

artigo acadêmico

CANÇÃO E RETÓRICA

Um estudo acerca da inserção de elementos persuasivos na canção *Ontem, ao luar*

Francisco Adelino de Sousa Frazão¹

Robson Bessa Costa²

RESUMO

Este artigo é resultado de uma análise da canção “Ontem, ao luar”, composta por Catullo da Paixão Cearense e Pedro de Alcântara. O objetivo é verificar e evidenciar a utilização de procedimentos retóricos na composição da referida obra dos músicos brasileiros e a relação dessa construção músico-poética com o segundo registro fonográfico realizado por Vicente Celestino, em 1952. Nessa perspectiva, dialogaremos com pressupostos teóricos de Cano (2011), Reboul (2004), Tatit (2002), Sousa (1999), Harnoncourt (1988), dentre outros pesquisadores, como forma de construir o embasamento teórico do nosso texto. Partimos da hipótese de que o “poeta do sertão” soube aplicar coerentemente alguns procedimentos retóricos na busca por amalgamar de maneira coesa sua composição textual à melodia pré-existente de Pedro Alcântara. Para

1 Doutorando em Música (ESMU-UFMG), Mestre em Letras (UESPI), Especialista em Docência do Ensino Superior (UESPI), Professor de Música (IFPI).

2 Pós-Doutorando em Musicologia (ESMU-UFMG), Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela (FALE-UFMG), Especialista em Cravo Université de Montréal, Mestre em musicologia (ESMU-UFMG).

além disso, foi nossa intenção verificar se a interpretação de Vicente Celestino, gravada no ano de 1952, serve para reforçar (ou não) os aspectos persuasivos introduzidos na canção pelos seus autores. Como resultado desta pesquisa, acreditamos que o autor de “Luar do sertão”, utilizando um léxico poético específico e empregando elementos retóricos que realçam certo caráter eloquente à obra, promoveu efetivamente a coerência entre sua letra e a melodia composta por Pedro Alcântara, sendo que estes elementos argumentativos foram inseridos intencionalmente em “Ontem, ao luar” como estratégia para a promoção do convencimento de um receptor/interlocutor virtualizado.

Palavras-chave: Catullo da Paixão Cearense; Pedro Alcântara; Vicente Celestino; Ontem, ao Luar; Canção e retórica.

ABSTRACT

This article is the result of an analysis of the song “Ontem, ao luar”, composed by Catullo da Paixão Cearense and Pedro de Alcântara. This study assumed the objective of verifying and evidencing the use of rhetorical procedures in the composition of the referred song of Brazilian musicians and the relationship of this musician-poetic construction with the second record made by Vicente Celestino, in 1952. In this perspective, we will dialogue with assumptions theorists of Cano (2011), Reboul (2004), Tatit (2002), Sousa (1999), Harnoncourt (1988), among other researchers, as a way to build the theoretical foundation of our text. We started from the hypothesis that the “poeta do sertão” knew how to consistently apply some rhetorical procedures in the search for amalgamating his textual composition in a cohesive way with the pre-existing melody of Pedro Alcântara. In addition, it was our intention to verify whether Vicente Celestino’s interpretation, recorded in 1952, would serve to reinforce (or not) the persuasive aspects introduced in the song by its authors. As a result of this research, we believe that the author of “Luar do sertão”, using a specific poetic lexicon and employing rhetorical elements that highlight a certain eloquent character to the work, effectively promoted the coherence between his lyrics and the melody composed by Pedro

Alcântara, being that, these argumentative elements were intentionally inserted in “Ontem ao luar” as a strategy to promote the convincing of a virtualized receiver/interlocutor.

Keywords: Catullo da Paixão Cearense; Pedro Alcântara; Vicente Celestino; Ontem, ao Luar; Song and rethoric.

INTRODUÇÃO

Por meio desse texto, objetivamos verificar a utilização de procedimentos retóricos na composição da letra da canção “Ontem, ao luar”. A melodia desta música, anteriormente gravada com o nome “Choro e poesia” (inicialmente chamada “Dores do coração”), foi composta e gravada por Pedro de Alcântara (1866-1929), como instrumental, no ano de 1907. Somente dez anos depois, com letra composta por Catullo da Paixão Cearese (1863-1946), seria gravada pela primeira vez em forma de canção³, produzida pela Casa Edison, na voz do tenor Vicente Celestino (1894-1968) acompanhado de violão, flauta e cavaquinho; o mesmo cantor interpretará, em 1952, a versão selecionada para nossa análise.

O interesse em desenvolver um estudo da referida obra, a partir do viés retórico, justifica-se pelo fato de ela ter feito parte do conjunto de canções analisadas por Frazão (2014) na dissertação de mestrado intitulada “Literatura e música: uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar*, *Flor amorosa* e *Cabôca*

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=miYUiYePEtA>. Acesso dia 26/09/2020.

de Caxangá, de Catullo da Paixão Cearense”. Na ocasião, foram realizados estudos de três canções de Catullo tendo como aporte teórico o modelo analítico cancional de Luiz Tatit. O referido cancionista escreveu a parte textual de melodias conhecidas e prestigiadas na época, compostas por músicos importantes na cena artística da capital brasileira. Catullo, que desenvolveu seu feito artístico e composicional de forma autodidata, assumiu duas maneiras de compor ao longo de sua trajetória: uma que aponta para a tentativa de representar “a expressão do homem sertanejo” e outra direcionada a “uma linguagem e uma poética que ressoava a tradição erudita europeia” (FRAZÃO, 2014, p. 46), sendo esta última a forma composicional que interessa ao presente estudo.

A composição de letras para melodias pré-existentes foi algo muito comum na trajetória de Catullo. Como exemplo, podemos citar: “Ao Luar” e “Talento e formosura” (músicas de Edmundo Otávio Ferreira); “O sertanejo enamorado” (música de Ernesto Nazaret); “Luar do sertão” e “Cabôca de Caxangá” (melodias do folclore nordestino ensinadas ao cancionista pelo violonista João Pernambuco); “Flor amorosa” (música de Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior); “Os olhos dela” e “Vai, ó meu amor, ao campo santo” (músicas de Irineu de Almeida); “Por um beijo”, “Rasga o coração” e “Palma de martírio” (músicas de Anacleto de Medeiros); dentre outras várias músicas que adquiriram prestígio ao receberem letra do cancionista, transformando-se em canções (VASCONCELOS, 1977, p. 118).

O fato é que Catullo, ao compor⁴ letra para a melodia preexistente da polca “Choro e poesia” de Pedro de Alcântara, transformou-a na canção “Ontem, ao luar”. O cancionista uniu poesia e música de tal maneira que faz crer que seus elementos servem a um mesmo sentido, uma mesma finalidade, como um todo coeso⁵. “Ontem, ao luar”, em termos gerais, se estabelece como uma obra composta com a intenção de provocar os afetos e mover as paixões da alma⁶. Dessa maneira, podemos evidenciar, a partir de sua estruturação, elementos que podem ser observados e descritos por meio de uma análise retórico-afetiva.

O autor de “Luar do sertão” chegou a declarar em certa ocasião que sabia “poetar para o canto” e que as letras compostas por ele eram plenamente coerentes com os sentimentos, queixumes, mágoas, embutidas nas melodias preexistentes de outros autores (VASCONCELOS, 1977, p. 119-120). Para Maul (1971), as formulações poéticas e cancionais de Catullo,

4 O momento da composição é equivalente a etapa inventio da construção retórica, ou seja, a criação dos argumentos que farão parte do discurso (SOUSA, 1999, p. 08).

5 A ordem e distribuição dos argumentos ao longo do discurso retórico que constituem a coesão do texto, dizem respeito à etapa dispositio (SOUSA, 1999, p. 08).

6 Cano (2011, p. 49-52), inspirado na filosofia de René Descartes (mais precisamente em sua obra “Les passions de l’âme”, publicada em 1649), revela que o espírito animales são as partes mais leves e rápidas do sangue que, quando recebem o estímulo apropriado, se movem pelo corpo em direção ao cérebro instigando os afetos, as paixões da alma, excitando a glândula pineal (onde reside a alma), gerando assim os sentimentos. Por sua vez, este desequilíbrio provocado na glândula gera um novo movimento do spiritus animales, levando e trazendo sangue, líquidos e humores de uma até a outra parte do corpo.

enquanto um intelectual autodidata, não eram apenas artifícios de uma falsa retórica, mas algo inerente a ele, sua personalidade, sua postura de vida, sua trajetória artística e pessoal. Torna-se importante salientarmos que Catullo seguiu o caminho inverso ao dos compositores de música retórica do Barroco europeu. Neste período, era comum que os libretistas ou os próprios compositores criassem primeiramente o texto a partir de elementos retórico-literários para, somente depois, adaptá-lo a uma melodia, que também deveria ser plenamente coerente à parte textual.

Apesar do primeiro registro fonográfico da obra ter sido realizado no ano de 1917, como mencionado anteriormente, escolhemos a segunda versão de Vicente Celestino⁷ da canção “Ontem, ao luar”, gravada em 1952, para esta análise. Esta escolha deve-se ao fato de acreditarmos na sua adequação ao ideário retórico proposto pelos compositores da canção e também por ser uma releitura da obra que recebeu acompanhamento orquestral, em um momento em que a indústria fonográfica e os meios de radiodifusão se estabeleciam e se incrementavam no cenário carioca, provocando assim uma mudança sensível nos padrões de composição e de recepção da chamada canção popular urbana.

A seguir, faremos um breve apanhado histórico e conceitual acerca da retórica, buscando elaborar uma linha de desenvolvimento da arte do convencimento, até a sua inserção no discurso cancional de compositores brasileiros.

7 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMN7kyX6fdc>. Acesso dia 26/09/2020.

1 A ARTE RETÓRICA

O arcabouço retórico que hodiernamente é revisitado pela academia, tem sua gênese na Antiguidade Clássica, desenvolvido por pensadores como Aristóteles, Cícero e Quintiliano. A partir do século XVI, as ideias desses pensadores influenciaram fortemente a elaboração musical das obras de compositores e libretistas europeus tanto do período Renascentista quanto do Barroco. Rubén López Cano, um dos teóricos que se debruçou sobre a “arte do convencimento”, aponta que, a partir de 1535 até 1792, “teóricos da música centro-europeus importaram sistematicamente terminologias, conceitos e estratégias da antiga retórica clássica ao estudo de diversos aspectos da música” (CANO, 2011, p. 15).

Segundo o referido autor, tornou-se ordinário o emprego de princípios retóricos na música barroca. Princípios estes que ganharam inúmeros adeptos dentre os compositores da época, não sem uma ferrenha oposição, como por exemplo as críticas de G. M. Artusi⁸. Contudo, acabaram se consolidando como um dos aspectos basilares constituintes de uma “linguagem” que estruturaria a construção das monodias: modelo composicional músico-literário que serviu de base para a criação das óperas

8 G. M. Artusi (1540-1613), em seu tratado *Delle imperfezioni della moderna musica*, publicado entre 1600 e 1603, criticou duramente a linguagem da nascente monodia. A utilização destas novas técnicas de musicalização de textos era vista por ele como algo estranho e, portanto, prejudicial à tradição polifônica renascentista (COSTA, 2017, p.44).

de Claudio Monteverdi (1567-1643) e seus contemporâneos. Batizada por Monteverdi como *seconda prattica*, esse constructo, formado por melodia acompanhada de baixo contínuo⁹, seguia o ideário retórico que amalgamava os discursos musical e literário, assim como a performance, em um mesmo objeto estético. Sobre este assunto, Rubén López Cano (2011, p. 48) argumenta:

Um dos objetivos fundamentais da aplicação de princípios retóricos na música, foi [...] o de proporcionar ao discurso musical a capacidade de despertar, mover e controlar os afetos do público, tal como os oradores faziam com o discurso falado. Apropriar-se dos recursos afetivos dos retóricos se converteu em uma tarefa fundamental para os músicos da era barroca.

A aplicação dos recursos poético-discursivos da retórica tornou-se então algo generalizado entre os músicos e libretistas barrocos. Corroborando este pensamento, Manfred Bukofzer (1947, p. 05) apontou que vários compositores barrocos passaram a exprimir intencionalmente afetos extremos, que variavam desde a dor violenta à alegria exuberante. Entretanto, o mesmo

9 O baixo contínuo (ou baixo cifrado), que tem sua gênese no período Barroco, “é uma linha de baixo que se desenvolve por toda uma composição, sobre a qual o intérprete improvisa um acompanhamento em acordes” (COSTA, 2006, p. 38). O baixo contínuo barroco é executado tradicionalmente por cravo (ou órgão) ou qualquer instrumento harmônico, podendo ser reforçado por um instrumento grave como o violoncelo, fagote ou contrabaixo.

autor afirma também que, em todos os momentos da história da música, existiram contradições internas, conflitos, sobrevivência de elementos de períodos anteriores ou até mesmo antecipações de características composicionais de períodos posteriores (BUKOFZER, 1947, p. 3).

A retórica, contudo, não ficou confinada apenas a um momento da história da música, uma vez que compositores dos séculos posteriores também adotaram intenções semelhantes a essa forma de linguagem, inserindo deliberadamente elementos retóricos no seu discurso. A partir dos estudos de Assumpção (2007), percebemos que alguns dos compositores atuantes no chamado período Clássico, como Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827), também utilizaram o arcabouço retórico para construir discursos musicais, amplificando assim os sentidos/sentimentos de suas obras.

Em busca de formular um conceito, Reboul (2004, p. 15-17), inspirado na filosofia aristotélica, propõe que o termo “retórica diz respeito ao discurso persuasivo, ou ao que o discurso tem de persuasivo”. Além disso, segundo o autor, “em retórica razão e sentimentos são inseparáveis”. Esta afirmação deixa evidente a complexidade do fenômeno retórico em constituir um discurso que nasce com a finalidade de convencer por meio de argumentos que são, ao mesmo tempo, verossimilhanças e potencializadores de afetos.

Juan Luis Vives (1998), ao refletir acerca das estratégias retóricas que podem ser utilizadas com o intuito de convencer, sugere que a razão e a lógica devem ser elemento de construção do discurso retórico tanto quanto os fatores emocionais e/ou afetivos. Segundo o referido autor, em seu livro “El Arte retórica (De ratione dicendi)”, ao delinear os argumentos se torna imprescindível considerar quem somos nós e quem são aqueles que queremos excitar ou acalmar, quais seus juízos acerca das coisas, a que tipo de temas dão maior ou menor importância, a que afetos são mais ou menos propensos, como poderiam ser movidos os afetos pelo caráter, convicção, costumes, idade, sexo, natureza, hábito, condição, lugar, tempo e todo tipo de artifícios que possam possibilitar o convencimento acerca de uma matéria abordada (VIVES, 1998, p. 157). O pensador também indica a necessidade do exercício da alteridade, de “se pôr no lugar do outro”, pensar como arrazoaríamos e agiríamos se fôssemos eles, pensar sobre o que nos levaria à indiferença, ou o que nos comoveria sobre determinado assunto. Este raciocínio deixa claro que um discurso retórico não é desprezível, mas sim algo planejado, articulado entre o intelecto e as paixões, atribuindo a ideia de que a criação retórica subsiste em associar lógica e afetos de maneira indissociável.

De forma análoga, complementando ou amplificando os sentidos (atributos racionais) e sentimentos (afetos) inerentes aos elementos musicais e literários de uma composição, a

interpretação performática de um músico/cantor também assume a potencialidade de gerar significados ou corroborar os sentidos de uma obra a partir dos intuitos do compositor ou de sua própria leitura da obra. A eloquência oratória, os movimentos e gestos do corpo do intérprete podem causar, provocar, prolongar a força e a eficácia do discurso com a intenção de evocar sentidos e/ou sentimentos, promovendo mudanças de estado anímico ou emocional de um interlocutor. No caso específico da obra em análise, cabe-nos apontar que Vicente Celestino, na versão gravada em 1952, soube transmitir as ideias, sentidos e sentimentos contidos na obra de maneira convincente por meio de sua performance, remetendo à figura retórica da *hypotyposis* na sua intencionalidade teatralizada, criando uma gestualidade vocal/corporal capaz de consistir “em uma descrição verbal de um objeto, tão vívida que faz com que a mente veja esse objeto” (TESAURO, 1670, p. 286).

Nessa perspectiva, a argumentação adquire uma força de convencimento que passa a depender da coerência da performance em relação ao discurso e eficácia do transmissor da mensagem. Vives (1998, p. 115) argumenta que nervos, braços, costas, músculos (dentre outras partes do corpo) servem às forças e à ação do discurso, e são articulados para concretizar a eficácia dos argumentos persuasivos, tendo o objetivo de mover os ânimos de um interlocutor.

Na primeira metade do século XX, vários intelectuais atribuíram à arte da argumentação um sentido pejorativo que gerou a ideia de retórica como “sinônimo de coisa empolada, artificial, enfática, declamatória, falsa” (REBOUL, 2004, p. 13). Apesar disso, cremos que os argumentos persuasivos nunca deixaram de constituir matéria amplamente estudada e utilizada por compositores de canções no Ocidente.

Ao traçar sua estratégia de convencer, semelhante aos compositores europeus, percebemos ao longo de nosso estudo que vários cancionistas¹⁰ brasileiros do início do século XX, como Catullo da Paixão Cearense, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, organizaram seus argumentos racionais-lógicos e/ou emocionais-sentimentais com a intenção de persuadir um interlocutor virtualizado.

O processo de persuasão parte de uma intenção de um compositor em convencer um receptor que acredita (ou não) no conteúdo de uma mensagem. O convencimento, por sua vez, está condicionado à competência, empatia e aspectos emotivos-culturais que relacionam o sujeito-manipulador ao seu interlocutor, tendo em vista o desenvolvimento de uma eficácia argumentativa.

10 Tatit (2002, p. 09), no seu livro “O cancionista: composição de canções no Brasil”, explica que o cancionista é um compositor que, através de sua sensibilidade, consegue equilibrar a letra na melodia e a melodia no texto, compatibilizando coerentemente o sentido destes dois componentes (literário e musical) formadores da canção.

Pensamos ser o caso da canção “Ontem, ao luar” que, estruturada por um léxico rebuscado, foi construída tendo como base o emprego de figuras retóricas como *hypotiposys*, *gradatio* e *circulatio*, demonstrando assim seu caráter eloquente. Contudo, acrescenta-se ao aspecto composicional da canção o requisito performático gravado por Celestino, constituindo-se como uma das formas de realização ou materialização da obra.

Sabe-se que a gravação, assim como os mecanismos tecnológicos de produção e reprodução sonora, se estabelece como forma de mediação ou representação musical de um acontecimento *a priori* performático. Serve ao propósito de tentar “estabilizar” (comparável metaforicamente ao gesto de fixar no tempo e no espaço) um fenômeno que é essencialmente dinâmico e mutável. Em outros termos, nunca um mesmo cantor, em apresentações “ao vivo”, irá executar uma canção da mesma forma, sem modificar exatamente nada. Sempre algo diferente irá acontecer, dada a imprevisibilidade das situações de performance: pode chover, nevar, ficar mais quente ou mais frio, promovendo a desafinação de algum instrumento; o público pode reagir de maneira mais ou menos intensa; cordas de instrumento podem quebrar no meio da execução de determinada parte da música. Entretanto, se ouvirmos uma gravação cancional a partir de um disco de vinil, CD, fita K7, ou outra mídia de computador, poderemos repeti-la inúmeras vezes, que o seu conteúdo permanecerá exatamente igual, se não for alterado o ambiente e/ou fatores físicos do tempo/lugar de sua execução.

Brøvig-Hanssen (2010, p. 160) explica que, “quando se fala sobre a tecnologia de mediação envolvida em produções musicais, o termo [mediação] é amplamente utilizado para designar o processo de condução de sons da fonte para o receptor, ou de um lugar para outro”. Nessa perspectiva, a mediação inclui tanto os instrumentos musicais, quanto os processos utilizados por músicos e produtores musicais para gerar sons e/ou editá-los, antes que ele passe a fazer parte do resultado final que chegará aos ouvintes. Sabemos que a gravação não abarca todo o potencial transformador da performance real, se estabelecendo em outra dinâmica de difusão/recepção, contudo, será suficiente para as reflexões do nosso estudo.

Outro ponto passível de uma reflexão crítica é que a canção gravada pode ser entendida como um fenômeno complexo, passível de suscitar variadas visões acerca do mesmo objeto sonoro-poético, traduzidas muitas vezes como pontos de vistas cambiantes e imprevisíveis. Isto traz à tona a ideia de que, mesmo se tratando de um objeto relativamente “estável”, este pode ser ressignificado ao longo do tempo para pessoas de diferentes culturas, épocas, contextos sociais, históricos, econômicos, etc., o que torna esse processo de aparente estabilização de uma sonoridade como algo complexo e dependente de interpretações de interlocutores que darão sentidos e/ou significados à obra a partir de suas próprias experiências de vida.

No próximo tópico, discutiremos sobre a relação da canção com o contexto sociocultural da época de sua composição,

refletindo sobre algumas das ressignificações da obra, marcadas pelas regravações, performances de personalidades consagradas no cenário musical/teatral no Brasil e pela recepção da obra pelos seus interlocutores.

2 “ONTEM, AO LUAR”: CONTEXTO SOCIOCULTURAL CRIATIVO/RECEPTIVO

Como já foi mencionado, Pedro de Alcântara compôs e gravou a música “Choro e poesia” pela primeira vez, em 1907, como instrumental. Martins, ao prefaciar o livro “Modinhas” (CESARENSE, 1943, p. 11), complementa que o registro de “Ontem, ao luar”, em forma de canção, foi realizado apenas dez anos depois por Vicente Celestino, em 1917. Na época, por conta da beleza melódica e poética da canção e pelo apreço do trabalho de Celestino no seio da elite da capital brasileira, a recepção da obra foi muito positiva. Tanto que mais tarde, no ano de 1952, “Ontem, ao luar” chegou a ser regravada pelo mesmo cantor, agora com acompanhamento orquestral, pela RCA Victor, imitando padrões aceitos e amplamente divulgados pela indústria fonográfica americana.

A utilização de uma diferente instrumentação em meados do século XX, agora orquestral, só foi possível por conta do desenvolvimento de melhores equipamentos de gravação e tratamento de áudio, provocando uma mudança significativa no que tange à recepção, estabelecendo uma nova e diferente escuta musical.

Sobre esse assunto, Neuhaus (2016) destaca o papel da orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro¹¹, nas décadas de 1940 e 50. A sonoridade orquestral empolada e monumental, no sentido empregado por Naves (1998), passou a ser utilizada e difundida pelos compositores e produtores musicais de canções populares da época, fato que propiciou o desenvolvimento de uma nova estética cancional que passou a ser apreciada pelo público brasileiro. Nesta perspectiva o estudioso afirma:

A presença de arranjos orquestrais de música brasileira, no cotidiano da maior emissora do país, colaborou diretamente na padronização e difusão de um estilo de arranjo orquestral para interpretação de gêneros musicais nacionais, que seguiria presente pelas décadas seguintes, nos mais diversos meios (NEUHAUS, 2016, p. 948).

Pela semelhança melódica em relação à canção “Love Story” (tema do filme de mesmo nome que caiu no gosto popular lançado no ano de 1970), “Ontem, ao luar” ressurge, recebendo várias outras versões/gravações, sendo reconhecida como a obra de Catullo – omitindo a autoria da melodia de Pedro de Alcântara.

11 Desde de 1936, ano de sua inauguração, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro já era a emissora líder em audiência no Brasil, com alcance em todo o país. Além disso, a empresa de radiodifusão carioca detinha capital para investimentos e contava com um elenco de cantores e instrumentistas de sucesso, ou seja, já consagrados pela crítica da época.

Mas, em 1976, uma neta do compositor obteve na justiça o direito de restabelecimento da autoria da melodia da polca a seu tio falecido (SEVERIANO & HOMEM DE MELLO, 1997, p. 28).

Em 2000, a gravação de “Ontem, ao luar”, feita por Vicente Celestino, foi relançada pela EMI na série “Cantores do rádio”, Volume 1. Um ano depois, em 2001, Marisa Monte relançou o antigo sucesso em uma versão ao vivo em um CD single com um arranjo novo e ousado, em que utilizou bateria, baixo, sons sintetizados de piano elétrico, guitarra distorcida e violão, atualizando e ressignificando a canção de Catullo. Mais recentemente, o ator José Mayer, no espetáculo da peça teatral “Um boêmio no céu”¹², de Catullo, inseriu a canção “Ontem, ao Luar” como forma de homenagear o cancionista.

O luar foi tema festejado por Catullo principalmente em três obras: “Ao luar”; “Ontem, ao luar”; e “Luar do Sertão”. A primeira canção de Catullo foi “Ao luar” (ARAUJO, 1951, p. 32), obra que imprime à lua um caráter de ente próximo com o qual o trovador conversa intimamente, pelo fato de que ela, a sua “irmã romântica” (ARAUJO, 1951, p. 44), conhece-o e acalenta a sua alma.

Outros poetas, romancistas e cancionistas também direcionaram à lua os seus lamentos e queixas. A lista de obras literárias e musicais é bastante extensa, o que comprova a

12 Encenada a partir de 2007, *Um boêmio no céu* é uma peça teatral composta em versos decassílabos, e aborda questões ancestrais como a vida e a morte, o divino e o humano, a terra e o céu.

importância do tema para a construção de um ideário amplo sobre a “lua” e o “luar”. Focalizando o universo das composições cancionais brasileiras podemos citar como exemplo: “Lua Branca”, de Chiquinha Gonzaga; “Lua bonita”, de Zé do Norte e Zé Martins; “Lua, lua, lua, lua” e “Lua de São Jorge”, de Caetano Veloso; “Mar e lua”, de Chico Buarque; “O lado escuro da lua”, de Dinho Ouro Preto e Alvin L; “Pegadas na Lua”, de Samuel Rosa e Humberto Effe; “Lua cheia”, de Pedro Viáfara; “Lua soberana”, de Ivan Lins e Vitor Martins; “Lua e flor”, de Osvaldo Montenegro; “A lua e eu”, de Cassiano e Paulo Zdanowski; “Tendo a lua”, de Herbert Vianna e Tetê Tillet; “A lua”, de Renato Rocha; “A lua que eu te dei”, de Herbert Vianna; “Varrendo a lua”, de Roberta Campos; dentre muitas outras canções.

Uma das obras emblemáticas que tratam do mesmo tema é a canção “Lua Branca”, composta em 1911 por Chiquinha Gonzaga. O “luar”, contido na obra de Chiquinha Gonzaga, assim como o “luar” inserido na obra de Catullo, remete à figura da lua das noites de serenatas, quando o cancionista, de violão em punho juntamente com outros boêmios, partia pelas ruas cantando às janelas das moças românticas, nas altas horas da noite (MAUL, 1971, p. 10). Quanto à erudição, as letras das canções “Ontem, ao luar” e “Lua branca” estão pautadas em uma linguagem alta e poética, semelhante a outras obras cancionais da época, que também galgaram grande prestígio, como: “Rosa” (Pixinguinha e Otávio de Sousa); “Carinhoso” (Pixinguinha e João de Barro); “Sertanejo Enamorado” (Ernesto Nazareth e Catullo).

Murillo Araújo (1951, p. 15-16) conta que, no dia do sepultamento de Catullo, uma grande quantidade de pessoas se reuniu e “Ortiz Tirado entoou o famoso ‘Luar do Sertão’, enquanto, redonda, enorme, triunfal, surgia a lua entre as árvores – a lua amiga das serenatas, que vinha também dizer ao seu Pierrot o adeus final”. O cancionista foi celebrado por uma enorme quantidade de pessoas no cortejo de seu funeral, o que demonstra grande afeição à sua atuação artística em âmbito local e nacional. Em especial, sua maneira de compor canções que conseguiu articular o *logos* (organização lógica-racional da argumentação por meio da linguagem), com vistas a construir um elo com o *ethos* (*habitus*, virtude, caráter) e o *pathos* (paixão, afeto) de grande parte do povo.

No próximo tópico, passaremos à análise da canção “Ontem, ao luar”. Por meio da observação sistemática, demonstraremos algumas das figuras retóricas utilizadas pelos compositores, apontando para aspectos que foram reforçados pelo registro fonográfico da performance de Vicente Celestino, em busca de caracterizar a eloquência do constructo poético-musical caracterizado pela obra.

3 ANÁLISE RETÓRICA DA CANÇÃO “ONTEM, AO LUAR”

Dentre os procedimentos retóricos perceptíveis na canção, encontramos as figuras: *hypotyposis*, *saltus duriusculus*, *gradatio*, *catabasis*, *passus duriusculus*, *repetitio e circulatio*. Para uma

melhor compreensão acerca de cada uma dessas figuras retóricas, utilizaremos transcrições de trechos da canção, representados por meio da linguagem musical escrita (partitura), traçando paralelos entre melodia, letra e gesto performático. Observemos primeiramente a letra da canção “Ontem, ao luar”, interpretada por Vicente Celestino:

Ontem ao Luar

Catullo da Paixão Cearense e Pedro Alcântara (1907)

Ontem, ao luar, nós dois em plena solidão,
tu me perguntaste o que era a dor de uma paixão.
Nada respondi! Calmo assim fiquei!
Mas, fitando o azul, do azul do céu,
A lua azul eu te mostrei...
Mostrando a ti, dos olhos meus correr senti
Uma névea lágrima e, assim, te respondi!
Fiquei a sorrir, por ter o prazer de ver a lágrima
[dos olhos a sofrer.

A dor da paixão não tem explicação!
Como definir o que eu só sei sentir?
É mister sofrer, para se saber o que no peito
[o coração não quer dizer.

Pergunta ao luar, travesso e tão tãful,
De noite a chorar na onda toda azul!
Pergunta, ao luar, do mar à canção,
Qual o mistério que há na dor de uma paixão.

Se tu desejas saber o que é o amor e sentir o seu calor,
O amaríssimo travor do seu dulçor,

Sobe um monte à beira mar, ao luar, ouve a onda
[sobre a areia a lacrimar!
Ouve o silêncio a falar na solidão do calado coração,
A penar, a derramar os prantos seus!
Ouve o choro perenal, a dor silente, universal
E a dor maior, que é a dor de Deus
Se tu queres mais saber a fonte dos meus ais,
Põe o ouvido aqui na rósea flor do coração,
Ouve a inquietação da merencória pulsação...
[busca saber qual a razão
Porque ele vive, assim, tão triste, a suspirar,
[a palpitar, desesperação,
A teimar... de amar um insensível coração?
Que a ninguém dirá no peito ingrato em que ele está,
Mas que ao sepulcro, fatalmente, o levará.

3.1 FIGURA RETÓRICA *HYPOTYPOSIS*

Por meio da canção “Ontem, ao luar”, Catullo evoca variadas imagens de maneira propositada com vistas a resolver a dúvida de seu interlocutor: “o que era a dor de uma paixão”. A partir dessa inquietação, Catullo, através de sua escrita, cria imagens¹³ semelhantes à “de uma tela pintada por um artista” (COSTA, 2009, p. 10), o que equivaleria à figura retórica *hypotiposys*, simulando

13 Segundo Pound (1990, p. 41), existem três elementos significativos nas palavras: 1- fanopeia; 2- logopeia; 3- melopeia. Ou seja, o envolvimento comunicativo que se desenvolve por meio da utilização de imagens mentais, do intelecto e da sonoridade.

um diálogo em que o sujeito lírico tenta convencer o sujeito com o qual dialoga de que “a dor da paixão não tem explicação”. Esta figura atravessa toda a materialização da obra mediatizada, o que promove uma evidente relação entre os aspectos linguísticos e performáticos tornando difícil, ineficaz ou reducionista o fato de exemplificarmos com algum trecho musical específico. Ao longo do percurso cancional são inseridas várias táticas que servem para promover uma familiarização com situações ou símbolos comuns compartilhados entre o emissor e interlocutor, contribuindo para a promoção de uma verossimilhança, desencadeando o processo argumentativo.

Bráulio Tavares, no artigo “À sombra da canção”, publicado na revista *Música e Linguagem* (2010), ao discorrer sobre como ocorre a produção de sentidos a partir de uma obra poético-musical, assevera que a letra de uma canção deve ser considerada como um tipo de sistema aberto de significação. A partir desse pensamento, o autor considera que a parte textual de uma obra cancional é apenas um elemento intermediário, sendo que “o que ela diz depende de cada pessoa que interfere na canção: o cantor, os músicos, o arranjador”. Entendida dessa maneira, a letra se configura como uma parte importante de uma canção, mas os outros elementos como a melodia, o arranjo, a instrumentação, e em especial a performance, devem ser considerados como aspectos fulcrais para um entendimento mais abrangente por parte de um interlocutor que, em certo grau, também interfere nos sentidos de uma obra por meio de sua subjetividade individual/

social. Concordando com o pensamento de Tavares (2010, p. 21), podemos inferir que o cantor, além dos instrumentistas que compõem o quadro sonoro do acompanhamento musical, é um dos principais formuladores e/ou influenciadores dos sentidos que passarão a ser percebidos por uma canção pelo seu público ouvinte, se levado em consideração que “o letrista tem pouco ou nenhum controle sobre a forma final da canção quando gravada ou interpretada ao vivo”.

É nessa perspectiva que se torna latente, ao analisarmos o gesto performático de Vicente Celestino, a presença da *hypotyposis*. Segundo Tesouro (1670, p. 396), esta figura retórica é o espírito, a vida e o movimento das figuras engenhosas e deve representar os vocábulos abstratos da mesma maneira que os pintores ilustram os acontecimentos como “corpos viventes”. A “*hypotyposis* foi um modo de transformar metáfora em linguagem musical, mostrando a forma de representar visualmente um texto [...]” (COSTA, 2017, p. 36).

Ao ouvirmos a canção “Ontem, ao luar” na versão proposta para nosso estudo, conseguimos imaginar o gesto performático de Celestino. As notas agudas da melodia podem ser associadas ao gesto do cantor a olhar para o céu, como que a contemplar o satélite natural que tanto inspirou e inspira os poetas e cancionistas. Trechos como “ontem, ao luar” e “pergunto ao luar”, compostos em intervalos ascendentes que privilegiam frequências mais “agudas” ao evidenciar o signo “lunar”, revelam essa ideia que surge na letra e são amplificadas pela melodia performatizada pelo

cantor que expressa na sua dicção e na sua sonoridade vocal uma estratégia de caráter grandiloquente, muito próximo ao utilizado por cantores de óperas.

A interpretação do cantor certamente serviu para reforçar os procedimentos retóricos, pondo sua voz a serviço dos sentidos expressos pelo texto cancional. Sobre este aspecto, Harnoncourt (1988, p. 23) adverte-nos que “a palavra falada pode, através de notas, melodias, harmonias, ter o seu sentido verbal intensificado, permitindo-nos atingir uma compreensão que extrapola a simples lógica”. E este é um fator muito importante quando consideramos o poder argumentativo de uma obra cancional. Nesse sentido, notamos a existência, na cadeia sintagmática de “Ontem, ao luar”, de diversas palavras que não fazem parte do discurso coloquial ordinário (*elocutio*¹⁴): taful, amaríssimo, merencória, nívea, silente, mister. Estes recursos fazem com que a letra da canção se distancie da fala comum, e se aproxime mais da oratória, da declamação.

A partir de nossa análise, acreditamos que a interpretação (*pronuntiatio*¹⁵) de Vicente Celestino em 1952 se estabelece como um dos registros mais expressivos da canção “Ontem, ao Luar”, especialmente no que concerne à coerência performática em relação aos aspectos retóricos da letra e dos elementos musicais

14 *Elocutio* – elocução; colocar ornamentos no discurso (SOUSA, 1999, p. 08).

15 *Pronuntiatio* – Baseados em Sousa (1999, p. 08), o termo sugere o ato de proferir o discurso tendo em vista a dicção, sonoridade e/ou gesticulação adequadas.

que a compõem. A performance¹⁶ é marcada pela dicção bem executada e pelo respeito à originalidade da letra escrita por Catullo¹⁷. O ataque vocal, ressonância, dicção, colocação da voz na máscara¹⁸ e afinação acertada fazem com que a expressividade de Celestino produza contornos melódicos precisos, firmes, mas, ao mesmo tempo, leves, como se não houvesse muito esforço no seu gesto performático. Para Paul Zumthor (2005, p. 89), “a voz emana do corpo, mas sem corpo a voz não é nada”. Nessa perspectiva, a voz e o corpo do artista se configuram como a principal força motriz da mensagem transmitida em forma de canção pelos sons, mas também pelos gestos, movimentos, sensações, nuances materializadas performaticamente por meio de sua expressão.

Por sua vez, o arranjo segue o direcionamento elevado da letra ao propor uma aproximação com a sonoridade advinda da tradição europeia. A instrumentação, por exemplo, conta com um piano, um violão, cordas com arco (violino, viola, violoncelo) e instrumentos de sopro da família das madeiras (flautas e flautins), o que configura uma pequena orquestra utilizada no registro fonográfico da obra. Essa roupagem musical aponta para uma

16 O termo performance é tratado aqui no sentido de jeito expressivo de cantar ou tocar. Para saber mais sobre o termo, ler: SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

17 Tendo em vista uma prática recorrente de muitos outros cantores que, como Eduardo das Neves, alteravam as letras de canções que ele gravava à revelia do autor.

18 Também chamada de voz de cabeça. É uma técnica em que o foco de ressonância se concentra na parte superior do trato vocal (BEHLAU & REHDER, 1997, p. 08).

tentativa de elevar *status* da canção de tal forma que esta lembra as árias de ópera.

A versão gravada em 1952 da canção analisada nos permite uma aproximação sonoro-imagética do que se canta com uma ideia visual, tanto da gestualidade performática do cantor quanto da situação retratada por meio dos elementos musicais e poéticos. Em síntese, podemos afirmar que o conjunto de imagens, associações e/ou interpretações que ocorrem por parte do público, se conforma com o que chamamos de *hypotyposis*. Contudo, como sugerimos anteriormente, os sentidos e/ou sentimentos percebidos pelos interlocutores não são de todo previsíveis e podem ser, em determinados casos, bastante divergentes dos intencionados pelo compositor.

3.2 FIGURA RETÓRICA *SALTUS DURIUSCULUS*

Segundo Cano (2011, p. 154), a figura retórica *saltus duriusculus*, encontrada no trecho escrito abaixo, caracteriza-se pelo salto intervalar de sexta menor (no primeiro compasso Sol natural para Ré bemol; no segundo compasso Fá sustenido para Ré natural), sinalizando assim afetos de lamentação ou infelicidade. Vejamos o exemplo¹⁹ a seguir:

19 Todas as figuras deste artigo foram editadas por nós.

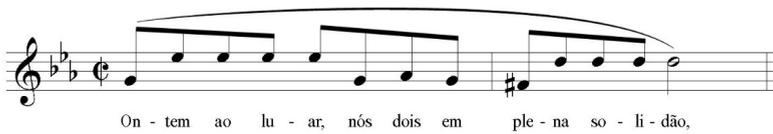


Figura 1

Na execução da melodia da primeira estrofe (composta em tom menor, em andamento lento, textura que privilegia a expansão intervalar e a continuidade do fraseado melódico ou o *legato*²⁰) é perceptível na voz de Celestino certa melancolia e/ou tristeza, corroborando ou amplificando o sentido de separação sinalizado pela letra da canção. Logo na frase inicial da letra – “Ontem, ao luar, nós dois em plena solidão” – há uma situação de separação que nos parece, à primeira vista, um tanto contraditória: ora, se os dois estavam juntos, como poderiam estar em plena solidão²¹?

3.3 FIGURA RETÓRICA *GRADATIO*

A figura retórica *Gradatio* expressa-se por meio da elevação gradual da força de execução somada ao movimento

20 O *legato* consiste em ligar as notas sucessivas, de modo que não haja silêncio entre elas.

21 Essa contradição ainda pode apontar para a figura retórica *antithesis* ou *oximoron*.

ascendente da altura, criando assim um maior nível de intensidade (COSTA & TORRES, 2019, p. 12). Observemos:

The image shows a musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, with a clear upward pitch contour. The lyrics are: "Na - da res - pon - di! Cal - mo as - sim fi - quei Mas fi - tan - do o a - zul do a - zul do". Below the staff, dynamic markings are placed: *p* under the first phrase, *mf* under the second, and *f* under the third. A horizontal line spans the width of the page below the dynamics.

Figura 2

Dessa maneira, o parâmetro sonoro intensidade (força de emissão sonora) torna-se um recurso também explorado pelo cantor. O *crescendo* ou elevação gradual da intensidade sonora (correspondente à figura retórica *gradatio*), perceptível na interpretação de Celestino, reforçam a tensão dos elementos literários e musicais da obra. No trecho ilustrado pela “figura 2”, há a acumulação gradativa de uma tensão na letra: “nada respondi, calmo assim fiquei”; em que o eu lírico arrazoa sobre uma melhor resposta para a inquietação do enunciatório. Esta tensão é amplificada também pela música, pois Celestino aplica um *crescendo* à melodia.

3.4 FIGURA RETÓRICA *CATABASIS*

De acordo com Bartel (1997, p.214), a *catabasis* é um trecho poético/musical descendente, capaz de expressar imagens ou afetos negativos, de lamento, submissão ou humildade.

Observemos o seguinte trecho:

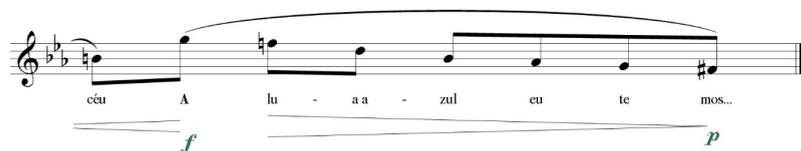


Figura 3

A orquestra faz uma suspensão sonora exatamente na palavra “céu”. Esta suspensão do discurso sonoro/cancional serve para chamar a atenção para os aspectos verbais e melódicos da canção, ao mesmo tempo que o cantor eleva sua intensidade vocal para imprimir sua segurança e firmeza no que é dito pela voz que canta, e também para enfatizar a maneira como é dito. Emerge aqui a voz que fala por trás da voz que canta, uma voz que decresce em intensidade e altura: “a lua azul eu te mostrei”. É o momento em que Celestino atinge a nota mais aguda da canção, executando-a com aparente facilidade e expressividade que lembra um apelo choroso, chamando atenção do destinatário para o que o eu lírico tem a declarar. O gesto do cantor reforça a figura retórica *catabasis* presente na obra, acentuando, assim, o sentimento de tristeza insinuado pelo eu lírico.

3.5 FIGURA RETÓRICA *PASSUS DURIUSCULUS*

A figura retórica *Passus duriusculus* está caracterizada na canção pela utilização de cromatismos ascendentes nos inícios

das frases do trecho representado na “figura 3”. Esta ascendência cromática alude a uma sensação tensa e nervosa (COSTA & TORRES, 2019, p. 11). Vejamos:



Figura 4

Nas seguintes sílabas em negrito²² - “**nada** respondi, **calmo** assim fiquei, **mas**” - há uma ascensão da escala musical em intervalos cromáticos (que correspondem à figura retórica *passus duriusculus*). Dessa maneira, percebemos que neste trecho foram inseridas notas estranhas à escala do tom da canção. Essas alterações cromáticas, por sua vez, compõem as notas dos acordes da harmonia, constituem dissonâncias²³, ao mesmo tempo em que a pequena orquestra acompanha, a partir do parâmetro sonoro intensidade (cresce gradativamente do fraco para o forte) e da altura (eleva do grave para o agudo), a ideia contida na exaltação vocal, corrobora e amplifica o sentido de expectativa suscitada pela letra da canção.

22 Os acentos nas sílabas tônicas foram postos para exemplificar a maneira que o cantor executa as notas/fonemas tendo em vista a amplificação do caráter eloquente de seu gesto performático.

23 Baseados em Sadie (1994, p. 269), conclui-se que a dissonância resulta numa relação intervalar de notas que provoca sonoridade instável (tensão) que suscita a sensação de pergunta.

3.6 FIGURA RETÓRICA *REPETITIO E CIRCULATIO*

A figura retórica *repetitio e circulatio* também se faz presente na canção. Este elemento argumentativo se caracteriza pela repetição e pelo aspecto reiterativo que pode acontecer nos elementos musicais e poéticos da canção (COSTA & TORRES, 2019, p. 12). Na letra, assim como na melodia, se tornam perceptíveis aspectos que contribuem para promover o sentido de insistência, repetição e reiteração. Observemos:

The image shows a musical score for the song "A Dor da Paixão" in G minor. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb and Eb). The lyrics are: "On-tem ao lu-ar, nós dois em ple-na so-li-dão, Tu me per-gun-tas-te o que e-ra a dor de u-ma paí-xão Na-da res-pon-di Cal-mo-as-sim fi-quei Mas fi-tun-do o a-zul do a-zul do...". Red circles are drawn around specific melodic phrases in the score to illustrate the rhetorical figure of repetition and circularity. The first circle highlights the phrase "On-tem ao lu-ar", the second highlights "ple-na so-li-dão", the third highlights "Tu me per-gun-tas-te o que e-ra a", the fourth highlights "dor de u-ma paí-xão", the fifth highlights "Na-da res-pon-di", the sixth highlights "Cal-mo-as-sim fi-quei", and the seventh highlights "Mas fi-tun-do o a-zul do a-zul do...".

Figura 5

O motivo rítmico-melódico constantemente retomado na canção aponta para o aspecto repetitivo e circular de signos como “luar”, “azul” e “dor”, presentes na letra, reforçados também pela interpretação do cantor que, de maneira convincente, aplica glissandos nas partes vocais mais agudas que “escorregam” chorosamente de forma ascendente na escala musical, reiterando certo caráter cíclico da explicação do eu lírico na tentativa de explicar que “a dor da paixão não tem explicação”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da construção deste artigo, analisamos acerca da canção “Ontem, ao Luar”. Mais especificamente, buscamos verificar e evidenciar a utilização de procedimentos retóricos na consecução da referida obra e a relação dessa construção músico-poética com o segundo registro fonográfico de Vicente Celestino, realizado no ano de 1952. Esta versão contou com um acompanhamento orquestral que, a partir de nossa análise, se conforma como mais condizente com as intenções do compositor da letra e da melodia da canção. Catullo estabeleceu uma profunda coerência entre letra e música, a tal ponto que pode nos levar a crer que a letra foi composta em parceria com Pedro de Alcântara e não à revelia do autor da melodia.

Apesar de certa imprecisão acerca dos sentidos e sentimentos gerados pela apreciação da canção por parte de interlocutores de diferentes contextos, nossa pesquisa se pautou na busca por elementos retóricos aplicados por Catullo de forma intencional na sua tentativa de amalgamar de maneira coesa e coerente sua criação poética à melodia pré-existente de Pedro Alcântara. Dentre as figuras retóricas utilizadas por Catullo, destacamos: *hypotyposis*, *saltus duriusculus*, *gradatio*, *catabasis*, *passus duriusculus*, *repetitio e circulatio*.

Sabemos que, no desenvolvimento de outras análises, podem ser relacionadas mais figuras retóricas na canção “Ontem, ao luar” que as apresentadas no presente texto. Nossa intenção,

ao escrever este artigo, foi de contribuir e incentivar a realização de mais pesquisas sobre a aplicação de princípios retóricos nas canções dos diversos artistas brasileiros compostas em contexto urbano ao longo do século XX, principalmente por acreditarmos que este tipo de pesquisa pode nos ajudar a elucidar inúmeras questões de ordem estética, musical, poética, cultural, em nosso contexto temporal/espacial.

Já a interpretação/performance do cantor Vicente Celestino serviu para reforçar/amplificar a potencialidade retórica da letra e da melodia da canção, atribuindo sentidos à esta perante o público ouvinte da obra, a partir de sua época e do contexto de produção/divulgação, que podem ir além das significações intencionadas pelos autores dos elementos musicais e literários de “Ontem, ao luar”.

A dicção do cantor, sua expressividade, sua voz e seu corpo presentes no gesto performáticos, somados ao arranjo executado pela orquestra que o acompanha, seguem coerentemente o caráter elevado e eloquente da letra e da melodia da canção. Por conta destes aspectos, que estavam direcionados ao gosto do público da época, a canção “Ontem, ao luar” se tornou bastante apreciada pelos seus interlocutores e também pelos cantores de tempo de sua composição e de épocas posteriores, chegando a ser cantada em recitais, saraus, *shows*, por variados cantores considerados “populares” ou “eruditos”.

Essa canção – assim como outras obras que evidenciam essa estética monumental – pode ser entendida como um tipo de construção músico-literária capaz de suscitar certa tensão no que diz respeito à dicotomia “erudito” X “popular”, tanto pelo fato de ter sido composta a partir de princípios retóricos, quanto pela própria maneira como Celestino a interpretou

À guisa de conclusão do presente texto, consideramos que Catullo da Paixão Cearense, apesar de ter empreendido boa parte de seu estudo de maneira autodidata, sendo leitor e autor de obras literárias, peças teatrais e canções, muito provavelmente chegou a conhecer os princípios retóricos tão caros à Educação Formal de sua época. Por conta dessa sua inserção na chamada tradição literária, que certamente contribuiu para a rica elaboração retórica das letras de suas canções, muitos autores consideram o “poeta do sertão” como um “semierudito”, um compositor que transitou entre as esferas das estéticas erudita e popular com relativa desenvoltura, conhecimento que permitiu ao poeta a aplicação de procedimentos argumentativos nas criações de letras para melodias de outros compositores. Dessa maneira, as canções resultantes de seu esforço em equilibrar os elementos musicais, literários e expressivos soam como uma construção sonoro-poética coesa e coerente, como se música e letra tivessem sido compostas pelo mesmo cancionista.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Murillo. **Ontem, ao luar**: vida romântica do poeta do povo Catullo da Paixão Cearense. Rio de Janeiro: Editora a Noite, 1951.

ARTUSI, Giovanni Maria. L'Artusi, overo, **Delle imperfezioni della moderna musica**. Venezia, 1600-1603.

ASSUNPÇÃO, Sérgio Eduardo Martineli de. **Ascendência retórica das formas musicais**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-23072009-204002/pt-br.php>. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**: musical-rethorical figures in German Baroque. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BEHLAU, Mara & REHDER, Maria Inês. **Higiene vocal para o canto coral**. São Paulo: Revinter, 1997.

COSTA, Robson Bessa. **O Baixo contínuo no “Offício de defuntos” de Lobo de Mesquita**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: ESMU/UFMG, 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=40908. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

COSTA, Robson Bessa. **A importância da oratória, da retórica e da Teoria dos afetos na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AM2GFB>. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

COSTA, Robson Bessa & TORRES, Alfredo Werney Lima. **Procedimentos retóricos na canção “Retrato em branco e preto”, de Chico Buarque e Tom Jobim**. 2019 (mimeo).

BONAVIDES, Marcelo. **Pedro de Alcântara, 146 anos**. 2012. Artigo disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2012/08/pedro-de-alcantara-146-nos.html#more>. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

CANO, R. López. **Música y Retórica en el Barroco**. Barcelona: Amalgama Edicions, 2011.

CEARENSE, Catullo da Paixão & ALCÂNTARA, Pedro de. **Ontem, ao luar**. Canção interpretada por: Vicente Celestino. 78 RPM, RCA Victor, 1952.

CEARENSE, Catullo da Paixão. **Modinhas**. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943.

COSTA, Haroldo. **Catullo da Paixão: vida e obra**. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2009.

FRAZÃO, Francisco Adelino de Sousa. **Literatura e música: uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar, Flor amorosa e Cabôca de caxangá*, de Catullo da Paixão Cearense**. Teresina-PI: Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, 2014. Disponível em: <http://sistemas2.uespi.br:8080/handle/tede/39>. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

GONZAGA, Chiquinha. **Lua branca**. Partitura disponível em: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/lua-branca_canto-e-piano.pdf. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons – caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LEME, Carla Paes. **Os batutas: a vida e a obra de grandes mestres da canção popular brasileira**. Radio Batuta, 2010. Disponíveis em: <https://radiobatuta.com.br/programa/catullo-da-paixao-cearense>. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

MAUL, C. **Catullo**: sua vida, sua obra, seu romance. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NEUHAUS, Ítalo Simão. **A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 50**. Anais do IV SIMPOM 2016 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. 2016. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5793>. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1990.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **Performance studies**: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

SEVERIANO, Jairo & HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 1997. 368 p. (coleção Ouvido Musical).

SOUZA, Roberto A. **O Império da eloquência**. EdUERJ, EdUFF: Rio de Janeiro, 1999.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TAVARES, Bráulio. À sombra da canção. (Revista) **Música e Linguagem**. São Paulo: Segmento, 2010.

TESAURO, Emanuelle. **Il Cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele**. Torino: Bartolomeu Zavatta editor, 1670.

VIVES, Juan Luis. **El arte retórica**. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: Entrevistas e Ensaïos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.