento entender o que aquele cara (eu, no caso) está querendo dizer com tanta paixão, mas sem nenhum sentido. É como um exercício forense. Sigo o som das sílabas sem sentido com toda atenção. Se uma frase melódica sem sentido acaba com um forte ‘ooh’, tento transcrever isso, e, na hora de escolher as palavras de verdade, tento encontrar algo que acabe com essa sílaba, ou em algo o mais próximo disso que consiga pensar. Dessa forma, o processo de transcrição muitas vezes termina com uma página cheia de palavras de verdade, mas ainda bem aleatórias, que soam de forma parecida com as sílabas sem sentido do início” (Byrne, 2014, pp. 197-8).

Trata-se aqui de um depoimento bastante minucioso sobre as etapas de criação normalmente omitidas pelos artistas. Desde que surgem os primeiros contornos melódicos na prática do compositor, já há sinais da oralização, na medida em que essas inflexões são expressas com “sílabas sem sentido”. Como tais sílabas são necessariamente formadas com vogais que nos permitem captar a curva melódica primor-

dial, não podemos dizer que o sentido – ou, se preferirmos, a direção – esteja ausente. Mas quando o músico se refere a “sílabas sem sentido” está pensando em fragmentos de palavras que, como tais, não atingem a condição de signo linguístico, com seu significado consensual no seio da comunidade. Para essa condição, Byrne reserva a expressão “palavras de verdade”, aquelas que nos ajudam a falar sobre o mundo, seus seres animados e seus objetos.

Mesmo enquanto ainda opera com vogais ou consoantes aleatórias preenchendo suas melodias, o autor já identifica a presença da intensidade (“tanta paixão”), só não sabe a que significado (ou aspecto da “vida real”) se refere. Essa busca estende-se às etapas seguintes, quando as sílabas são reunidas em palavras que, na combinação geral, ainda não fazem sentido. Segmentam a sonoridade melódica, mas sem estabelecer uma coerência interna. É a sonoridade que continua a prevalecer sobre o conteúdo em formação. As sílabas empregadas em vocalises, as vogais tonificadas, as terminações de frase e as interjeições sugerem assonâncias, rimas e aliterações que servirão de matrizes para as palavras definitivas. Isso porque, para Byrne, mesmo as “palavras de verdade” ainda não são definitivas nem deixam de ser aleatórias num primeiro momento, visto que exercem funções semelhantes às das sílabas na fase inicial da composição: apenas oferecem as medidas e os pontos de acentuação que servirão de referência para a criação da letra final.

Em outros tempos, antes do gravador portátil, esses textos formados de palavras desconexas, mas com precisão rítmica em relação à melodia, serviam de guia para a criação da letra. Eram conhecidos como “monstros” pela desarticulação sintática e inconsistência semântica. Se as novas tecnologias fizeram desaparecer o termo e a prática rudimentar de outrora, a forma de composição predominante ainda se baseia na progressiva extração de uma letra que se encontra impregnada no modo de dizer – ou nas entoações – inerente(s) à melodia:

“Claro, esse material não tem qualquer narrativa, e talvez ainda não faça nenhum sentido literal, mas a mensagem está lá – posso ouvi-la.

Senti-la. Meu trabalho nesse estágio é encontrar palavras que se encaixem e se adequem às qualidades sonoras e emocionais da música, em vez de ignorá-las e talvez até destruí-las” (Byrne, 2014, p. 198).

Assumir a precedência da melodia em relação à letra é reconhecer que o conteúdo ou a temática de uma canção decorre da intensidade emocional e não o contrário. Por isso, para o letrista, é muito mais importante criar níveis de compatibilidade com a melodia do que desenvolver um raciocínio coerente, uma narrativa ou mesmo certa autonomia poético-literária no seu texto. Alguns compositores brasileiros, como Djavan e Luiz Melodia, são muitas vezes criticados pela vagueza ou até obscuridade dos seus versos em canções com enorme sucesso de público. Tais críticas, porém, incidem invariavelmente sobre letras separadas de suas respectivas melodias, o que revela a superficialidade da avaliação e a falta de sintonia com os critérios realmente cancionais. Justificando o uso de imagens, digamos, avulsas em suas canções, diz Luiz Melodia: “Eu gosto desses *flashes* que aparecem nas minhas letras, umas arrancadas, umas sacadas bacanas” (Palumbo, 2002, p. 102). No fundo, são aspectos da intensidade emocional normalmente atribuídos à melodia, como a alta velocidade, que o compositor, nesse caso, transfere para a letra. Os “*flashes*” e as “arrancadas” possuem os traços de *subitaneidade*, *rapidez* e *imprevisão* que, provavelmente, suas melodias pediam. É David Byrne, mais uma vez, quem resume toda a questão:

“Se ela [a letra] parece funcionar em nossa mente, se a língua do cantor e os neurônios-espelho do ouvinte ressoam com aquela deliciosa sensação de encaixe quando essas palavras são entoadas, isso inevitavelmente se sobrepõe ao sentido literal das palavras, por mais que seu sentido literal possa ser interessante” (Byrne, 2014, p. 198).

DESENLACE

Em resumo, o primeiro nível de compatibilidade entre melodia e letra, como vimos,

depende da destreza do letrista em depreender os valores prosódicos impregnados na melodia, sobretudo quando o autor já a compõe pensando numa execução vocal. Conjugada à letra, a melodia passa a ser também um conjunto de unidades entoativas, semelhante ao que acompanha nossa fala cotidiana, reconhecível pelos falantes da língua e mesmo por indivíduos de outros idiomas, mas afinado com a cultura na qual a canção foi produzida. Se essas modulações prosódicas (ou entoativas) forem avivadas pelo cancionista, podemos dizer que a obra caminha para a oralização, ou seja, as unidades entoativas valem mais e, no extremo, chegamos à quase neutralização de parte dos elementos musicais (harmonia e longas durações melódicas, por exemplo) para que a ênfase fique na mensagem do componente linguístico (daí o exemplo do rap). Se, ao contrário, houver pouco interesse pelas figuras prosódicas, o que persiste é a musicalização da obra, ou seja, as unidades entoativas continuam existindo, mas valem menos e o compositor faz prevalecer os recursos harmônicos e rítmicos, ao mesmo tempo em que atenua a relevância da letra, suavizando o teor dos seus versos, evitando dramatizações e aproveitando sobretudo suas conexões fônicas, como as rimas e as aliterações.

Operando num segundo nível de compatibilidade, os cancionistas criam vínculos entre as melodias que se concentram em motivos (ou partes) recorrentes e as letras que descrevem, ou celebram, encontros e conjunções dos personagens entre si ou com seus objetos de desejo. Geralmente aceleradas, essas canções rebaixam o valor das notas avulsas em nome dos grupos de tons que formam motivos e identidade entre si. A mesma identidade pode ser verificada no conteúdo das letras ou, mais precisamente, nos estados narrativos dos seus atores, a começar do intérprete (aquele que diz “eu”), que normalmente configuram “estados de graça” por já terem conquistado seus objetos e por poderem enaltecê-los à vontade. As canções baseadas em refrão ilustram bem esse gênero de integração entre melodia e letra. Costumamos dizer que seus dois componentes são regidos pela *tematização*.

Há compatibilidade ainda quando os cancionistas associam melodias que se expandem

no campo de tessitura, criando percursos sonoros e não mais núcleos motífcicos, com letras que assinalam desencontros e distâncias entre personagens, o que muitas vezes se traduz em narrativas de busca, no passado (saudades) ou no futuro (esperança), do objeto de desejo. Ao contrário do caso anterior, as canções aqui tendem a ser desaceleradas e a valorizar a emissão das notas individuais, sobretudo suas durações, os saltos intervalares e a transposição de registro. A falta de identidades no âmbito da melodia, já que são poucas as reiterações, ressoa na letra como isolamento do “eu lírico” ou dos atores que participam da trama. Em vez de comemorarem o enlace, as palavras lamentam a separação, de tal maneira que a vasta oscilação melódica, signo da distância entre sujeito e objeto, não deixa de reproduzir também o som do queixume vindo diretamente da voz do intérprete. Essas são as canções *passionais*, que aparecem em diversos formatos como música romântica, sertaneja, brega, samba-canção, bolero, guarânia, fado, etc.

Claro que a uniformidade dos sons fonéticos tem igualmente bastante relevância na escolha das palavras que vão compor uma letra e contribui, às vezes de modo decisivo, para o efeito de integração dos dois principais componentes da canção. De fato, assonâncias e aliterações de toda espécie auxiliam na criação e audição dessas obras, pois as semelhanças sonoras entre palavras sugerem que essas devam ser cotejadas em seus significados e apreciadas no novo contexto por similitude ou contraste. Entretanto, na semiótica da canção, quando se fala de compatibilidade entre melodia e letra, o mais importante é identificar os elos narrativos e tensivos que ligam a linha melódica ao conteúdo da letra, ou, em outras palavras, examinar as formas já comentadas de oralização (ou figurativização), tematização e passionalização. A relação entre a melodia e a sonoridade fônica das palavras re-

força a combinação dos dois componentes, mas nem sempre é um recurso especialmente explorado e quase nunca é suficiente para sustentar o que chamamos aqui de compatibilidade.

Por fim, a pergunta que não poderia faltar: e no caso das composições que partem da letra ou até de poemas publicados em livros?

Essa cronologia da criação não chega a afetar o resultado da obra. Se a letra está pronta, o trabalho do melodista começa pela busca da entoação embrionária de suas frases. Uma vez identificadas as modulações prosódicas plausíveis, resta ao compositor estabelecê-las com maior ou menor fidelidade aos contornos da fala: é comum que aproveite o desenho da curva, mas expandindo seus pontos extremos no campo de tessitura. Esse é o processo de musicalização que poderá ser acentuado a depender do estilo do melodista. O bom senso esperado é o mesmo. Musicalizar “demais” pode significar a perda das referências figurativas responsáveis em boa medida pelo poder de persuasão da canção. Confiar apenas na oralização implícita nos versos da letra, em suas entoações “naturais”, pode deixar a obra num plano melódico vago e instável, próximo à declamação, a menos que haja contundência especial na natureza dos versos ou na proposta verbal, como no caso do rap. A partir da letra, temos também indicações sobre o enaltecimento da conjunção do sujeito (intérprete ou personagem) com outro sujeito ou seu objeto de desejo, bem como, ao contrário, sobre o estado de insatisfação em que vive esse mesmo sujeito em virtude da ausência de seu bem-querer ou de seus principais valores. São indícios suficientes para sugerir, no primeiro caso, melodias de andamento acelerado com motivos recorrentes e, no segundo, melodias lentas que se expandem no campo de tessitura. Chega-se assim, por outro caminho, à tematização, à passionalização e a tudo que já dissemos antes.

BIBLIOGRAFIA

- BOTEZELLI, J. C. Pelão; PEREIRA, Arley. *A Música Brasileira deste Século por Seus Autores e Intérpretes*. São Paulo, Sesc, 2000.
- BYRNE, David. *Como Funciona a Música*. Barueri, Amariyls, 2014.
- CHEDIAK, Almir (org.). *Songbook – Chico Buarque*, vol. 4. Rio de Janeiro, Lumiar, 1999.
- PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*, vol. 1. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 2002.
- _____. *Vozes do Brasil*, vol. 2. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 2007.
- SIQUEIRA JÚNIOR, Carlos Leoni Rodrigues. *Letra, Música e Outras Conversas*. Rio de Janeiro, Gryphus, 1995.
- SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: O Sambista que Foi Rei*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
- TATIT, Luiz. *Estimar Canções: Estimativas Íntimas na Formação do Sentido*. Cotia, Ateliê, 2016.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995.
- WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil – Conversas com Músicos Brasileiros*. São Paulo, Editora 34, 2006.