



Résumé : Du point de vue d'un « chansonnier » brésilien, celui dont le métier se rattache à la chanson médiatique et à tout ce qui a trait aux rapports entre mélodie et paroles, la mélodie de la chanson, tout en participant d'une conception musicale, n'en reste pas moins simultanément une façon de dire, s'identifiant ainsi à la prosodie qui double notre parler quotidien. Derrière la forme musicale tendant à régulariser la mélodie dans le cadre strict des mesures, il y a toujours une force intonative issue du langage parlé qui exprime dans ses contours les intentions de l'énonciateur. Ainsi, l'interprète nous dit toujours quelque chose, dévoilant par là ses sentiments, ses impressions ou passant tout simplement un message à ses auditeurs. Quand la voix est prise pour un instrument comme un autre dans cet univers de la chanson, on peut alors parler d'excès musical.

Mot-clés : chanson, mélodie, prosodie, parole

Resumo: Ao ver de um cancionista brasileiro, a melodia de canção, embora faça parte de uma concepção musical, jamais deixa de ser também um modo de dizer e, nesse sentido, identifica-se com a prosódia que acompanha nossa fala cotidiana. Por trás da forma musical, que tende a regularizar a melodia no interior de seus compassos, há sempre uma força entoativa, procedente da linguagem oral, que exprime em suas curvas as intenções do enunciator. Além de cantar, o intérprete sempre diz alguma coisa revelando assim seus sentimentos, suas impressões ou, simplesmente, enviando um recado aos ouvintes. Quando a voz é tratada no universo da canção como um simples instrumento ao lado dos demais, pode-se falar então de excesso musical.

Palavras-chave: canção, melodia, prosódia, fala

Abstract: From the point of view of a Brazilian songwriter, the melody of a song, though part of a musical conception, will always be a manner of saying and, in that sense, it is identified to the prosody that accompanies our every day speech. Beneath the musical form, that tends to organize the melody inside compasses, there is always an intonational force, arising from spoken language, that expresses in its curves the intentions of the enunciator. The interpreter does not only sing, but also says something, thus revealing his/her feelings, impressions or, simply, sending a message to the listeners. When voice is dealt within the field of songs as a simple instrument, just like any other, one may speak of a musical excess.

Keywords: song, melody, prosody, speech

1. Unidades entoativas

Quem cria canções no Brasil é em geral dotado de boa musicalidade, mas muito raramente teve oportunidade de adquirir formação musical. Com as exceções de sempre (Tom Jobim, Edu Lobo etc.), os cancionistas (Tatit, 1996) compõem e tocam de ouvido. Hoje, já se sabe, felizmente, que ninguém amplia ou melhora o seu repertório de canções por conhecer a técnica musical, ler partituras ou ser exímio instrumentista. O que nossos grandes compositores sabem fazer na maioria das vezes é propor relações compatíveis entre melodia e letra, destreza que poucos músicos e poucos poetas conseguem conquistar ao longo da carreira, a não ser que despendam para isso um esforço especial.

Unir melodia e letra não é apenas um ato de combinação de acentos entre frases melódicas e frases linguísticas nem de « climas » (vibrantes, melancólicos, românticos etc.) gerados por ambos os componentes. Essa união representa sempre a revelação de um terceiro elemento: o « modo de dizer ». Quando uma frase ou fragmento de frase recorta o *continuum* melódico nasce a chamada « unidade entoativa », cuja modulação é imediatamente reconhecida por qualquer falante da língua. Claro que essa unidade não precisa ser idêntica à que se produz no cotidiano, normalmente afeita a um campo de tessitura limitado, mas ao menos o formato de sua curva, por mais que se expanda na voz do cantor, terá que soar ao ouvinte como algo plausível e até familiar por atender às necessidades de afirmação, interrogação, dúvida, hesitação e toda a gama de estados afetivos que o ser humano expressa em suas falas diárias. É o conjunto dessas unidades entoativas (Tatit e Lopes, 2008: 53) que constitui o modo de dizer de uma canção.

Comparemos, como exemplo, três segmentos da famosa « Sampa », canção de Caetano Veloso dedicada à cidade de São Paulo. Iguais de um ponto de vista musical, esses momentos citados abaixo comportam uma melodia vocal que sustenta praticamente a mesma nota (com variações harmônicas) e uma letra que se incumbe de recortar diferentes unidades entoativas, aqui separadas por barras:

(1) « Ainda não havia para mim Rita Lee / A tua mais completa tradução »

(2) « E foste um difícil começo / Afasto o que não conheço / E quem vem de outro sonho feliz de cidade »

(3) « Pan-Américas de Áfricas utópicas / tûmulo do samba / Mas possível novo quilombo de Zumbi »

Basta cantarolarmos a conhecida melodia que conduz esses versos e observaremos que, dentro da mesma ideia musical, o letrista propôs duas unidades entoativas para o primeiro caso e três, para os dois outros. Não há similaridade métrica nem coincidência acentual entre as versões, porém, pelas divisões frasais, conseguimos identificar as inflexões prosódicas de cada fragmento de fala instituído como melodia final da canção. Uma avaliação mais rigorosa do terceiro caso ainda poderia subdividir a primeira unidade em três outras se levasse em conta a enumeração de proparoxítonas terminadas em « -icas »: « Pan-Américas / de Áfricas / utópicas ». Mas nosso objetivo neste trabalho é apenas demonstrar que o sentido de uma canção depende imensamente desse efeito figurativo, ou seja, dessa impressão de que as inflexões cantadas poderiam ser ditas sem muita variação de contorno.

É comum também haver simetria entre as unidades entoativas extraídas do mesmo material melódico. A decisão fica a cargo do letrista. De todo modo, a simples existência

dessas unidades dando amparo figurativo a todas as canções já é um sinal de predominância do pensamento cancional sobre o pensamento musical. Boa parte dos primeiros sambistas brasileiros, das décadas de 1920 e 1930, sequer fazia uso de instrumentos harmônicos para compor. Com o apoio de uma percussão rudimentar, esses autores só contavam com a própria entoação vocal para conceber seus motivos melódicos que, à custa de muita repetição, iam se estabilizando e se « alojando » na memória até que a composição fosse definitivamente registrada por meios mecânicos ou elétricos. Essa conversão da força entoativa em forma musical jamais perdia a prosódia de origem, por mais que os arranjos orquestrais e mesmo as interpretações vocais incorporassem fraseados e clichês típicos da linguagem musical. Foi só com a chegada da bossa nova que algumas poucas tendências artísticas fizeram desse processo natural de musicalização um meio para eclipsar a base entoativa da canção e, conseqüentemente, nivelar o canto aos demais timbres do arranjo final. É nesse sentido que se pode dizer que às vezes temos excesso musical.

2. Abstração sonora

A hegemonia das canções geradas a partir de instrumentos, normalmente o violão ou o piano, proporcionou ao repertório brasileiro diversas formas de tratamento melódico, entre as quais se destaca o recrudescimento das soluções puramente musicais. O aprimoramento técnico dos autores e intérpretes ao longo dos anos 1940 e 1950, sob a inspiração dos esquemas jazzísticos cultivados nos EUA, levou a certa abstração sonora que, por vezes, mais escondia que manifestava as entoações subjacentes. A força da produção instrumental na música popular norte-americana, quase equiparável ao vigor da sua também extraordinária criação cancional, sugeria que a modernização da estética sonora dependia especialmente de um avanço no plano da forma musical. O convívio assíduo que seus artistas mantinham com músicos eruditos europeus, conservadores ou vanguardistas, reforçava ainda mais essa tendência. Mesmo exibindo uma realidade histórica e cultural bem diferente, os artistas brasileiros não podiam deixar de absorver parte daquela exuberância musical que se propagava pelos discos bem gravados e pelo irresistível cinema norte-americano. O auge dessa influência pode ser observado na obra dos precursores da bossa nova (Johnny Alf, João Donato, Luiz Bonfá etc.), já que os representantes centrais do movimento (Tom Jobim, Carlos Lira, Roberto Menescal etc.) promoveram a imediata integração dos novos recursos musicais numa linguagem francamente cancional.

João Donato passou anos compondo temas musicais para piano e outros instrumentos à maneira jazzística sem se preocupar com letras que tornassem seus motivos menos abstratos. Embora boa parte de suas peças não escondesse a vocação cancional, só na década de 1970 o autor concedeu parcerias regulares a letristas, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, e sua obra pôde então chegar a um público mais amplo. Na verdade, embora realizasse um excelente trabalho no âmbito da música instrumental, Donato sempre frequentou as altas rodas bossa-novistas em que circulavam sobretudo compositores de canção. Era quase inevitável que em algum momento se associasse aos letristas que já ouviam em suas melodias as chamadas unidades entoativas virtuais. Tudo ocorre como se na música popular brasileira houvesse um limite para a exploração abstrata da forma musical. Ultrapassá-lo pode significar a ruptura com o mundo da canção, algo relativamente comum entre os compositores atraídos pelo jazz norte-americano, por uma carreira no exterior ou simplesmente pela utilização livre do vasto universo da sonoridade. Mas pode significar ao mesmo tempo um distanciamento da imensa maioria

dos ouvintes brasileiros. Os que não veem vantagem nessa última consequência optam claramente por sacrificar algumas soluções musicais em benefício da recuperação dos efeitos figurativos. Submeter a melodia ao recorte de uma letra é sem dúvida o primeiro passo nessa direção. Assim fez João Donato: permitiu que seus temas melódicos se transformassem também em unidades entoativas passíveis de interpretação vocal.

Entre os pré-bossanovistas houve ainda os que se especializaram em canções, mas não se contentavam em executá-las no padrão em que foram compostas. Sentiam necessidade de introduzir pequenos « improvisos » vocais, como se o canto fosse apenas um dos instrumentos que integram o arranjo musical. Nesse caso, as unidades entoativas já se encontravam definidas na relação entre melodia e letra, mas o compositor (ou o intérprete) imaginava que a canção se tornaria « mais musical » se introduzisse alguns melismas toda vez que a duração silábica permitisse ou ainda se repetisse as frases melódicas com antecipações ou retardos rítmicos. Johnny Alf, por exemplo, jamais retomava a primeira parte de suas canções sem acrescentar ornamentos vocais que realçassem a dissonância dos acordes empregados. No início dos anos 1960, os cantores Miltoninho e Elza Soares esmeravam-se em exibir novas divisões rítmicas, deslocando fraseados de sambas conhecidos e deixando nesses improvisos alguns sinais da maestria do jazz. Pouco depois, Wilson Simonal popularizou esses recursos ao mostrar que canções singelas, como « Meu limão, meu limoeiro », poderiam ganhar *swing* ou « molho » (ou ainda « champignon ») se incorporassem tais adições musicais. Outros intérpretes, de Elis Regina a Ed Motta, sempre temperaram seu canto com melismas, decalagens e *vocalises* (« padabadá ») que deveriam, por influência da música popular norte-americana, enriquecer nossa « simplicidade » cancional.

3. O gesto figurativo da bossa nova

Interessante observar, por outro lado, que artistas centrais da bossa nova, como João Gilberto, Tom Jobim e Carlos Lyra, igualmente formados na escuta do jazz, traduziram de outro modo essa mesma influência. Trouxeram a harmonia dissonante para o âmago da criação melódica, mas nunca nivelaram o canto aos demais instrumentos nem seguiram outras matrizes rítmicas que não fossem as sugeridas pelo samba. Além disso, dispensaram as práticas do improviso como se vissem nelas certa descaracterização da canção interpretada. O que estava em jogo, no fundo, era um maior ou menor afastamento das unidades entoativas que dão vida figurativa (e não apenas abstrata) à interpretação. Havendo melodia e letra estamos no interior do universo da canção, mas, durante as execuções, podemos identificar soluções que prestigiam a configuração das entoações até então virtuais e soluções que recrudescem a participação musical. Os melismas de Johnny Alf, por exemplo, aumentam o teor musical de suas interpretações, ao mesmo tempo em que chegam às vezes a desfigurar a « maneira de dizer » subjacente às frases melódicas. As variações rítmicas dos fraseados de Elza Soares também se afastam das unidades entoativas originais da composição, mas muitas vezes criam outras unidades, outras maneiras de dizer, que ampliam a eloquência da obra. É quando as adições musicais contribuem para a formação de unidades entoativas não previstas pelo compositor. De qualquer forma, afastando-se ou não das inflexões que configuram o modo de dizer da criação original, todos esses artistas praticam a linguagem da canção, alguns concebendo a voz como um naipe, uma sonoridade que contracena com os demais instrumentos independentemente de suas mensagens verbais, outros, ao contrário, elegendo a voz como o único meio para se chegar à « melodia embrionária » (Kiefer,

1973: 44) existente em todas as línguas e que permite a seus falantes que já se expressem com entoação. Nesse último caso, as curvas melódicas do canto jamais perdem sintonia com o que está sendo dito na letra. Claro que as interpretações específicas misturam ambas as tendências, mostrando que o leque das dicções é amplo, elástico, e que a fecundidade da canção depende justamente dessa abrangência dos diferentes estilos.

Mas há, como já dissemos, um limite. O « excesso » musical pode fazer com que a obra se desconecte do campo da canção. Isso não afeta em nada o valor da criação, mas pede outros critérios de apreciação do sentido construído. Claro que do ponto de vista cancional a ausência da letra já representa certa incompletude facilmente constatável pelo ouvinte: as unidades entoativas permanecem indefinidas, quase que solicitando a parceria de eventuais letristas. A melodia de « Carinhoso » (Pixinguinha), que desfrutou anos de vida instrumental antes de receber os versos de João de Barro, é um caso bastante conhecido. Suas inflexões prosódicas, ainda que virtuais, nunca esconderam a vocação cancional. Já comentamos o caso de João Donato que, por muito tempo, também dissimulou as modulações entoativas sob os temas musicais. João Gilberto mantém intacta até hoje a melodia de « Acapulco », uma de suas raras composições, no estilo *vocalise*, sem se preocupar em definir a letra que sempre pareceu estar na ponta da língua do intérprete. E, por razões conhecidas, ninguém ousou lhe propor parceria. Todos esses casos, porém, mesmo enquanto as melodias permanecem sem letras, estão longe de apresentar o tal excesso musical que faz com que a obra se desprenda do universo cancional por falta de vínculo com uma prosódia possível.

Tudo leva a crer que o excesso musical se faz sentir no momento em que a voz é nivelada aos demais instrumentos na busca de uma sonoridade homogênea. Essa conquista interessa ao músico mas pouco satisfaz o cancionista. Mesmo desativando os conteúdos verbais do canto, João Gilberto interpreta « Acapulco » com uma linha melódica altamente entoativa como se a oferecesse aos recortes de um letrista. Não deixa nenhuma dúvida quanto ao naipe que conduz as inflexões principais da música. Por mais que preze os recursos musicais de suas obras, o cantor baiano sempre os mantém a serviço da interpretação vocal. Essa hierarquização intuitiva dos timbres que integram uma composição define o pensamento do cancionista e o distingue do enfoque meramente musical. Voz é voz:

« As significações linguísticas, de todo modo, mantêm sua presença no interior da música. Aliás, na medida em que a voz é para o homem, antes de tudo, o órgão da fala, no momento em que ela se manifesta na música, a linguagem [oral] em si está presente, mesmo que o canto se converta em puros melismas e mesmo que o texto se torne totalmente incompreensível. Assim, os esteticistas deveriam atribuir mais importância ao fato de que jamais, por assim dizer, a música vocal poderia prescindir do suporte das palavras: parece-nos impossível ver na voz um instrumento como os demais. » (Ruwet, 1972: 52 - tradução nossa)

Interessante observar que essas quantificações subjetivas - que nos permitem falar em « mais música », « menos música », « mais fala », « menos fala » (Zilberberg, 2011) - estão arraigadas na prática do cancionista e do músico ainda que, em geral, não façam parte de seus argumentos sobre a própria atividade. O recrudescimento musical promovido por um multi-instrumentista como Egberto Gismonti pode soar como evolução no campo sonoro justamente por tratar a voz como elemento acessório em sua vasta concepção instrumental. Mesmo admirando toda essa exuberância acústica, o cancionista dificilmente a integraria em suas composições, em seus discos, pois sente que tal intervenção mais oculta que revela os sentidos produzidos pelo encontro da melodia

com a letra. Prefere criar um arranjo muito mais simples do ponto de vista musical, mas que esteja visceralmente comprometido com a valorização da linha do canto. É dessa perspectiva que podemos falar em « excesso musical », ou seja, a partir de certo nível de recrudescimento, a música resultante já não serve mais à canção e, portanto, deve ser avaliada sob outros parâmetros artísticos. Nem sempre os próprios criadores estão dispostos a teorizar sobre essa transposição de limite entre as linguagens, mas não faltam atitudes e depoimentos de toda ordem que demonstram haver uma espécie de consciência prática dessas esferas de ação. Gismonti já declarou com humor que « para felicidade geral, eu parei de fazer letras [...] ». (Nova História, 1979: 6)

A partir de certo *quantum* musical o artista realmente passa para outra faixa de criação na qual se dirige a destinatários que, como ele, só aproveitam da voz (quando utilizada) a qualidade timbrística e as articulações fonéticas sem qualquer interesse pelos conteúdos de suas palavras ou frases¹. Configura-se então o pensamento musical, de longa tradição no que conhecemos como música erudita, mas também característico da trilha musical (para dança, teatro, cinema etc.) e da música popular instrumental com suas práticas de improviso. Essa delimitação subjetiva (a única que interessa pois traduz a competência e o sentimento do artista no seu campo de atuação), embora possa parecer imprópria nesta era de multiplicação das interfaces que juntam as mais distintas manifestações artísticas e culturais, ajuda-nos a compreender melhor o empenho dos cancionistas em aprimorar as obras que privilegiam o canto, escolhendo minuciosamente as sonoridades e os recursos eletrônicos que afloram com mais eficácia o modo de dizer do intérprete. Mesmo quando se nutrem de elaborações tipicamente musicais, como o fizeram Jobim, Lyra e João Gilberto, esses artistas jamais perdem o horizonte do « dizer », expresso pelas unidades entoativas.

Isso explica muita coisa. Os músicos se perguntam muitas vezes por que o núcleo principal da bossa nova não explorou a fundo em seus discos a complexidade harmônica e as práticas do improviso do jazz ou ainda por que não nivelou a voz aos demais instrumentos das peças musicais. Indagam, também, por que os tropicalistas não foram além das misturas de gêneros e das renovações no âmbito da letra, como se o destino natural do tonalismo fosse desembocar na música atonal, politonal, serial, eletroacústica ou mesmo aleatória. Ora, essa é uma confusão muito frequente entre os que inserem a canção no campo musical. Fazer da voz um instrumento ou produzir melodias atonais podem até constituir experiências únicas no universo da canção, mas são atos isolados que pouco contribuem para o que é substancial nessa linguagem: modular uma letra com a voz. É justamente para cumprir esse objetivo essencial que os cancionistas se apoderam dos recursos musicais e se servem dos avanços eletrônicos de ponta.

4. Saturação musical

Egberto Gismonti e Hermeto Paschoal são casos exemplares de artistas brasileiros inventivos que transitaram (ou transitam) pela canção, mas pouco se identificam (ou até se incomodam) com sua tradição de supremacia vocal. Ao ver de um cancionista típico, eles são « demasiadamente » músicos, a ponto de poderem sacrificar a inteligência dos conteúdos verbais em nome da sonoridade geral. São sempre admirados como criadores, mas raramente convidados para arranjos e colaborações em álbuns dos cantores midiáticos. Há muito já ultrapassaram o limite em que a música contribui para a eficácia e o encanto da canção. Ingressaram no universo musical e dialogam tanto com as formas progressivas do jazz norte-americano quanto com as vanguardas da música

erudita de origem europeia, além de jamais descuidarem de suas bagagens rítmicas inspiradas na tradição afro-brasileira. Essa opção pela sonoridade acima de tudo não é característica de todos os músicos que frequentam o mundo da canção. Edu Lobo e Tom Jobim também tiveram formação musical, mas em pouquíssimas ocasiões desprezaram a letra ou desconsideraram a base entoativa de suas obras.

As canções saturadas de elementos musicais equivalem às peças eruditas que absorvem a voz como um timbre instrumental. Diversos *Lieder*, diversas árias operísticas ou canções de linhagem « culta » revelam o esforço dos compositores para que o naipe vocal traduza apenas o pensamento musical e se desvincule de qualquer figura entoativa. Nessa tradição europeia não importa sequer a inteligibilidade do texto que, aliás, se transforma em ruídos fônicos distantes de seus significados linguísticos. Um aspecto sintomático dessas canções é justamente a precedência cronológica do libreto, cujos enunciados jamais se integram de fato às inflexões melódicas (no caso da canção de consumo, a precedência da melodia é mais habitual). Tudo indica que o texto serve mais de roteiro narrativo ou de temática geral para a criação da obra musical do que de orientação para o modo de compor as curvas do canto. Não faltam autores mais radicais que até mesmo recomendam o distanciamento da linguagem oral como meio para se atingir uma música literalmente mais « elevada »².

Nunca é demais lembrar que apontamos aqui tendências e prevalências, úteis para a compreensão das áreas de conteúdo engendradas pelas linguagens musical e cancional, e não uma classificação das condutas artísticas que raramente se fecham numa só orientação. Há intérpretes de canção midiática, sobretudo no âmbito jazzístico, que acumulam experiências com a voz-instrumento. A carioca Leny Andrade, talvez por sua afinidade com a música popular norte-americana, já dedicou diversas faixas de seus discos a esses solos-*vocalise*. « Clichê », da dupla Maurício Einhorn e Durval Ferreira, é um bom exemplo. Por outro lado, há compositores eruditos, com alto refinamento musical, que não escondem as modulações entoativas de suas canções. O austríaco Franz Schubert, rei dos *Lieder* do início do século XIX, fez canções que até hoje incitam letristas de outras nacionalidades a traduzir ou adaptar seu texto original, propondo unidades entoativas de acordo com a língua local. Só no Brasil, sua famosa *Serenata* já ganhou duas adaptações: uma de René Bittencourt no final dos anos 1950 e outra de Arthur Nestrovski em 2011³.

De todo modo, a boa vizinhança entre música e canção não chega a confundir os campos de ação, uma vez que um grande músico só excepcionalmente está apto a fazer uma bela canção e quando isso ocorre é a custa muito exercício composicional. Já se sabe há mais tempo que um bom cancionista também está longe de ser bem sucedido na concepção, por exemplo, de uma peça sinfônica, salvo se abraçar de vez a causa musical. A mesma correlação pode ser feita no domínio das palavras. Embora haja identidades inegáveis entre poemas escritos e letras de canção, o poeta jamais se torna automaticamente um bom letrista e vice-versa. São áreas que exigem habilitação própria. Nos termos de Arnaldo Antunes:

« A gente vê muito músico instrumentista que tem um talento absoluto no instrumento, mas que é totalmente primário na hora de fazer canção, porque canção é outra história, é um desenvolvimento e um tipo de adequação da linguagem verbal à musical. Assim como também há muita gente que é craque em poema escrito, mas que na hora de fazer letra de música não consegue uma coisa que funcione direito. Não adianta você saber muito só de poesia ou só de música instrumental se não tem esse exercício de conjugar uma coisa a outra. É engraçado isso. Às vezes, uma letra muito

mais banal pode dar numa canção muito mais interessante do que uma letra hipersofisticada que foi musicada inadequadamente e não convence. » (Palumbo, 2002: 114)

A conexão entre os domínios musical e cancional na produção de consumo é em geral estabelecida por arranjadores e instrumentistas, raramente por compositores e cantores. Se o pensamento instrumental prevalece a ponto de diminuir a importância da linha do canto estamos ingressando francamente no território musical onde tanto a tradição quanto os critérios de apreciação seguem outros fundamentos. É o momento em que o cancionista típico procura atenuar a intervenção musical em nome da clareza figurativa de suas inflexões melódicas e do seu modo particular de dizer a letra.

Notes

¹ Essa falta de interesse pelas informações verbais se manifesta até no uso de regiões acústicas pouco favoráveis à intelecção da letra: « Quando evolui por todo o campo de tessitura que pode abarcar, a melodia do canto contribui para diminuir o sentido dos fonemas pronunciados. Ao ser cantado do grave ao agudo, a discriminação dos formantes frequenciais de uma vogal é ainda possível enquanto a fundamental laringea do cantor permanecer em média numa região inferior a 800 Hz, mas nas zonas superagudas, torna-se muito difícil distinguir um *a* de um *i*. Essa sonoridade passa a ser exclusivamente musical; já não mais possui significação linguística precisa, qualquer que seja o argumento do libreto que a contenha » (Chouard, 2001: 126).

² O influente tratado estético, *Do Belo Musical*, escrito por Eduard Hanslick em meados do século XIX, diz isso com todas as letras: « A música jamais pode 'alçar-se à linguagem' [oral] - baixar, seria mais próprio dizer, sob o ponto de vista musical -, porque, evidentemente, a música deveria ser uma linguagem mais elevada. Disso também se esquecem nossos cantores, os quais, nos momentos de maior efusão sentimental, emitem palavras ou frases inteiras 'falando' e acreditam ter dado o máximo de elevação à música. Não se dão conta de que a passagem do cantar para o falar é sempre um abaixamento, assim como o mais alto som normal falado é sempre mais baixo do que a mais baixa nota cantada pelo mesmo órgão » (Hanslick, 1989: 88).

³ Esta última está do álbum *Indivisível*, lançado por Zé Miguel Wisnik em 2011.

Referências bibliográficas

Hanslick, E., 1989. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Tradução de Nicolino Simone Neto. Campinas: Unicamp.

Hardy, C., 2007. *Les mots de la musique*. Paris: Belin.

Mello, J. E. H., 1976. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos / Edusp.

Nova história da música popular brasileira, 1979. São Paulo: Abril Cultural.

Palumbo, P., 2002. *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas.

Chouard, C-H., 2001. *L'oreille musicienne: les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*. Paris: Gallimard.

Kiefer, B., 1973. *Elementos da linguagem musical*. 2ª edição. Porto Alegre: Movimento e I.N.L.- MEC.

Ruwet, N., 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.

Tatit, L., 1996. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.

Tatit, L., Lopes, I. C., 2008. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Zilberberg, C., 2011. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas, São Paulo: Ateliê Editorial.