Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

O gênero canção, amplificando sentidos: um estudo da canção *My Love Story*, do álbum *Canções de Amor Caiçara – Enquanto Morro e Cais*

Katia Marchese[1]

Pedro Marques[2]

Resumo: O Brasil tem uma herança linguística rica e diversificada, resultado do contato entre várias culturas e povos. Essa variedade se reflete no português brasileiro, que mistura elementos de línguas indígenas, africanas, luso-hispânicas e, ocasionalmente, árabes. Essas influências moldaram o ritmo, a entonação e as características únicas da oralidade brasileira, conferindo à sua linguagem uma identidade distinta. A canção popular brasileira que se consolida no século XX é fruto evolutivo desta convergência de influências. Neste trabalho focamos a canção popular brasileira urbana e nos detemos no chamado *gesto cancional* (Tati, 2004 p.70) fruto da integração das formas sonoras e das formas linguísticas, presentes na frutífera parceria do maestro Marcos Canduta com o poeta Manoel Herzog. Partindo da análise da canção *My Love Story*, que é parte integrante do álbum *Canções de Amor Caiçara - Enquanto Morro e Cais*, observamos a relação letra (poesia) e melodia (música) em seus aspectos específicos, interativos e dialogais. Entendendo a canção como gênero discursivo e musical, a sonoridade como amplificadora de significados e sentidos, que por meio de seus enunciados e enunciadores, nos diz cantando, tudo aquilo que é vivenciado intimamente por uma alma ou sua coletividade. Nesta obra musical observa-se dois objetos marcantes na sua enunciação: o amor a uma cidade, Santos e o amor a uma mulher paulistana. Esta janela musical oferece uma prosa aguçada sobre nossas próprias cidades, amores e parcerias.

Palavras-chave: canção popular brasileira; poesia; música; letra e literatura.

Resumen: *Brasil tiene un patrimonio lingüístico rico y diverso, resultado del contacto entre diversas culturas y pueblos. Esta variedad se refleja en el portugués brasileño, que mezcla elementos de lenguas indígenas, africanas, luso-hispánicas y, ocasionalmente, árabes. Estas influencias han moldeado el ritmo, la entonación y las características únicas de la oralidad brasileña, conferiendo a su lenguaje una identidad distintiva. La canción popular brasileña que se consolida en el siglo XX es el resultado evolutivo de esta convergencia de influencias. En este trabajo nos centramos en la canción popular brasileña urbana y nos detenemos en el llamado gesto cancional (Tati, 2004, p. 70), fruto de la integración de las formas sonoras y lingüísticas, presente en la fructífera colaboración entre el maestro Marcos Canduta y el poeta Manoel Herzog. Partiendo del análisis de la canción My Love Story, que forma parte del álbum Canções de Amor Caiçara - Enquanto Morro e Cais, observamos la relación entre la letra (poesía) y la melodía (música) en sus aspectos específicos, interactivos y dialógicos. Entendiendo la canción como género discursivo y musical, la sonoridad como amplificadora de significados y sentidos, que a través de sus enunciados y enunciadores nos dice cantando todo lo que es vivido íntimamente por un alma o su colectividad. En esta obra musical se observan dos objetos destacados*

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Estudos Literários, na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).
[2] Professor de Literatura Brasileira, EFLCH-UNIFESP. Bacharel e Licenciado (2001) em Letras, Mestre (2003) e Doutor (2007) em Teoria e História Literária, IEL-UNICAMP. Pós-doutor (2016) em Culturas e Identidades Brasileiras, IEB-USP. Pesquisador Colaborador do NICS-UNICAMP (2022-2023).

en su enunciación: el amor por una ciudad, Santos, y el amor por una mujer paulista. Esta ventana musical ofrece una prosa aguda sobre nuestras propias ciudades, amores y relaciones.

Palabras clave: *canción popular brasileña; poesía; música; letra y literatura.*

1. Os caminhos dos que não andam só

Há uma passagem do livro *Homo Ludens*, de Johan Huizinga, que se refere "a função da forma poética", e me parece, ser recorrente nos estudos sobre a linguagem musical (canção) e sua relação intrínseca com a linguagem literária (poesia). O autor indaga e ao mesmo tempo responde o que pode estar presente nas origens da forma de composição das Canções:

> Por que os homens subordinam as palavras à métrica, à cadência e ao ritmo? Se respondermos que é por causa da beleza ou da emoção, estaremos deslocando o problema para um terreno ainda mais difícil. Mas se respondermos que os homens fazem poesia porque sentem a necessidade do jogo social já estaremos mais próximos do alvo. A palavra rítmica nasce dessa necessidade. Só na atividade lúdica da comunidade a poesia desempenha uma função vital e possui seu pleno valor, e estes se perdem à medida em que os jogos sociais perdem seu caráter ritual ou festivo. Elementos como a rima e o dístico só adquirem sentido dentro das estruturas lúdicas intemporais e onipresentes de que derivam: golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo. Sua origem está inseparavelmente ligada aos princípios da canção e da dança, os quais por sua vez fazem parte da imemorial função do jogo (Johan Huizinga, 1980. p. 157).

A resposta parece ser um longo e multifacetado caminho dos estudos da arte poética e musical, iniciado na antiguidade greco-romana onde a Lírica enquanto um "gênero" (épico, lírico e dramático) estava ligada à música e à dança e a sua ludicidade dos seus jogos encantatórios. A oralidade poética do vivido era acompanhada de uma performance integrativa (palavra, música e gesto), onde a imaginação criativa com uma certa distância da lógica, amplificava os prazeres e êxtases lúdicos dos jogos verbais; proporcionando aos seres humanos buscar e vivenciar personificações e representações que respondiam a suas questões existenciais.

É importante ressaltar que, no percurso histórico da influência lírica nos estudos do gênero canção, a prática lúdica da métrica, a cadência e o ritmo, presentes na poesia de

tradição oral, mantiveram-se vinculadas à música e ao gesto, como evidenciam hinários e cantigas trovadorescas. Contudo, com o surgimento da imprensa móvel, atribuída a Johannes Gutenberg em meados do século XV, ocorreu uma transformação não apenas na produção textual, mas também na própria concepção do ato de escrever. Em oposição à tradição oral, antes predominante, esta passou a ser associada ao popular ou ao arcaico, sendo progressivamente marginalizada do cânone literário em favor da expansão da palavra impressa. Ao fixar a linguagem no texto, aprisiona-se a voz, privilegiando-se a leitura silenciosa e individualizada, em detrimento da performance sonora e coletiva. No ensaio da prof. Claudia Neiva de Matos, podemos observar questões importantes sobre as formas de distanciamento da relação Poesia e Música.

> (...)Em ambos, verso e música, estiveram por muito tempo comprometidos entre si. Somente a partir do fim da Idade Média, com a difusão da cultura escrita resultante da invenção da imprensa, a elaboração do Classicismo pela cultura das elites, bem como, por outro lado, o progresso da instrumentação e da notação musicais, palavra poética e sonoridade rítmico-melódica afrouxaram os vínculos que as uniam. Desenvolveram-se a música instrumental, feita para a pura audição; e a poesia escrita, feita para ser lida em silêncio e apenas poder cantar na mente do leitor (MATOS, 2008, p.84, §§2).

A tradição literária até meados do século XVIII reduziu a mimese aristotélica à dimensão visual, privilegiando a comparação entre poesia e artes plásticas. Essa abordagem fragmentária, marcada por excessivo cientificismo, promoveu uma perigosa dicotomia entre: erudito e popular; clássico e folclórico; “arte elevada” e expressões consideradas “primitivas”. O pré-romantismo da segunda metade do século XVIII rompeu com essa visão reducionista, deslocando o foco da representação externa para a interioridade humana — o que poderíamos chamar de virada subjetiva na concepção artística. Essa mudança permitiu reunir poesia e musicalidade, superando o paradigma clássico.

O Romantismo do século XIX consolida essa transformação, fundindo poesia e música numa expressão artística integrada. Ambas as linguagens passam a compartilhar o lírico como categoria unificadora. A subjetividade e a experiencia trágica articula o individual e o coletivo. Essa síntese se manifesta em diversas formas canônicas: canções de trabalho e protesto político, poemas musicados de amor trágico ou redentor, expressões festivas e religiosas. O canto (voz) é novamente a maior expressão desta união, ao trazer a erudição

musical (instrumental) e a literária (drama, poesia), sendo a "confluência corporificada na palavra cantada por meio do gesto vocal" (MATOS, 2008). Importante destacar que a "confluência corporificada", é concebida especificamente dentro do referencial teórico literário da autora, porque na oralidade, a música e a palavra, sempre estiveram juntas, não há separação. Como expressão do Romantismo musical, a ópera e o Lied erigem uma poética sonora onde libretos sobre amor e natureza transcendem o papel, tornando-se corporeidade vocal regida pela arquitetura musical — verdadeira simbiose entre literatura e composição. Este arranjo múltiplo nos remete ao que constitui a canção: soma da melodia, harmonia, palavras, gestos e a imaginação fértil.

A tradição ancestral da canção, síntese orgânica de melodia, palavra, gesto e imaginação, mantém-se como prática viva em todos os contextos históricos. Nas culturas de oralidade não subjugadas, persiste como expressão integral; nas sociedades grafocêntricas, subsiste como ato de resistência cultural quando marginalizada. A canção popular brasileira, em particular, constitui-se através de um diálogo dinâmico entre os movimentos sociais e a dupla sonoridade, poética e musical, que se alternam nas parceiras ao longo da trajetória histórica nacional e global. O Brasil, com sua riqueza rítmica e cultural fruto da fusão linguística entre elementos indígenas, africanos e europeus, forjou ao longo da história um patrimônio musical único. Como observa Álvaro Antônio Caretta, foi no século XX que a canção popular brasileira atingiu seu ápice de diversificação e sofisticação, consolidando-se como expressão artística plural:

> A canção popular brasileira do século XX tem sua origem na relação entre dois gêneros musicais: o lundu, herdeiro dos batuques danças dos negros africanos, e a modinha, com melodias em estilo europeu do século XIX. Napolitano (2002, p. 40), afirma que "numa perspectiva histórica mais linear [..] podemos dizer que a música urbana no Brasil teve sua gênese em fins do século XVIII e início do século XIX, capitaneada por duas formas musicais básicas: a modinha e o lundu (ou lundum)" (CARETTA, 2013, p. 39).

Corroborando a ideia da fusão entre formas cultas e populares, que integram oralidade e escrita na canção popular brasileira, é possível afirmar que esta vocação é fundamentada no trabalho artístico da parceria entre músicos, poetas e intérpretes, conforme destacado por Pedro Marques, que identifica os pilares constitutivos do gênero musical:

> 1) a duração curto-média de um texto entoado; 2) a elaboração encantatória, lúdica e significativa do material verbal e musical; 3) a voz que, personificada num sujeito individual ou coletivo, propõe uma situação enunciativa que convida à conversa; 4) a diversidade formal no que tange aos ritmos, escalas, matérias e estilos de textos orais e/ou escritos. Talvez por isso, o gênero, não raro, funcione como uma amostra dos sedimentos da língua luso-brasileira através dos tempos. É como se a gíria recém-inventada encontrasse usos deixados em praias baianas pelas primeiras caravelas (MARQUES, 2022 p. 86).

Este artigo investiga as estruturas da música popular brasileira através do álbum *Canções de Amor Caiçara – Enquanto morro e cais* (2019), projeto selecionado no edital FACULT (2018) da Secretaria de Cultura de Santos. Focamos na canção *My Love Story*, composta pela parceria entre: Marcos Canduta: violonista, arranjador e líder do duo Choro de Bolso há 25 anos; Manoel Herzog: poeta vencedor dos Prêmios: Jabuti 2015 por A Comédia de Alissia Bloom (Editora Patuá) e semifinalista do Portugal Telecom 2014. A obra apresenta 13 canções, que narram o encontro entre um trabalhador santista e uma turista paulistana, apresentando as paisagens linguísticas da canção urbana, suas estratégias melódicas e a gestualidade performática herdada da tradição MPB.

2. Trilhas sonoras urbanas, frutos da árvore lírica

Ao refletir sobre a canção popular, é importante ressaltar que o modo musical brasileiro se desenvolveu agregando melodias e ritmos de palavras, motes e pequenas histórias pessoais, comunitárias ou ainda usando o cenário da vida cotidiana em seus territórios. Esta é a composição da oralidade musical, que o músico e linguista Luiz Tatit denomina **gesto cancional**: “Tudo ocorre como se as grandes elaborações musicais estivessem constantemente instruindo um modo de dizer que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito” (TATIT, 2004).

Assim a *letra do falante* (TATIT, 2004) na canção, para além dos outros tipos de registros, a letra do chorinho (operetas europeias, mais musicais) ou a letra cômica-maliciosas (lundus africanos, mais percussiva) traz um elemento importante e definidor a partir de 1920 na composição e divulgação da canção popular brasileira. O caráter entoativo das melodias, imitam a nossa forma de falar, logo cantar é dizer algo que importa, para alguém ou para uma coletividade. E com o advento técnico dos registros fonográficos, o dizer da canção pode

perdurar para além da memória, que é sempre mais instável e fácil de ser esquecida. Os cancionista fincaram sua marca na década de 1930 como nos diz Tatit:

> A vasta produção desse período consagrou a entonação da linguagem oral como centro propulsor de todas as soluções melódicas que resultaram nos gêneros e estilos até hoje praticados. Bem mais poderosa que os tradicionais recursos enunciativos de ancoragem na primeira pessoa, no "eu lírico", a entoação atrela a letra ao próprio corpo físico do intérprete por intermédio da voz. Ela acusa a presença de um "eu" pleno (sensível e cognitivo) conduzindo o conteúdo dos versos e inflete seus sentimentos como se pudesse traduzi-los em matéria sonora. De posse dessa força entoativa, e valendo-se do poder de difusão das ondas radiofônicas, os cancionistas se esmeraram em fazer dos intérpretes personagens definidos pela própria entonação munidos pela própria entoação. Ouvia-se então a voz do malandro, a voz do romântico, a voz do traído, a voz do embevecido, a voz do folião, todas revelando a intimidade, as conquistas ou o modo de ser do enunciador (TATIT, 2004, p. 77,76).

E quantos frutos colhemos pelas trilhas urbanas da música popular brasileira? O concreto urbano canta a saudades do bucólico rural ou praiano, a aceleração do tempo e do trabalho canta o protesto, a paisagem canta sua beleza, o patrimônio canta a conquista ou destruição, as ruas cantam o drama da solidão. A necessidade de dizer-se, enunciar que é parte única da sua aldeia (cidade) no mundo, e de contar as histórias que estão tão intimamente entrelaçadas que nenhum elemento é realmente isolável.

Álvaro Antônio Caretta, analisando a canção popular urbana nos diz que ela surge com o desenvolvimento dos grandes centros urbanos, e o que a marca esse tipo de canção é "o mundo urbano das cidades e o individualismo burguês, distinguindo-se, assim da canção folclórica, ligada ao mundo rural e a um modo de vida e expressão coletivos" (CARETTA, 2013). É preciso soar para poder cantar-contar. No corpo-voz de Roberto Carlos temos a icônica canção "As curvas da estrada de Santos". Nela o cantor construiu por meio de sua performance interpretativa um sucesso capaz de conectar diferentes gerações.

Nesta mesma estrada de Santos, seguimos nosso caminho pelas trilhas da criação, amalgamada entre o músico, poeta e o intérprete, e porque não dizer também uma cidade. Considerando todo o oceano cultural que a banha, "em seu potencial interdisciplinar (história literária, musical, política, social e econômica) e em sua expressão transdisciplinar (canção como território por definição poético, musical e coreográfico)" (MARQUES, 2013).

3. Santos, ecoando nas ruas e palcos a canção popular brasileira

Tão antiga quanto a construção linguística e musical da canção popular brasileira desde os tempos da colonização do Brasil, a cidade de Santos (fundada em 1546 por Brás Cubas) nunca foi vocacionada para ser uma cidade praiana que canta suas belezas naturais. Desde cedo, a bucólica e antiga vila de Enguaguaçu com suas praias e matas, transformou-se no ancoradouro da ocupação colonizadora e do comércio explorador de gentes (escravidão) e riquezas (açúcar, ouro, café).

No decorrer do século XIX e XX, Santos inicia seu processo de expansão e modernização, abandonando seu passado colonial (tinha um dos mais organizados movimentos abolicionistas do país), rapidamente em nome de um "projeto civilizatório". Assim, investiu em novas configurações urbanísticas: bondes, iluminação pública e saneamento básico, além da construção de novas formas de sociabilidade.

Influenciada pela relação econômica e cultural com o planalto, a capital do Estado de São Paulo, Santos estimulou a criação de equipamentos culturais e de entretenimento abrindo espaço para as influências musicais e literárias que surgiam no Brasil. Assim, nos diz o prof. Caretta: "Quando a música se dissemina pelas rodas públicas, começa a formação de uma música popular urbana, contemporânea ao crescimento das cidades, pois a população demandava novas formas de lazer e de produção cultural" (CARETTA, 2013).

Santos viveu sua era dourada cultural entre 1930-1970, quando teatros históricos como o Guarani (1879) e o Coliseu (1909) — palcos de óperas e revistas — deram lugar à vibrante Broadway santista. Na Rua General Câmara, concentravam-se casas lendárias como o luxuoso El Marroco, a ABC House e a Love Story, além da famosa boate Pink Panther na praia do José Menino. Estes espaços, frequentados por todas as classes sociais, eram tanto celeiros culturais quanto alvos de protestos por sua liberalidade — até que a crise da Aids nos anos 80 precipitou o fim dessa era.

Mas a canção resistiu e se adequou às novas formas de apresentação em bares, baladas, restaurantes, teatros, escolas de música, ruas e praças. Santos tem intensa atividade musical, possui espaços culturais públicos com diversos festivais e eventos musicais, tem sua

própria orquestra sinfônica, a Orquestra Sinfônica Municipal de Santos (OSMS)[3], criada em 1994. Destaque para o Clube do Choro[4], com apresentações regulares e sua escola do choro, perpetuando este estilo musical.

A canção popular brasileira banha Santos em um mar de ritmos e poesia, do choro e do samba às marchinhas, bossa nova, MPB, rock e rap, formando um mosaico sonoro que envolve a ilha. Muitos músicos, poetas e intérpretes nasceram nesta aldeia e ajudaram a compor a canção popular brasileira. Na música, a cidade possui importantes nomes no cenário musical brasileiro, como a banda Charlie Brown Jr. Santos, é considerada também celeiro de bons bateristas, berço de bandas de rock e excelentes sambistas e pagodeiros. Outros importantes nomes na música e no canto: Almeida Prado, Gilberto Mendes, José Miguel Wisnik, Haroldo Lara, Luiz Aires, Douglas Maio, Renato Teixeira, Montgomery Ferreira Nunis/Sombrinha, Leny Eversong, Bio Peres, Luís Felipe Gama, Tulipa Ruiz, Lia Clark, Cláudio Santana/Santaninha, MC Lon, MC Bola, Felipe Boladão, Chorão, Mauro Hector, Zuzo Moussawer, Julinho Bittencourt, Alexandre Birkett, Milton Medusa, Débora Gozzolli, Marcos Canduta, entre outros.

Na literatura brasileira, a cidade tem longa tradição poética, com destaque para Vicente de Carvalho e Martins Fontes. Vicente de Carvalho, de tradição lírica, foi membro da Academia Brasileira de Letras. Martins Fontes, considerado poeta parnasiano, foi titular da Academia Paulista de Letras e da Academia das Ciências de Lisboa. Outros importantes nomes na poesia e na prosa: Alexandre de Gusmão, José Bonifácio, Vicente de Carvalho, Paulo Gonçalves, Rui Ribeiro Couto, Martins Fontes, Xavier da Silveira, Fábio Montenegro, Maria José Aranha de Resende, Cassiano Nunes, Narciso de Andrade, Roldão Mendes Rosa, Plínio Marcos, Alessandro Atanes, Maria Valéria Rezende, Flávio Viegas Amoreira, Ademir Demarchi, Manoel Herzog, Paulo Toledo, Marcelo Ariel, José Roberto Torero. Dentre esses, podemos frisar dois santistas que tiveram uma relação de proximidade com algumas formas de canção, como o próprio Vicente de Carvalho e Plínio Marcos.

Vicente de Carvalho publica em 1908, o livro "Poemas e Canções", uma obra marcada pelo lirismo e pela celebração da natureza, especialmente do litoral paulista com

[3] Rede social da OMS: https://www.facebook.com/osmunicipaldesantos e https://blogosms.wordpress.com/

[4] Site Clube do Choro Santista: https://www.clubedochoro.org.br/index.html

suas “Canções Praianas”. O "poeta do mar" como era chamado, traz em seus versos imagens sensoriais, escreveu este livro, no mesmo período em que surgiam Modinhas, Lundus e Chulas, (ritmos africanos influentes na música litorânea) e Cantigas de Praia (pescadores caiçaras). Destacamos estes versos do poema Palavras ao Mar presente na obra:

> Mar, belo mar selvajem
> Das nossas praias solitárias 1 Tigre
> A que as brízas da terra o sono embalam,
> A que o vento do largo erriça o pêlo!
> Junto da espuma com que as praias bordas,
> Pelo marulho acalentada, à sombra
> Das palmeiras que arfando se debruçam
> Na beirada das ondas — a minha alma
> Abriu-se para a vida como se abre
> A flor da murta para o sol do estio (CARVALHO, 1917, p. 97).

Nas relações temáticas e melódicas, a musicalidade dos versos dialoga diretamente com as cantigas de pescadores e toadas reflexivas da tradição oral. Este imaginário marítimo, que inspirou Vicente de Carvalho em Canções Praianas, está presente em “Canções de Amor Caiçara, enquanto morro e cais”, onde os autores atualizam essa linhagem, transformando o balanço do mar em linguagem musical contemporânea.

Plínio Marcos, dramaturgo, escritor, ator, diretor de teatro e jornalista, produziu o disco “Plínio Marcos em prosa e samba: nas Quebradas do Mundaréu” em 1974. É considerado uma obra-prima do samba paulista. O Blog Receita de Samba[5], destaca o formato de documentário da gravação do disco, narrado por Plínio e interpretado pelos sambistas paulistas: Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa Verde, com sambas de sua autoria. Destacamos a letra do samba *Tiririca*[6] que apresenta o jogos de desafios:

> É Tumba! moleque, Tumba!
> É Tumba! p’ra derrubar
> Tiririca, faca de ponta
> Capoeira vai te pegar
>
> Dona Rita do tabuleiro
> Quem derrubou meu companheiro?
> Dona Rita do tabuleiro

[5] https://receitadesamba.com.br/disco-da-semana-nas-quebradas-do-mundareu-1974

[6] https://analisedeletras.com.br/plinio-marcos/

Quem derrubou meu companheiro?

Essa tradição também ecoa no samba santista do álbum "*Canções de Amor Caiçara – Enquanto morro e cais*"; composto na cadência das disputas *Futebol na Praia* é interpretado por Chico Buarque de Holanda.

4. Canções de Amor Caiçara. Enquanto morro e cais

O álbum *Canções de Amor Caiçara – Enquanto Morro e Cais* é resultado da profícua colaboração entre o músico e arranjador Marcos Canduta e o poeta Manoel Herzog, a obra exemplifica o "gesto cancional" (TATIT, 2004), essa fusão orgânica entre formas sonoras e linguísticas. Embora a obra apresente múltiplas camadas discursivas, detemo-nos especialmente em *My Love Story* — caso paradigmático de letra composta sobre melodia preexistente, demonstrando o desafio técnico superado pelos autores. Neste panorama introdutório, já se percebem as nuances dialógicas que percorrem todo o álbum, antecipando a complexidade que será desenvolvida adiante.

A canção configura-se como gênero discursivo bakhtiniano, onde a estrutura musical atua como potenciadora de significados textuais. Seguindo os pressupostos dialógicos, sua constituição ocorre através de relações tanto internas (com outras canções que compõem sua tradição) quanto externas (com diversos sistemas artísticos e práticas sociais). Esse duplo movimento, entre a especificidade musical e sua inserção cultural, demonstra o caráter dinâmico da canção popular brasileira, permanentemente tensionada entre tradição e reinvenção. Assim nos diz Álvaro Antônio Caretta:

> Para estudarmos as relações dialógicas na canção popular, partiremos do princípio de que elas podem ocorrer entre enunciados de mesmo gênero dentro da própria esfera ou entre enunciados de gêneros e esferas distintas; assim observaremos como a canção popular dialoga não só com outras canções, mas também com enunciados de outras esferas coatuantes no processo da comunicação social (CARETTA, 2013, p.67).

Diante destas reflexões, é possível indagar: Qual a força discursiva desta obra musical? O que os autores enunciam aos ouvintes, com estes conteúdos temáticos, estilo e construção? Em "Canções de Amor Caiçara, enquanto morro e cais", a obra articula dois eixos

passionais: o amor pela cidade de Santos e por uma mulher paulistana. Através de seus enunciadores, a trilha sonora transforma essa dualidade em opereta existencial — onde o vivido pelo eu-lírico ressoa como experiência coletiva.

O álbum em CD apresenta um encarte que integra, identidade visual, musical e literária. Seguindo padrões de qualidade, cada faixa musical ganha vida através das aquarelas temáticas da multiartista Simone Schumacher (musicista e arquiteta), que criou ilustrações[7] exclusivas para todas as músicas, traduzindo em imagens, a sofisticação musical.

A obra desfaz a imagem da cidade-ilha centrada em si mesma, ao unir vozes de artistas santistas e nomes consagrados da música brasileira — como Chico Buarque, Zeca Baleiro, Carlos Careqa e outros —, cria pontes entre o local e o universal. A colaboração generosa desses artistas (todos em trabalho voluntário) potencializa canções que equilibram nostalgia e modernidade, com harmonias e versos surpreendentes. A participação especial da banda portuguesa Filhos da Tradição reforça essa dimensão transcultural da obra.

As canções encarnam a síntese entre música e literatura, unindo nostalgia e modernidade em versos e harmonias elegantes. As melodias exploram ritmos diversos: valsa, samba, jazz, pontos de umbanda, bolero, fado e bossa nova. Enquanto coros, sobreposições vocais e ecos amplificam a oralidade dos versos, dando vida à fusão entre palavra e melodia. As canções deste álbum constroem identidades sociais, subjetividades e representações coletivas que moldam nossa percepção. A opereta caiçara gira em torno de um encontro fortuito num ônibus da linha São Paulo-Santos: um trabalhador santista e uma turista paulistana, entrelaçam um romance marcado pela tensão futebolística, enquanto Santos — com seu charme efêmero de cidade portuária — emerge como terceiro personagem, moldando afetos e rivalidades.

No encarte da obra, temos uma breve sinopse da história: “Um ônibus desce a serra. Um santista e uma paulistana estão nele e, casualmente, começam a conversar. Um intenso amor de apenas um fim de semana se inicia” (CANDUTA,2019). O passeio do casal por pontos icônicos de Santos, como a Estação do Valongo, o Morro de São Bento, a Bolsa do Café e a Vila Belmiro (estádio Urbano Caldera do Santos F.C.), que estruturam a narrativa musical. Destaque para duas faixas que ilustram esse percurso: Descendo a Serra (Zeca Baleiro)

[7] Imagens das ilustrações disponível no link: https://www.facebook.com/cancoesdeamorcaicara

e Futebol na Praia (Chico Buarque e Viviane Davoglio em dueto). É nesse cenário geográfico e afetivo que se insere *My Love Story*.

5. *My Love Story*, a canção do malandro que não é mais malandro

A análise da canção investiga as interações entre melodia e letra, considerando sua forma lítero-musical como um tecido dialógico em que elementos estilísticos e estruturais se articulam organicamente**.** Na ficha técnica da canção temos: Intérprete: Carlos Careqa - Arranjo e Violão: Marcos Canduta – Guitarra: Fernado Rebello – Baixo; Rogério Duarte - Bateria: Luiz Neto – Percussão: Delcinho Mendes – Trompete: Rich Nichols – Letra: Manoel Herzog. Segue canção:

Tu bem te podes rir
Podes te divertir
Da situação te achares dona
Mas não é bem assim
Ninguém zomba de mim
Já fui xerife lá na zona

Tive milhões de amantes
Fui rei no *Pink Panther*
Tudo somado a fora os nove
Mandei na General
Tinha fama de mal
No Fugitive e no My Love

Que então saibas, mulher
Nem sempre o que se quer
Se tem, buraco é mais embaixo
Fui rei no *Pink Panther*
Um malandro elegante
Sem vocação pra ser capacho
Se queres um conselho
Olha-te bem no espelho
E que ele então te rememore
Há vida antes de ti
Cada amor que perdi
Comemorei no Love Story.

Não vás pensando que as doçuras que falei pra ti
Não fale a quantas no caminho conheci
Sou canastrão e brinco
Com paixão e afinco

Na rampa do 275

Já não é mais assim
O que vai ser de mim
Se me deixares solitário
Aquele tempo é morto
Modernizaram o porto
Fui malandro, hoje sou otário.

Não ando mais com a malta
Eu sinto tua falta
Se vou no Zorba ou no Garlo
És tudo quanto eu quis
Sem ti sou infeliz
Tomo conhaque no Gargalo.

Meu amor
Já não tem mais
Aquela vida bandida
Tudo mudou
Sou bom rapaz
Volta pra mim, querida.

Meu amor
Não levo mais
Aquele tipo de vida
Tudo acabou
É triste o cais
Volta pra mim, bandida.

Querida, bandida, sumida.

Esta canção foi composta inicialmente pelo músico e arranjador Marcos Canduta, e posteriormente entregue ao poeta Manoel Herzog para composição da letra, aliás esta é uma característica da maioria das canções deste álbum. No diálogo entre melodia e letra se estabelece o gênero discursivo musical, assim o conteúdo do tema da canção vai pautar as palavras que irão compor a letra, o discurso poético se submete ao discurso musical, como bem esclarece o professor Álvaro Antônio Caretta:

> O ato estético fundante da canção é a estabilização da letra pela melodia. Falada, as palavras possuem uma sonoridade voltada para a entonação dos fonemas; a duração das palavras e das frases, a altura dos fonemas e sua intensidade, todos os elementos sonoros da palavra obedecem às limitações e possibilidades da língua. Cantada, a língua orienta-se pelas normas estabelecidas pela melodia, cujos componentes -duração, altura e intensidade-- estabilizam a fala. Dessa forma, a sonoridade das palavras não

> obedece mais apenas às regras da língua, mas às indicações daquela melodia com a qual a letra se casará para formar uma determinada canção (CARETTA, 2013, p.128).

As canções possuem seu estilo musical, advindo muitas vezes do tema que inspira o músico, este orienta a comportamento rítmico e melódico, os instrumentos e a forma, toda essa montagem vai estar atrelada ao estilo escolhido pelo autor.

Para a elaboração deste artigo, realizado no contexto da disciplina Literatura e Interdisciplinaridade: Poesia e Canção, oferecida no segundo semestre de 2024 pelo professor Pedro Marques no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), foram entrevistados os autores deste álbum. Assim sendo, damos início à análise da música, levando em conta:

Estilo Musical: Em *My Love Story*, a escolha pelo bolero define a identidade da canção, seu contexto histórico (décadas de 1950 a 1980) e as linguagens sociais que moldam a entoação vocal (plurilinguismo). Este período viu o samba-canção competir com boleros e tangos, enquanto cantores nacionais e internacionais popularizavam clássicos como Bésame Mucho. A evolução para a bossa nova e depois a MPB completam o arco de influências que ainda hoje marcam a canção popular brasileira — e, em especial, esta obra.

Santos vivia seu apogeu cultural nos anos 1950-80, com uma cena noturna vibrante que rivalizava com centros urbanos maiores — uma verdadeira "Broadway santista". Na Rua General Câmara, próximo ao porto, concentravam-se casas lendárias como Love Story, Fugitive, Beer House, Zorba e O Galo de Ouro. Destaque para a boate Pink Panther, que rompeu fronteiras ao se instalar na praia do José Menino, atraindo tanto a elite paulistana quanto todas as classes sociais locais, desafiando o moralismo da época. A inspiração para a composição musical, segundo Marcos Canduta, está baseada na história de um homem elegante e gentil, barbeiro e proprietário de uma barbearia no centro de Santos, conhecido por sua vida noturna agitada, repleta de aventuras amorosas e atividades perigosas que remetem a habilidade no uso da navalha.

O malandro, figura central na cultura brasileira do século XX, representa não apenas um personagem esperto e despreocupado, mas também um símbolo de resistência às estruturas opressivas. Eternizado nas letras de samba, em 1927 é a voz principal no samba-carnavalesco "Ora Vejam Só" — compositores: Sinhô e Heitor Dos Prazeres, intérprete

Francisco Alves. Ou ainda a canção "Lenço no Pescoço" gravada em 1933 — compositor Wilson Batista, intérprete: Sílvio Caldas.

O barbeiro personifica o arquétipo do "malandro trabalhador", ecoado também de Chico Buarque de Holanda. Este modelo, que serviu de inspiração para a composição musical, foi posteriormente transmitido ao poeta Manoel Herzog, que, ao elaborar a letra, delineou o malandro como um homem de aproximadamente 60 anos, em meio a uma crise existencial que questiona seus valores morais e machistas, agravado ainda por uma frustração amorosa. O poeta introduz uma personagem feminina moderna, autônoma financeiramente e livre das convenções do amor romântico, para dialogar com o malandro. A linguagem oscila entre erudição e coloquial.

Em *My Love Story* essa interação, revela o universo boêmio do malandro santista (de inspiração carioca), e as contradições do Brasil entre os anos 60 e 90, refletindo a ditadura militar, o milagre econômico, a censura e o processo de redemocratização. Esse contexto moldou a figura do malandro, um personagem em transição entre o mundo repressivo do passado e os novos tempos de lutas por liberdades civis, feminismo e igualdade racial. Este homem, outrora marcado por aventuras e conquistas, agora vive seu ostracismo. Enfrenta a solidão amorosa e o declínio social. Em tom de confissão, tenta reconquistar a amada e se reerguer em Santos, revelando na canção os estereótipos da boemia, da malandragem e do machismo que permeiam sua história.

Na letra temos então esta única voz, que se dirige a um outro, "seu ex-amor", como se falasse com o próprio tempo já decorrido, imprimindo variados tons nesta espécie de monólogo protesto: ameaçador, heroico, arrependimento e súplica. Tais como: "Ninguém zomba de mim/ Já fui xerife lá na zona/Um malandro elegante/Fui malandro, hoje sou otário/ Volta pra mim, querida". É possível também perceber as intertextualidades da letra que lhe confere autenticidade ao discurso, com referências a localidade, lugares de divertimento da cidade de Santos, personagens do imaginário da cultura popular e suas gírias: "Sou rei do Pink Panther / Comemorei no Love Story/Mandei na General/ Na rampa do 275 / Tudo somado e fora os nove/ Sou canastrão e brinco". A linguagem prosódica da canção é bastante coloquial, utilizando expressões como: "buraco é mais embaixo", "canastrão", "otário", aproximando a canção da fala do dia a dia.

Diversos recursos poéticos também podem ser observados na composição. A canção aparenta buscar inspiração, ou seja, estabelecer um diálogo interno com diferentes estilos musicais, que variam desde cantigas de escárnio e malquerença, passando pelos sambas-canções, o choro e a sofrência sertaneja. Algumas metáforas presentes: "Tive milhões de amantes / Fui rei no Pink Panther / Mandei na General / Tinha fama de mal no Fugitive e no My Love"; nesses versos, observa-se a utilização de hipérboles para enfatizar os feitos do conquistador, além do uso de personagens emblemáticos, alusões a nomes associados à status e grandeza, bem como comparações a vilões e figuras controversas. Ironias também são evidentes: "Tudo somado a fora os nove / um malandro elegante / Sou canastrão e brinco / Sou bom rapaz"; aqui, o deboche e o humor criam uma atmosfera propícia para exibir uma suposta glória da masculinidade performada ou uma nostalgia decadente por histórias do passado.

Melodia e Ritmo: O músico Marcos Canduta nos relata que, na composição da canção *My Love Story*, é possível perceber, tanto por seu relato quanto pela audição, que a base rítmica utilizada é inspirada no **bolero** tradicional. A peça apresenta compassos binários 2/4 e quaternários 4/4, com predominância de ritmo trocaico (sílabas fortes seguidas de sílabas fracas) na maior parte dos versos, evocando e exaltando a performance do malandro-trabalhador apaixonado. O ritmo é envolvente e dinâmico, variando entre lento, moderado e acelerado; algumas conclusões mais elevadas reforçam a intensidade do discurso. A estrutura da música é regular e previsível na maior parte de sua execução; entretanto, nos momentos finais que requerem maior eloquência do eu lírico, o ritmo adota um compasso ternário 3/4. A ênfase na primeira batida lembra uma valsa inserida no bolero, como se desejasse transitar da vida aventureira para as águas tranquilas do amor sereno. Todos os elementos contribuem para a expressividade da composição.

Segundo o depoimento de Marcos Canduta, a melodia é baseada em três tonalidades — Lá menor, Ré menor e Dó menor — que sustentam a harmonia e o desenvolvimento musical. Lá menor transmite uma atmosfera de advertência e seriedade, com variações dinâmicas que refletem emoções diferentes. Dó menor traz uma reflexão sobre o tempo, com uma tessitura que se contrai e depois se amplia, reforçando a tristeza. Ré menor expressa pedidos de ajuda e dor, com mudanças de tom que indicam súplicas e a sensação de que esses pedidos não foram atendidos.

Ao fazer uma comparação com a construção de uma casa para ilustrar essa composição, podemos dizer que os acordes (são aos tijolos) e suas variações tonais, junto com a harmonia (representa o projeto da casa), desenvolvidos ao longo da linha melódica de *My Love Story*, são habilmente elaborados pelos diferentes instrumentos de ecoação e interpretação presentes na música, especialmente o baixo, a guitarra, o trompete e a voz do vocalista.

Esses elementos performam a narrativa de um homem cujo mundo desmorona, ressaltando seu papel de importância na trama e criando uma atmosfera de autenticidade na história. A emoção transmitida pela sonoridade que ecoa na alma da canção, juntamente com a repetição dos motivos melódicos, faz com que ela permaneça em nossa memória (somos capazes de cantarolar ou assobiar para recordar e compreender). As estrofes e versos a seguir, junto com seus ritmos temporais e linhas melódicas, podem servir como base para análises detalhadas da composição[8]:

Tu bem te po-des rir (2/4)
Po-des te di-ver-tir (2/4)
Mas não é bem as-sim (2/4)
Nin-guém zom-ba de mim" (2/4)

Que en-tão sai-bas, mu-lher (4/4)
Nem sem-pre o que se quer (4/4)
Se tem, bu-ra-co é mais em-bai-xo (4/4)
Sou ca-nas-trão e brin-co (4/4)
Na ram-pa do 275" (4/4)

Meu a-mor, já não tem mais (3/4)
A-que-la vi-da ban-di-da (3/4, com uma leve sincopa)

Voltando à pergunta inicial deste trabalho. Por que os homens subordinam as palavras à métrica, à cadência e ao ritmo? *(*HUIZINGA, 1980) A poesia carrega em si a linguagem rítmica(rima) das palavras, exclama, indaga, afirma, nega, retruca, enfim todas as expressões necessárias para dizer a vida, o poeta se apropria desta linguagem prosaica, a preenche de sentidos, significados, dá forma e ritmo e assim, cria o poema. A poesia e a música, mesmo em criações independentes, revelam sua força máxima quando se entrelaçam

[8] Com o objetivo de que a melodia da composição seja mais facilmente perceptível, disponibilizamos o link: https://www.youtube.com/watch?v=6HvNiWTSXwo&t=35s

— retomando suas origens comuns e transformando palavras em canção. Em *My Love Story*, o poeta Manoel Herzog constrói uma letra-poema magistral, onde os versos ressurgem como palavra cantada, elevando a obra à sua essência mais pura. Partindo da linha melodia da música previamente entregue, o poeta compôs o texto poético em versos polimétricos, curtos e longos, impregnados de lirismo, e que se organizam em nove (09) estrofes que seguem a polimetria pré composta na melodia de linhas regulares; nelas o discurso evocado nas expressões das palavras (emoção e sentidos) e as sonoridades dos versos, se integram a intenção temática que inspirou a música. A letra revela riqueza e complexidade, tanto em termos de forma quanto de conteúdo.

Na estrutura da música, o Refrão se encontra nas três últimas estrofes, reforçando temas de saudade e reconciliação, culminando em um apelo dramático ao final. As composições populares apresentam quase sempre duas partes melódicas ou estruturais principais — como versos e refrões. Tomando como exemplo esta canção: Parte A: “Meu amor / Já não tem mais / Aquela vida bandida...” Parte B: “Volta pra mim, querida” (refrão). Ou ainda: Parte A: “Meu amor/ Não levo mais / Aquele tipo de vida...” Parte B: “Volta pra mim, bandida.” Pequenas variações nos versos dentro do mesmo refrão introduzem elementos de surpresa e evitam monotonia; entretanto, essas partes não são independentes. Em contrapartida, ao final da composição surge um verso distinto: Querida, bandida, sumida; esse trecho constitui uma terceira parte separada — Parte C — comum na estrutura do choro. Tal recurso geralmente cria um contraste melódico ou emocional que funciona como clímax; neste caso específico, a mudança para “Querida, bandida, sumida” (ritmo mais acelerado e quase um desabafo) desempenha o papel de elemento apelativo do eu lírico. Destacamos a três partes:

Meu amor
Já não tem mais
Aquela vida bandida
Tudo mudou
Sou bom rapaz
Volta pra mim, querida.

Meu amor
Não levo mais
Aquele tipo de vida
Tudo acabou

É triste o cais
Volta pra mim, bandida.

Querida, bandida, sumida.

My Love Story tem uma estrutura complexa em termos de versos, estrofes, rimas e ritmos. O autor utiliza o terceto como base, apesar de não ser uma regra rígida seguida em todos os versos, se permite quebrar essa estrutura e construir outros formatos. Tercetos duplos conferem ritmo e cadência à composição. Essa complexidade na estrutura da composição pode ser observada nestes quatro tipos de estrofes da canção: a primeira e a quarta estrofe se repetem de forma regular e tem seis (6) versos; a segunda estrofe que não se repete, tem doze (12) versos e está fixada no centro da letra; e a terceira estrofe que também não se repete, possui quatro (4) versos:

1
Tive milhões de amantes
Fui rei no Pink Panther
Tudo somado a fora os nove
Mandei na General
Tinha fama de mal
No Fugitive e no My Love
2
Que então saibas, mulher
Nem sempre o que se quer
Se tem, buraco é mais embaixo

Fui rei no Pink Panther
Um malandro elegante
Sem vocação pra ser capacho
Se queres um conselho
Olha-te bem no espelho
E que ele então te rememore
Há vida antes de ti
Cada amor que perdi
Comemorei no Love Story.
3
Não vás pensando que as doçuras que falei pra ti
Não fale a quantas no caminho conheci
Sou canastrão e brinco
Na rampa do 275
4
Já não é mais assim
O que vai ser de mim
Se me deixares solitário
Aquele tempo é morto

Modernizaram o porto
Fui malandro, hoje sou otário.

Observando o ritmo, da primeira e quarta estrofes temos: versos de (6-6-8-6-6-8) com a métrica correspondendo a imposição melódica, daí a variedade de medidas e a fluidez na expressividade da mensagem. Próximos da redondilha maior, o metro mais natural dentro da fala em português, conferem um ritmo forte e coloquial à estrofe, o que os torna marcantes e fáceis de entoar e memorizar. O ritmo na segunda estrofe tem versos de (6-6-8) (6-6-8) (6-6-8) que se repetem num número maior de versos no mesmo padrão rítmico e continuam apontando para a redondilha maior. Este efeito de forte e fraco torna as frases que iniciam os versos bem afirmativa, imprimindo força na voz de quem se apresenta. E por fim, na terceira estrofe, o ritmo foge um pouco ao padrão das anteriores, principalmente por trazer o verso inicial mais longo, além da presença de numeral que exige adaptação. Versos irregulares de (8-8-6-5) se apresentam com variação intencional, os versos mais longos criam um efeito de lentidão e transmite uma confissão e um desabafo, enquanto os versos mais curtos respondem com agilidade e expressividade na fala.

Rimas e base fonética: observando as estrofes acima mencionadas: a primeira e quarta estrofe, podemos observar, rimas ricas e pobres, que estão dispostas de forma alternada (nove/love) (solitário/otário) e outras de forma emparelhada (general/mal (assim/mim), também apresentam alternâncias de versos maiores e menores. Na base fonética temos aliterações e assonâncias com a repetição das vogais m, a, i e o (amantes, milhões, mim, rei, Pink, Panther, morto, porto) criando movimentos sonoros contínuos e reforçando a atmosfera de ênfase a sensação de tensão.

As rimas e bases fonéticas, observadas na segunda estrofe: tem um esquema complexo de rimas, sendo ricas e pobres, estão alternadas e interpoladas (capacho, conselho, espelho, embaixo) (mulher/Panther, rememore, elegante) com alternância de versos, provoca unidade e coesão no discurso e aumenta a intensidade emocional (mais lírico) lembrando os sonetos. Há predominância de rimas femininas. Na base fonética temos sons que parecem assobiar e chiar nas suas consoantes s, x, c, (saibas, embaixo, capacho, espelho, queres, antes) cria assim em efeito de força e alerta nas expressões.

As rimas e bases fonéticas, observadas na terceira estrofe: com rimas ricas (ti, conheci) (brinco, 275) e dispostas de forma emparelhada, lembra as quadras populares, há

um efeito de ênfase e uma inusitada e original forma de rimar entre (brinco/275) fazendo soar uma palavra e um número, diferentes, porém próximos na sonoridade. Na base fonética há um predomínio de consoantes nasais n, m (pensando, quantas, caminho, conheci, canastrão, brinco, rampa), contribui para um tom melodioso, além de criar um eco e prolongamento dos sons. Também há predomínio das vogais a e o, expandindo os sons. Outra originalidade do verso provocado pelos seus sons é (Na rampa do 275), onde o "r" sugere o movimento de um carro subindo a rampa.

A voz do intérprete desempenha um papel fundamental, materializando sons, atmosferas, emoções e movimentos presentes na letra da música. Carlos Careqa, ator e cantor, interpreta por meio de nuances vocais, os sentimentos e as variações de humor da narrativa. Essa fusão entre melodia e texto cria um efeito de gestualidade na voz, ampliando o impacto da canção. Em *My Love Story*, a linha melódica — com seus acordes e harmonias — alinha-se perfeitamente ao ritmo silábico, às rimas e à base fonética (vogais e consoantes como i, a, o, m, n). Letra e música se fundem, equilibrando tons musicais e discursivos, resultando na performance cômico-dramática que define a obra.

6. Conclusão

A interdisciplinaridade entre Poesia e Canção oferece ferramentas teóricas e metodológicas valiosas, permitindo explorar as múltiplas camadas do processo criativo da canção e revelando sua profundidade simbólica. A canção popular brasileira sintetiza o individual e o coletivo, resgatando a função mimética da arte — assim como a tragédia grega, ela representa histórias, emoções e contextos históricos, sociais e políticos, refletindo a complexidade humana. Este estudo demonstrou que a canção é uma obra completa, cuja análise integrada de melodia e letra revela uma dimensão estética superior. Ao reforçar a conexão entre as artes, o trabalho desafia a fragmentação moderna, ecoando a visão aristotélica da mimese como força transformadora. Espera-se que esta pesquisa incentive novos estudos e a valorização da canção popular brasileira como patrimônio cultural e artístico essencial.

Referências

CANDUTA, Marcos; HERZOG, Manoel. **Enquanto morro e cais. Canções de Amor Caiçara**. Santos, 2019. 1 álbum musical. Disponível em: https://www.youtube.com/@cancoesdeamorcaicara2623 Acesso em: 10 jan. 2025.

CARETTA, Álvaro Antônio. **Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2013.

CARVALHO, Vicente de. **Poemas e canções**. 3. ed. aumentada. São Paulo: Empresa Typográfica Editora «O Pensamento», 1917. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/ Acesso em: 20 jun. 2024.

HUIZINGA, Johan. A Função da forma poética. *In*: **Homo Ludens:** o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MARQUES, Pedro. Canção: ramais interdisciplinares. *In*: **A formação docente interdisciplinar:** perspectivas linguísticas e literárias. São Paulo: Editora Plêiade, 2013.

MARQUES, Pedro. Falatório escrito: a cultura da canção. *In*: MARQUES, Pedro; SILVA, Maurina Lima. **Identidades, territórios e deslocamentos:** a perspectiva brasileira. São Paulo: Universidade Aberta do Brasil (UAB) / Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), 2022.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e música: laços de parentesco e parceria. *In*: **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2008.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. *In*: **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TATIT, Luiz. O século XX em foco; A triagem e a mistura. *In*: **O Século da canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

WISNIK, José Miguel. Som, ruído e silêncio. *In*: **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.