



## “Cotidiano” de Ronaldo Miranda: imaginação visual e construção da performance de canção de câmara com temática contemporânea e música pós-tonal

Gisele Pires Mota

Universidade de Brasília (UNB) – [giselepires1@gmail.com](mailto:giselepires1@gmail.com)

**Resumo:** Ao deparar com um texto em prosa com temática contemporânea e com elementos musicais atonais, cantor e pianista devem buscar ferramentas e escolhas interpretativas diferenciadas para construção da performance. Para tanto, a poesia foi clarificada através de ferramentas como as análises poéticas de Antônio Cândido (1984) e Norma Goldstein (2006). Em “Cotidiano” foi usada a Teoria dos Conjuntos desenvolvida por Allen Forte (1973) para análise da música. O principal objetivo da presente investigação é propiciar elementos para criação de uma imagem artística que englobe compreensão poética, entendimento musical e de detecção de possíveis problemas técnicos.

**Palavras-chave:** canção de câmara, relação interdisciplinar texto-música, música pós-tonal, imagética visual, performance musical.

**“Cotidiano” by Ronaldo Miranda: Visual Imagination and Performance Construction of Art Song with Contemporary Text and Post-Tonal Music**

**Abstract:** When faced with a prose text that deals with daily modern life and atonal music, singers and pianists should seek specific tools in order to base their interpretative choices. Therefore, poetry has been clarified through the poetic analysis of Antonio Candido (1984) and Norma Goldstein (2006). Class-Set Theory was used for study of the musical features in “Cotidiano”. The main objective of this research is to provide elements for the creation of an artistic image that incorporates poetic as well as musical understanding of the selected work.

**Keywords:** Art Song, Word and Music Studies, Post-Tonal Music, Visual Imagery, Performance

A música pode ser um poderoso estímulo para a criação de imagens mentais. JUSLIN e VÄSTFÄLL (2008) descrevem seis mecanismos de como a música pode provocar emoções (reflexos do tronco cerebral, contágio emocional, imagética visual, memória episódica, expectativa musical e condicionamento evolutivo). Para a performance de canção, um deles particularmente me chama a atenção, a imagética visual que é definida pelos autores como o mecanismo responsável por criar relações entre elementos sonoros e imagens visuais.

A natureza precisa deste processo imagético visual ainda está por ser determinada, mas os ouvintes parecem conceituar a estrutura musical através de um mapeamento não-verbal metafórico entre a música e os chamados “esquemas imagéticos” fundamentados na experiência corporal (...) (JUSTIN e VÄSTFÄLL, 2008: 506)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> The precise nature of this visual imagery process remains to be determined, but listeners seem to conceptualize the musical Structure through a metaphorical nonverbal mapping between the music and so-called ‘image-schemata’ grounded in bodily experience (...) (JUSLIN e VÄSTFÄLL, 2008: 506)



Enquanto Juslin e Västfjäll se detém na imagética visual da recepção, nesse artigo quero evocar imaginação visual do intérprete como parte integrante da imagem artística da peça, juntamente com a análise musical e poética. Em suma,

imagens mentais tem sido consideradas “gatilhos internos” de emoções (Plutchik, 1984) e pesquisas tem revelado que imagens visuais associadas a diferentes emoções envolvem conteúdos imaginativos diferentes (Lyman & Waters, 1989), bem como diferentes padrões de respostas psicológicas (Schwartz, Weinberger, & Singer, 1981). Percebe-se que o estímulo musical é especialmente eficiente em estimular a imaginação visual (Osborne, 1980; Quittner & Glueckauf, 1983) e alguns estudos indicaram que imagens visuais podem ser eficazes em intensificar emoções na música (Band, Quilter, & Miller, 2001-2002; ver também Västfjäll, 2002, p. 183) (Juslin e Västfjäll, 2008: 15) <sup>2</sup>

Dessa forma, nesse artigo procuro proporcionar algumas ferramentas de estudo textual para construção da personagem assumida pelo cantor bem como para o entendimento da linguagem musical e suas ligações com o texto e com as decisões interpretativas. Foi usada a canção “Cotidiano” de Ronaldo Miranda visto que se inspira em diversas influências tonais e não tonais do século XX e o texto, de autoria de Orlando Codá<sup>3</sup>, possui características do movimento modernista brasileiro, como versos livres, valorização de eventos e temas cotidianos, humor, ironia, e incorporação da linguagem falada na literatura (STERN, 1988).

Mesmo sabendo que “de um modo geral diferentes ouvintes geralmente concordam com a natureza expressiva de uma performance” (JUSLIN, 2003: 276) não será abordada a recepção da canção e sua relação com as sugestões interpretativas aqui colocadas. Esse artigo objetiva mostrar o entendimento musical, poético e imagético como ferramentas para o intérprete “trazer a partitura à vida como um narrador de uma mensagem expressiva essencial.” (RINK, 2001: 217). A construção da performance por meio do estudo poético, da estrutura musical e através da exploração das imagens sugeridas pela poesia e pela música através do exercício imaginativo pode contribuir grandemente para o estabelecimento de uma “narrativa mental-guia” da performance de canção.

O presente texto se estrutura da seguinte forma: primeiramente, a poesia será clarificada através de ferramentas como as análises poéticas de Antônio Cândido (1984), Norma Goldstein (2006) e por meio dessa análise, imagens serão sugeridas. Em seguida, será usada a Teoria dos Conjuntos de Classes de Notas desenvolvido por Allen Forte (1973) e explicitada no livro *Introduction to Post-Tonal Theory* de Joseph Straus para análise da música. Concluindo, serão fornecidas sugestões interpretativas e imagéticas tendo como base os passos anteriores buscando a construção da performance.

## 1. Sobre o poema<sup>4</sup>

2 Mental images have been regarded as ‘internal triggers’ of emotions (e.g., Plutchik, 1984), and studies have revealed that visual imagery associated with different emotions involves different imagery contents (e.g., Lyman & Waters, 1989), as well as different patterns of physiological response (Schwartz, Weinberger, & Singer, 1981). It has been suggested that musical stimuli are especially effective in stimulating visual imagery (Osborne, 1980; Quittner & Glueckauf, 1983) and a few studies have indicated that imagery can be effective in enhancing emotions to music (Band, Quilter, & Miller, 2001-2002; see also Västfjäll, 2002, p. 183). (Juslin e Västfjäll, 2008: 15)

3 Miranda e Codá foram amigos na Faculdade de Direito da UERJ. O Compositor largou a Faculdade no 4º ano do curso optando pela Música e pelo Jornalismo. Orlando Codá concluiu o Curso de Direito porém estudou Literatura na Universidade de Montpellier, na França. O escritor trabalhou em escolas particulares, cursos de inglês e francês, trabalhou também para Funterj/Teatro Municipal, para algumas editoras (incluindo a Nova Fronteira) e para a Shell na área de Comunicação Social e Eventos. Jamais exerceu a profissão de advogado. Juntamente com Miranda fizeram *Trajatória* (1977), o *Canticum Itineris* (para conjunto de música antiga e fita magnética), a cantata *Terras de Manirema* (obra de fundo ecológico), as *Três Canções Simples* (canto e piano) e a ópera *Dom Casmurro* além de terem trabalhado em trilhas para teatro, criando dois musicais, *Nossa Cidade* e *A Hora dos Ruminantes* uma peça para o Theatre d’Alliance Française. Orlando Codá morreu em 1996 no Rio de Janeiro.

4 A íntegra do poema se encontra ao final desse artigo.



Antônio Cândido (1984) afirma que “ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, como sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício.” (p.6). Esse é certamente um primeiro passo para o entendimento do texto.

O poema começa de uma maneira despretensiosa, como um dia de bate-papo entre vizinhos. O poema é em primeira pessoa, o que destaca o caráter lírico do texto. A impressão é que a personagem em “Cotidiano” está falando com alguém que conhece, mas por alguma razão não tem mais contato. Ambos os personagens do poema, o narrador e seu vizinho (estando esse último presente ou não cena), eram amigos, ou mesmo amantes. Como a primeira parte do poema é composta apenas de perguntas, o que parece ser um diálogo de perguntas simples se revela um monólogo, uma vez que não há respostas (versos 1-6). A segunda parte (versos 7-14) revela que toda informação conhecida pelo narrador vem em segunda mão: ele só “ouve falar”, não foi um resultado de uma conversa direta. O personagem sabe sobre o trabalho do vizinho (“me disseram que agora tu trabalhas de noite”), sabe que o seu carro enferrujado que não funcionou mais, e sabe também sobre a vida profissional (“me disseram do aumento”). O narrador é ainda consciente de hábitos de sono do seu vizinho (“me disseram que trabalhas de noite/ mas que acordas muito cedo só pra me contrariar”). Tais fatos denotam mais uma vez o distanciamento entre o narrador e esse outro personagem, pois evidenciam a necessidade de um intermediário para o acesso às informações. O pretense vizinho não parece estar em uma situação boa já que parece a barba cresceu, ganhou peso, seu carro morreu, e está trabalhando à noite. No entanto, a distância entre ambos é ainda óbvia, dado que, aparentemente, a única interação que eles têm é o barulho irritante de manhã cedo. Na terceira e última parte (versos 15-19), o poeta deixa claro que o problema que o incomoda não é econômico, nem estético, nem sobre o trabalho noturno, e nem o barulho de manhã. Orlando Codá utiliza perguntas sem respostas e a necessidade de intermediários para retratar a verdadeira temática. O problema está dentro das pessoas, o problema é a solidão contemporânea, é o coração fechado que não permite a entrada de outros.

A poesia, que começou superficialmente, termina com uma imagem intensa dos tempos modernos. O que começa como uma conversa banal, termina com uma declaração surpreendente. A janela fechada e a porta com cadeado simbolizam a inacessibilidade emocional do outro. Pode-se constatar que o texto reúne o ordinário e o surpreendente, o esperado e o inesperado, o patente e o latente.

## 2. Sobre a música<sup>5</sup>

“Cotidiano” é a última e mais longa composição do ciclo “Três canções simples”<sup>6</sup>. Quanto à forma, pode ser classificada como binária, com alternância entre seções rápidas e lentas e com o retorno do material introdutório no meio e no fim. Cada uma das duas partes possui quatro subseções. As subseções são determinadas de acordo com seu material musical. Embora altamente seccionada, as principais seções mantêm uma simetria aproximada, típica das canções de Miranda: quarenta e nove compassos na seção A, e quarenta e dois compassos na seções B. As subseções indicadas como “Calmo” são bastante curtas e as como caráter “Obsessivo” dominam a peça (Tabela 10).

### TABELA 1a. “Cotidiano,” seção A

5 A partitura completa da canção “Cotidiano” pode ser encontrada em <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-12102009-171630/>

6 Sendo a primeira canção “Visões” e a segunda “Noite e dia”.



<b>A</b>				<b>Seção</b>
<b>1-49</b>				<b>Compassos</b>
<b>d</b> 45-49 “Calmo”	<b>c</b> 37-44 (43-44: transição)	<b>b</b> 23-36 (35-36: transição)	<b>a</b> 1-10 11-22 “Obsessivo”	<b>Subseções</b>
<b>Diatônico (Tonal)</b>	<b>Tons inteiros/ Diatônico</b>	<b>Pentatônica/ Harmonia quartal</b>	<b>Tons inteiros</b>	<b>Material musical</b>

**TABELA 10b. “Cotidiano,” seção B**

<b>B</b>				<b>Seção</b>
<b>50-92</b>				<b>Compassos</b>
<b>a”</b> 84-92 “Obsessivo”	<b>f</b> 81-83 citação de “Visões”	<b>e</b> 74-80 “Reflexivo”	<b>a’</b> 50-59 60-73 “Obsessivo”	<b>Subseção</b>
<b>Tons inteiros</b>	<b>Diatônico</b>	<b>Harmonia quartal</b>	<b>Tons inteiros</b>	<b>Musical material</b>

“Cotidiano”, também carrega a modernidade evocada no poema através da utilização de técnicas composicionais contemporâneas. É a mais universalista das canções para voz e piano de Miranda (em oposição ao nacionalismo musical) e pode-se observar muitas influências musicais internacionais. Da escola russa, especialmente de Prokofiev, o compositor usa um estilo irônico, sarcástico, com ênfase no aspecto rítmico e percussivo do piano. Do impressionismo francês pode-se ver a preferência por tons inteiros e escalas pentatônicas. Finalmente, da segunda escola de Viena é possível encontrar o uso do atonalismo livre através de conjuntos de classes de notas altamente simétricos.

Mesmo tendo partes fortemente enraizadas no sistema tonal nota-se que na maior parte da canção tais relações tonais funcionais não existem. Por este motivo, a Teoria dos Conjuntos de Notas de Allen Forte, descrita em seu livro *The Structure of Atonal Music* é usada para uma melhor compreensão da organização musical da canção. Joseph N. STRAUS (2005) afirma que

Compositores da música pós-tonal costumam usar grandes conjuntos como fonte de material intervalar. Ao extrair a totalidade ou a maioria dos pequenos conjuntos a partir de um grande conjunto referencial único, os compositores podem unificar seções inteiras de música. Ao alterar o grande conjunto referencial, o compositor pode criar uma sensação de movimento em larga escala de uma região harmônica para outra. Muitas grandes coleções estão disponíveis, mas quatro em particular têm atraído a atenção de compositores e teóricos: as coleções diatônica, octatônica, hexatônica e de tons inteiros (p. 140).<sup>7</sup>

Miranda utiliza principalmente a harmonia em quartas das coleções diatônica e de tons inteiro em “Cotidiano”. No início, o tetracorde 4-25 (um sub-conjunto da coleção de classe de conjuntos de tons inteiros 6-35) abre a canção, expondo o primeiro material de tons inteiros (Ex. 1).

<sup>7</sup> Citação original: “Composer of post-tonal music often use certain large sets as source of pitch material. By drawing all or most of the smaller sets from a single large referential set, composers can unify entire sections of music. By changing the large referential set, the composer can create a sense of large-scale movement from one harmonic area to another. Many large collections are available, but four in particular have attracted extensive compositional and theoretical attention: the diatonic, octatonic, hexatonic, and whole-tone collections.”



Exemplo 1: “Cotidiano”, c. 1

O uso de outros de conjuntos também simétricos pode ser constatado nos exemplos a seguir (Ex. 2 e 3).

Exemplo 3: “Cotidiano”, cc. 19-22

Exemplo 2: “Cotidiano”, cc. 10-15: 3-8 e 6-Z48 (cuja simetria se produz por espelhamento)

Simetria é uma das características da composição de Miranda. Ela pode ser vista no comprimento das frases, no tamanho das seções e no uso de formas mais tradicionais, embora geralmente modificadas. Em “Cotidiano”, os compassos 5 e 6 são exemplos de simetria entre os planos horizontal e vertical. Ambos os vértices usam o tetracorde 4-18 (uma tríade diatônica mais um semitom adicional) como base para o gesto musical (Ex. 4).


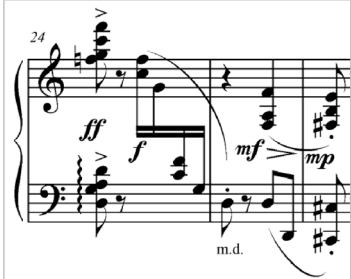
Exemplo 4: “Cotidiano”, cc. 5-6

Outra característica de “Cotidiano” é a harmonia quartal. Ela pode ser encontrada na harmonia das seções *b* e *b'* (Ex. 5 e 6) e em conjuntos pentatônicos (Ex. 7 e 8).



Exemplo 6: “Cotidiano”, cc. 74-76, tetracorde 4-23

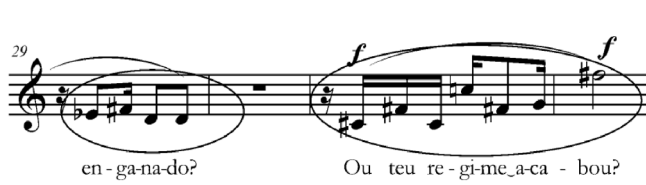

Exemplo 5: “Cotidiano”, cc. 26-28, tetracorde 4-23



 <p>Exemplo 8: “Cotidiano”, cc. 32-33, pentacorde pentatônico 5-35</p>	 <p>Exemplo 7: “Cotidiano”, c. 24, pentacorde pentatônico 5-35.</p>
---	---

Um dos acordes favoritos de Miranda, o trítono-quarta (ou semitom-trítono), classe de conjuntos 3-5 (016), está na harmonia e na melodia como um elemento de unificação (Ex. 9-12).

 <p>Exemplo 10: “Cotidiano”, c. 34, tricorde 3-5</p>	 <p>Exemplo 9: “Cotidiano”, c. 9, tricorde 3-5</p>
---	---

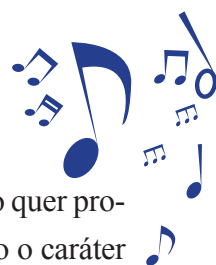
 <p>Exemplo 12: “Cotidiano”, cc. 29-32, tricorde 3-5</p>	 <p>Exemplo 11: “Cotidiano”, tricorde 3-5</p>
---	---

### Sugestões para imagética visual e interpretação

Saber que a canção está orientada por em paletas musicais, tais como tons inteiros, cromática e diatônica, fornece ferramentas para uma abordagem específica para a interpretação. Em vez de tentar encontrar dominantes, tônicas e outros termos de harmonia tonal funcional, os intérpretes podem buscar variedade em diferentes formas de enunciação e mudanças de sonoridade, de ataque pianístico, e de pedalização, utilizando e indo além das indicações do compositor. Além disso, é útil reconhecer a lógica por trás da sequência de blocos de acordes (como no Ex. 4), que pode ajudar a preparar a posição da mão. Finalmente, a transposição da ideia musical que utiliza a mesma relação simétrica entre as notas (Exs. 2 e 3) demonstra como a estrutura harmônica pode ser unificada fornecendo uma ferramenta para entender as ligações entre música e texto bem como facilitar a memorização e uma performance coesa.

Conhecer a parte pianística contribui grandemente para uma performance segura por parte do cantor; e para o pianista, torna-se quase impraticável o acompanhamento da canção sem conhecer, de fato, a parte vocal.

Uma outra característica da música é o seu caráter rítmico, com acentos fortes e sincopados. Por esse motivo, atenção especial deve ser atraída para pedalização e articulação. Em geral, Miranda escreve



poucas indicações de pedal, deixando a critério do pianista. Ele geralmente escreve somente quando quer produzir algum efeito especial<sup>8</sup>. Em “Cotidiano” não há nenhuma indicação pedalar. No entanto, como o caráter desta canção é muito rítmico, o pedal deve ser usado com parcimônia, para que não forme uma “nuvem” encobrindo a riqueza das articulações. Nas seções “Calmo” (cc. 45-49) e “Reflexivo” (cc. 74-80), com andamento mais lento (geralmente tonal), o pedal pode ser usado mais generosamente, bem como na citação da canção “Visões” (cc. 81-83) e no final da secção c (cc. 41-44) quando a voz, em *fortíssimo*, precisa do apoio sonoro do piano. Nesta seção chega-se à cadência V-I, estabelecendo uma transição tonal para *d*.

O estilo vocal é *parlato* no início e é alterado para *legato* nas seções mais lentas. Nas seções mais rápidas, o cantor deve se basear fortemente nos padrões da linguagem falada, buscando soar o mais natural possível. Para tanto, sugere-se falar o texto repetidas vezes, buscando o coloquialismo típico da sua construção, e evitar um estilo afetado e rebuscado de pronúncia. Um efeito que Miranda acrescenta a essa música é o glissando. No piano, ele adiciona uma qualidade *giocosa* e sarcástica. Na voz empresta dois tipos de emoções: nervosismo (cc. 23-26), e um tom de lamentação e choro (cc. 75-76 e 78-79).

O cantor pode ter dificuldade em encontrar pontos para respirar cc. 37-43. As semicolcheias são constantes e a pronúncia do texto na velocidade exigida faz com que esta seção seja interpretativamente diferenciada. Há pelo menos duas sugestões para a respiração: c. 40, após a oitava nota, e c.41, após o Sol 5. Este último parece ser mais musical, uma vez que é o fim da sequência melódica. De qualquer maneira, o cantor tem que se sentir confortável, o que depende da habilidade técnica e preferência pessoal.

Miranda confere uma característica irônica, humorística e obsessiva à música. Se entendermos a indicação “Obsessivo” no início como uma marca expressiva e usando a imaginação para criar um subtexto durante a introdução, pode-se imaginar que o narrador (interpretado pelo cantor), observa aquela pessoa, talvez por trás das cortinas, observando seus hábitos, sua forma física, exercitando uma fixação obsessiva em relação ao vizinho. Durante a introdução, o cantor pode ter essa imagem em mente, e observando que a música começa em *piano* e cresce até chegar no *ff* no c.10, o cantor pode retratar um provável susto de ser pego inesperadamente com a queda abrupta do nível dinâmico (“efeito surpresa”). Em seguida, o narrador se recompõe, e começa a se dirigir diretamente ao vizinho: “Bom dia, como vai você ...” Como já mencionado, essa ideia pode dar ao cantor um subtexto durante a longa introdução e dar início humorístico, ainda que obsessivo, à canção. Como o narrador foi pego de surpresa ele começa a falar nervosamente e sem muito controle. Ele se torna muito animado, como em c. 24 no Fá 5<sup>9</sup> (“A sua barba cresceu?”), bem como no c. 32, no Fá#5 (“O teu regime acabou?”). Rapidamente, o locutor volta ao “normal”, desculpando-se por si mesmo: “Ou será que eu estou enganado?” (cc. 28-29), “tu parastes com a ginástica?” (cc.33-34). Na seção mais lenta, a personagem parece estar mais calma, mas o cantor pode adicionar um leve toque de irritação, usando o *rallentando* no verso “só pra me contrariar” (cc. 49-50).

Na secção B (cc. 50-92), pode-se imaginar que o tal amigo foi embora (interlúdio do piano) e narrador começa a refletir sobre a porta trancada, assim como o coração de seu amigo. A parte pianística conclui a canção com o mesmo caráter “obsessivo” que começou. Miranda, em seguida, adiciona sua piada final: depois de um glissando ascendente em *ff*, ele termina a música com um *mp* inesperado em staccato semicolcheias, como se estivesse dizendo: “*c’est la vie*”.

Quanto à prosódia, Miranda musicou o texto com forte característica de linguagem falada. No entanto, há três frases que podem parecer incômodas para a plateia e para o cantor: cc. 38, 40 e 80. No

8 Como em “Visões”, compasso 31.

9 Dó 4 = dó central do piano.



compasso 38 e 40, a ênfase na palavra “ve-lho” é deslocada para “ve-lho”, e “dou um” é deslocado para um “dou”. Vendo que estes dois casos são resultados de a sequência melódica de quartas, é muito difícil imaginar qualquer outra alternativa além de simplesmente tentar pronunciar a sílaba forte corretamente. No c. 80, um acento aceitável seria: “Que nem no teu co-ra-ção.” Na música, o ritmo faz soar como “Que nem no teu co-ra-ção”, deslocando a acentuação natural da frase e da palavra “coração”. Aconselha-se dar a inflexão adequada da frase, o que não deve ser difícil por ser na seção com andamento mais lento além da indicação de *rallentando*.

## Conclusão

Pianistas e cantores têm a oportunidade de diversificar seu repertório com canções de linguagem musical e poética mais contemporânea. Tais peças demandam ferramentas específicas para sua compreensão e preparação para performance. Usando a canção “Cotidiano” de Ronaldo Miranda com poesia de Orlando Codá como objeto de estudo, pôde-se demonstrar que com o objetivo de construir uma “imagem artística” de uma canção com linguagem musical contemporânea e poesia com temática atual, procedimentos como 1) investigar aspectos poéticos de modo a construir uma personagem e criar o contexto narrativo, 2) analisar a parte musical (neste caso, utilizando a Teoria dos Conjunto de Classes de Notas de Allen Forte) a partir de tais procedimentos, criar uma performance baseada não somente nessa análise, mas também nas imagens poéticas e sonoras instigadas por tal estudo. É importante frisar que a familiaridade com a música é condição *sine qua non* para a análise. Tal familiaridade com a música (e não somente com a partitura) foi o ponto de partida para tais procedimentos. Concluindo, pode-se dizer que a partir desta metodologia foi possível embasar escolhas interpretativas e burilar a performance com aspectos dramático-imaginativos, pois, ao utilizar uma abordagem interdisciplinar, alcançou-se uma compreensão mais profunda do objeto musico-poético que é a canção.

## ANEXO 1

### Cotidiano (Orlando Codá)

1. Bom dia, vizinho!
2. Como vão as coisas?
3. A tua barba cresceu?
4. Ou será que estou enganado?
5. O teu regime acabou?
6. Tu parastes com a ginástica?
7. Me contaram do aumento,
8. do velho carro amassado
9. que um dia enferrujou
10. e não andou nunca mais!
11. me disseram que agora tu trabalhas de noite
12. mas que acordas muito cedo
13. só prá me contrariar
14. Eu que, teu pobre vizinho,
15. de dia não te posso ver
16. Só a janela cerrada
17. e o cadeado na porta
18. que nem no teu coração...





## Referências:

CÂNDIDO, Antônio. *Na sala de aula: Caderno de análise literária*. São Paulo: Editora Ática, 1984.  
FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmo*. São Paulo, Editora Ática, 2006.

JUSLIN, Patrik N. “Five Facets of Musical Expression”. In: *Psychology of Music*, vol 31 (3), pp. 273-302, 2003.

JUSLIN, Patrik N. e VÄSTFJÄLL, Daniel. “Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms”. In: *Behavioral and Brain Science*, v. 31, n. 5, Oct, p.559-75. Cambridge University Press, 2008.

RINK, John. “Translating musical meaning: The Nineteenth-Century Performer as narrator”. In: COOK, Nicholas. *Rethinking Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, pp. 217-238, 2001.

STERN, Irwin. “Carlos Drummond de Andrade”. In: *Dictionary of Brazilian Literature*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1988.

STRAUS, Joseph, N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005, 3ª. Ed.