

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Rafael de Almeida Sant'Anna

**A Prosódia como Ferramenta Criativa: Uma Abordagem para Composição de
Canções Populares**

Porto Alegre

2025

Rafael de Almeida Sant'Anna

**A Prosódia como Ferramenta Criativa: Uma Abordagem para Composição de
Canções Populares**

Projeto de Graduação em Música Popular
apresentado ao Departamento de Música do Instituto
de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul como requisito para a obtenção do título de
Bacharel em Música.

Orientador(a): Prof(a). Caroline Soares de Abreu

Porto Alegre

2025

CIP - Catalogação na Publicação

Sant'Anna, Rafael de Almeida

A Prosódia como Ferramenta Criativa: Uma Abordagem para Composição de Canções Populares / Rafael de Almeida Sant'Anna. -- 2024.

64 f.

Orientadora: Caroline Soares de Abreu.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Música Popular. 2. Prosódia. 3. Composição. 4. Linguística. 5. Criatividade. I. Abreu, Caroline Soares de, orient. II. Título.

“songs are clearly a mystical magic power. it is irresistible to want to have those powers”¹

Bill Wurtz

¹ canções são claramente poderes misticamente mágicos. é irresistível querer ter esses poderes (tradução livre)

RESUMO

Este trabalho explora a prosódia e outros elementos linguísticos como ferramentas criativas na composição de canções populares. Explorando a interseção entre linguagem e música, foram desenvolvidos seis estudos composicionais que testam métodos diversos, como a extração de formantes, adaptação prosódica e combinação de letras e melodias pré-escritas. O objetivo foi analisar como a prosódia falada pode influenciar a criação melódica, resultando em canções que equilibram experimentação e simplicidade. As análises registradas demonstram que a integração entre música e linguagem oferece caminhos criativos significativos, destacando-se como uma abordagem promissora para compositores. Os resultados evidenciam a importância de descobrir novas conexões entre música e linguagem usando novas tecnologias, demonstrando como a integração desses elementos pode enriquecer as técnicas composicionais na música popular.

Palavras-chave: Música Popular, Prosódia, Composição, Linguística, Criatividade

ABSTRACT

This study investigates the application of prosody and other linguistic elements as creative tools in popular songwriting. Exploring the intersection of language and music, six compositional studies were developed employing diverse methods, such as formant extraction, prosodic adaptation, and the combination of pre-written lyrics and melodies. The goal was to analyze how spoken prosody can influence melodic creation, resulting in songs that balance experimentation and simplicity. Recorded insights show that integrating music and language offers significant creative pathways, emerging as a promising approach for composers. The results highlight the importance of discovering new connections between music and language using new technologies, demonstrating how the integration of these elements can enrich compositional techniques in popular music.

Keywords: Popular Music, Prosody, Composition, Linguistics, Creativity

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Partitura da canção “Mr. Brightside”.....	16
Figura 2 - Partitura da canção “Samba de Uma Nota Só”.....	17
Figura 3 - Partitura da canção tema da “Pantera Cor-de-Rosa”.....	20
Figura 4 - Partitura de “New Bark Town”.....	23
Figura 5 - Análise rítmica da primeira frase de New Bark Town.....	24
Figura 6 - Partitura da canção “No More Rain”.....	26
Figura 7 - Partitura da canção “Sina”.....	27
Figura 8 - Exemplo de exercício melódico construído por mim.....	29
Figura 9 - Melodia base para a canção “O Vencedor”.....	30
Figura 10 - Melodia da canção “O Vencedor” com ritmo.....	30
Figura 11 - Melodia para a canção “O Vencedor” com parte da letra aplicada.....	31
Figura 12 - Partitura da canção “O Vencedor”.....	33
Figura 13 e 14 - Formantes (F0) da prosódia escritas como notas no <i>plugin</i> “WavesTune”.....	35
Figura 15 - Melodia escrita em MIDI no software “Reaper”.....	35
Figura 16 - Análise rítmica do poema “Felicidade”.....	36
Figura 17 - Primeira adaptação da melodia em partitura.....	37
Figura 18 - Ajustes feitos à melodia na partitura.....	38
Figura 19 - Partitura da canção “Felicidade”.....	39
Figura 20 - Formantes da prosódia escritas como notas no <i>plugin</i> “WavesTune”.....	42
Figura 21 - Melodia escrita em MIDI no software “Reaper”.....	42
Figura 22 - Tentativa de adaptação da melodia em partitura.....	43
Figura 23 - Adaptação da canção “Rhymes” em cifra.....	44
Figura 24 e 25 - Formantes da prosódia.....	46
Figura 26 - Linhas melódicas da prosódia comparadas com a representação de suas ondas sonoras.....	47
Figura 27 - Melodia escrita com base nas linhas prosódicas.....	48
Figura 28 - Partitura da canção “A Dancing Tale”.....	49
Figura 29 - Melodia que vai ser usada como base para a canção.....	51
Figura 30 - Adaptação das primeiras palavras da canção.....	51
Figura 31 - Adição dos primeiros elementos rítmicos da melodia.....	52

Figura 32 - Finalização da primeira frase melódica.....	52
Figura 33 - Primeira frase melódica completa.....	52
Figura 34 - Início da segunda frase criando um paralelismo com a primeira.....	53
Figura 35 - Partitura da canção “If The World Doesn’t End”	53
Figura 36 - Finalização da segunda frase.....	54
Figura 37 - As duas primeiras frases escritas, detalhando o paralelismo.....	54
Figura 38 - Terceira frase escrita no tom original antes da modulação diatônica.....	55
Figura 39 - Contração linguística da palavra “about”	55
Figura 40 - Partitura das frases 3 à 6.....	56
Figura 41 - Partitura da canção “There’s No Time Like Now”	57

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Temas recorrentes da música popular americana.....	22
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	13
1.1 COMPOSIÇÃO MUSICAL	13
1.1.1 COMPOSIÇÃO DE MELODIAS	14
1.1.2 AS RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA E A LINGUAGEM	15
1.1.3 MELODIAS COM POUCA VARIAÇÃO	16
1.1.4 O FOCO NA MELODIA ISOLADA	17
1.2 PROSÓDIA, GRAMÁTICA E MÉTRICA TEXTUAL	19
1.2.1 PROSÓDIA	19
1.2.2 PROSÓDIA NA LINGUAGEM E NA MÚSICA	19
1.2.3 A PROSÓDIA NA LÍNGUA INGLESA	19
1.2.4 DIFERENÇAS NA PROSÓDIA ENTRE AS LÍNGUAS	20
2 ESTUDOS	22
2.1 CANÇÃO 1: “NO MORE RAIN”	23
2.1.1 ESTRUTURA RÍTMICA E ENCAIXE DO TEXTO	24
2.1.2 ADAPTAÇÃO MELÓDICA E RESULTADOS	25
2.1.3 REFLEXÕES SOBRE A RELAÇÃO LETRA-MELODIA	26
2.2 CANÇÃO 2: “O VENCEDOR”	29
2.2.1 ESTUDO INICIAL: MELODIA ISOLADA	29
2.2.2 DESENVOLVIMENTO DA MELODIA E RITMO	30
2.2.3 ADAPTAÇÃO DA LETRA E AJUSTES NA MELODIA	31
2.2.4 INTEGRAÇÃO COM OUTROS ELEMENTOS	32
2.2.5 REFLEXÕES FINAIS	33
2.3 CANÇÃO 3: “FELICIDADE”	34
2.3.1 ANÁLISE RÍTMICA DO POEMA	36
2.3.2 AJUSTES NECESSÁRIOS E DECISÕES CRIATIVAS	37
2.3.3 ESTRUTURA E DESENVOLVIMENTO DA PEÇA	38
2.3.4 REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO	40
2.4 CANÇÃO 4: “RHYMES”	41
2.4.1 PROCESSO DE ISOLAMENTO DO DISCURSO E IDENTIFICAÇÃO DAS FORMANTES	41
2.4.2 CRIAÇÃO DA MELODIA E ADAPTAÇÃO DA PROSÓDIA	42
2.4.3 HARMONIZAÇÃO E DESAFIOS RÍTMICOS	43
2.4.4 ADAPTAÇÃO FINAL E RESULTADOS	44
2.5 CANÇÃO 5: “A DANCING TALE”	45
2.5.1 EXTRAÇÃO DA CURVA MELÓDICA	46
2.5.2 ADAPTAÇÃO E ANÁLISE MELÓDICA	47
2.6 CANÇÃO 6: “THERE’S NO TIME LIKE NOW”	50

2.6.1 INÍCIO DA FORMAÇÃO DAS FRASES	51
2.6.2 MODULAÇÕES E ADAPTAÇÕES	54
2.6.3 ESTRUTURA E CONCLUSÃO	56
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
3.1 NO MORE RAIN	58
3.2 O VENCEDOR	59
3.3 FELICIDADE	59
3.4 RHYMES	59
3.5 A DANCING TALE	60
3.6 THERE'S NO TIME LIKE NOW	60
REFERÊNCIAS	63

INTRODUÇÃO

Nesta seção, apresentarei minhas expectativas iniciais para este trabalho, refletindo também sobre ideias e caminhos acadêmicos que considere, mas decidi não seguir ao longo do processo.

Minha paixão pela oratória, pela linguística e pelos recursos utilizados para cativar o ouvinte sempre me fascinou. Como compositor, percebo que muitos desses elementos da fala — como prosódia, ritmo e variações melódicas — são também fundamentais na composição musical. Dessa forma, este trabalho busca investigar como o estudo da linguagem, da gramática, da prosódia e da oratória pode contribuir diretamente para a criação de melodias, especialmente no contexto de canções populares.

Durante minha pesquisa inicial, percebi uma lacuna na literatura acadêmica que trata da composição melódica de forma quantitativa e analítica. Obras como *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schoenberg, e *Melos e Harmonia Acústica*, de Guerra-Peixe, exploram aspectos importantes da composição, mas focam predominantemente na relação melodia-harmonia ou na estrutura de peças maiores. A criação de melodias, sobretudo no contexto da música popular contemporânea, é abordada de forma limitada. Essa lacuna foi destacada em artigos como "Considerações sobre a Metodologia de Ensino de Composição de Melodias no Melos e Harmonia Acústica" (HARTMANN, PEREIRA JR., 2018) e "Sobre o ensino da técnica de construção de melodias" (HARTMANN, PEREIRA JR., 2018), que ressaltam a visão de que a construção melódica seria algo quase intuitivo ao compositor.

Com isso em mente, percebi que investigar a criação de melodias populares contemporâneas de maneira descritiva seria um desafio para o qual eu ainda não estava preparado, seja pelo tempo ou pela complexidade do tema. Decidi, então, focar em um projeto prático e experimental, utilizando canções originais compostas especificamente para este trabalho. Inicialmente, planejei desenvolver três canções longas, mas, ao longo do processo, percebi que estudos preparatórios curtos poderiam oferecer *insights* mais ricos e detalhados sobre os métodos de composição.

O trabalho, portanto, consiste em seis estudos melódicos que exploram diferentes técnicas de composição baseadas em elementos linguísticos, em

especial, os relacionados à prosódia. Cada estudo investiga os processos iniciais de criação melódica, priorizando o detalhamento dos métodos empregados. As melodias serão analisadas com foco em suas características no contexto de canção, permitindo reflexões sobre minha prática composicional e o impacto das técnicas exploradas.

1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

1.1 COMPOSIÇÃO MUSICAL

No meio acadêmico, há uma distinção clara entre *composição musical* e *songwriting*. Enquanto a composição musical engloba todos os métodos de composição tradicionais, modernos e contemporâneos, procurando ser um termo mais abrangente, o *songwriting* é um tipo específico de composição musical, o qual tem uma ligação intrínseca com os mecanismos de consumo musical, desde o mercado de mídias físicas até as plataformas digitais de *streaming*. Para alcançar maior apelo comercial, as melodias e estruturas de canções populares precisam ser cativantes, fáceis de lembrar e repetitivas, empregando formas simples e cantáveis que incentivem a reprodução frequente. Essa demanda por acessibilidade, no entanto, faz com que os moldes populares se adaptem lentamente a novas ideias ou padrões, mantendo uma estética que valoriza a familiaridade.

Essa característica levanta um questionamento central para este trabalho: como seria possível aplicar técnicas de composição tradicionais e contemporâneas ao processo de *songwriting* sem romper completamente com os padrões e formas que caracterizam as canções populares? A proposta não é abandonar as estruturas familiares, mas introduzir pequenas inovações que ampliem os horizontes criativos do compositor, especialmente no que se refere à criação de melodias. Esse enfoque busca extrapolar os padrões melódicos já estabelecidos, promovendo novas formas de explorar a relação entre melodia, harmonia e prosódia.

1.1.1 COMPOSIÇÃO DE MELODIAS

Arnold Schoenberg, em sua obra *Fundamentos da Composição Musical*, reflete sobre a relação intrínseca entre melodia e canto:

“É difícil que uma melodia possa apresentar elementos não-melódicos, pois o que é melodioso está intimamente relacionado àquilo que pode ser cantado. A natureza e o caráter do instrumento musical mais antigo - a voz - determina aquilo que pode ser entoado. O *cantabile* música instrumental se desenvolveu como uma adaptação livre do modelo vocal.” (SCHOENBERG, 1990. p.125)

Essa citação traz à tona uma questão central para este trabalho: o que ocorre

quando criamos melodias que apresentam frases com articulações incomuns para o canto? Essas reflexões são a base para a concepção da canção "O Vencedor", que será composta a partir de uma melodia escrita antes da letra, utilizando métodos típicos da música instrumental. Essa inversão do processo composicional visa explorar novas perspectivas para a criação melódica, rompendo com padrões convencionais do *songwriting*.

Embora os materiais sobre composição voltados exclusivamente para melodia sejam relativamente escassos, a análise de canções populares revela diversos padrões recorrentes. Entre eles, destacam-se:

- Estruturas de versos e refrões;
- Frases melódicas organizadas em pares de pergunta e resposta;
- Uso de rimas e repetições estratégicas;
- *Build-ups* direcionados ao clímax ou ao refrão principal.

Estes padrões fornecem um ponto de partida importante para a experimentação e para a busca por variações criativas. A proposta de compor a melodia antes dos demais elementos – como harmonia ou letra – pode parecer contra intuitiva, já que muitos compositores preferem criar todos os elementos simultaneamente ou em interdependência. Contudo, essa abordagem isolada permite um exame mais detalhado da melodia enquanto elemento autônomo, destacando aspectos que poderiam ser aprimorados.

Ao desconstruir a lógica de que a melodia é necessariamente subordinada à voz ou à harmonia, é possível observar suas características repetitivas e introduzir inovações que enriqueçam seu impacto musical. Essa perspectiva não apenas amplia o potencial melódico das canções, mas também permite uma integração mais profunda entre melodia e prosódia, oferecendo caminhos inéditos para a composição de canções populares.

1.1.2 AS RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA E A LINGUAGEM

Arnold Schoenberg, em *Fundamentos da Composição Musical*, destaca que “um motivo aparece frequentemente durante uma peça. Ele é repetido. Repetição por si só provoca monotonia. Monotonia só pode ser superada por variação” (1990, p.8). Essa reflexão sobre monotonia encontra um paralelo interessante na linguagem

falada. De acordo com o dicionário Michaelis, o termo "monótono" pode ser definido como:

- Qualidade ou condição de monótono;
- Uniformidade de tom;
- Falta de variedade, de diversidade, de elementos diferentes em alguma coisa ou situação;
- [Figurado] Sem sabor, sem viço; insípidez;
- Monorritmia, sensaboria.

Entre essas definições, destaca-se a ideia de que a ausência de variação em altura ou tom pode ser associada à falta de interesse, descrita como algo "sem sabor" ou "insípido". Essa associação sugere que a variação de altura é um elemento fundamental para gerar interesse, tanto em frases faladas quanto em frases cantadas.

Esse conceito é facilmente reconhecido em situações do cotidiano: a ideia estereotipada de um robô falando está associada a linhas monótonas e uma prosódia artificial ou mecânica. Nosso cérebro é particularmente sensível a padrões prosódicos naturais, e discursos com boa prosódia — marcados por variações de duração, altura e intensidade — conseguem prender muito mais a atenção do ouvinte do que discursos monótonos.

Essas observações foram o ponto de partida para a presente pesquisa, que busca entender o quão profundamente a melodia musical e a prosódia falada estão interligadas. Com bases teóricas fundamentadas sobre ambos os fenômenos, torna-se possível aprofundar essa análise e explorar as conexões entre eles.

1.1.3 MELODIAS COM POUCA VARIAÇÃO

Embora a variação melódica seja comumente associada ao interesse e à expressividade, existem melodias com pouca variação de altura que alcançam um grande impacto justamente por trabalharem essa "monotonia" de forma criativa. Um exemplo notável é a canção Mr. Brightside, da banda The Killers, cuja melodia principal mantém uma linha estática e repetitiva (Figura 1). Outro exemplo emblemático é Samba de Uma Nota Só, de Tom Jobim e Newton Mendonça, que explora uma linha melódica focada em uma única nota por longos trechos.

Figura 1 - Partitura da canção "Mr. Brightside"

Mr. Brightside
Lead Sheet

Brandon Flowers, Dave Keuning,
Mark Stoermer and Ronnie Vannucci

$\text{♩} = 110$
C#add9 C#add9/B#

Com - in' out of my cage_____ and I've been do - in' just

3 F#maj13
fine. Got - ta, got - ta be down_____ be - cause I want it all.

5 C#add9 C#add9/B#
It start - ed out with a kiss._____ How did it end up like

7 F#maj13
this? It was on - ly a kiss_____ It was on - ly a kiss_____

Fonte: Transcrição do autor

Essas canções demonstram que a monotonia literal na melodia não é sinônimo de desinteresse. Pelo contrário, o interesse nessas composições deriva da interação criativa entre a melodia e outros elementos musicais. Em Samba de Uma Nota Só, por exemplo, o fascínio vem da relação entre a nota principal da melodia e a harmonia subjacente. Cada mudança de acorde atribui uma função harmônica diferente à mesma nota, criando tensões e resoluções que carregam a composição (Figura 2).

Figura 2 - Partitura da canção “Samba de Uma Nota Só”

Samba De Uma Nota Só
Lead Sheet

Antônio Carlos Jobim
Newton Mendonça

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 84. The first staff contains the first line of music with lyrics: "Eis a - qui es-te__sam - bi - nha fei-to nu-ma no - ta só ou-tras". Above the staff are four chords: Bm7, Bb9, Am11, and Ab7(b5). The second staff starts with a measure rest marked '5' and contains the second line of music with lyrics: "no - tas vão__ en - trar__ mas a ba - se_é u - ma só". Above the staff are three chords: Bm7, Bb9, and Am11.

Fonte: Transcrição do autor

1.1.4 O FOCO NA MELODIA ISOLADA

Apesar desses exemplos, o foco deste trabalho é investigar melodias de maneira isolada, buscando compreender quais elementos puramente melódicos contribuem para a captação da atenção do ouvinte. Mais especificamente, interessa observar como esses elementos melódicos podem estar relacionados à prosódia da linguagem falada.

A análise aqui proposta busca identificar quais aspectos da melodia — como variações em altura, duração e dinâmica — possuem paralelos com as inflexões naturais da fala. Além disso, o trabalho examina como essas conexões podem ser exploradas para enriquecer o processo composicional, trazendo maior expressividade e impacto emocional às canções populares.

1.1.5 RELAÇÃO ENTRE MELODIA E EMOÇÃO

A melodia tem um papel crucial na evocação de emoções, com estudos mostrando que a variação de altura, ritmo e intensidade pode provocar respostas emocionais específicas. Juslin e Västfjäll (2008, p.559-575) afirmam que a música ativa o sistema de recompensa no cérebro, o que explica por que determinadas progressões melódicas podem gerar prazer ou desconforto, dependendo de sua estrutura.

Além disso, a melodia compartilha com a prosódia vocal elementos essenciais para a expressão emocional. A prosódia, que envolve variações de tom, ritmo e

intensidade na fala, é semelhante à forma como as melodias podem refletir emoções humanas. Quando a melodia imita a inflexão da fala, ela cria uma conexão imediata com o ouvinte, que reconhece padrões familiares e os associa a emoções universais, como alegria ou melancolia.

No entanto, a percepção emocional da melodia também é influenciada pela cultura. A mesma melodia pode evocar emoções diferentes em contextos culturais distintos, já que a entonação e os padrões melódicos variam de acordo com a cultura local. A compreensão de como a melodia e a emoção se conectam, portanto, também depende do aprendizado cultural e das experiências pessoais de cada ouvinte.

1.2 PROSÓDIA, GRAMÁTICA E MÉTRICA TEXTUAL

1.2.1 PROSÓDIA

Prosódia é o conjunto de elementos supra-segmentais da linguagem, ou seja, os fenômenos da comunicação que estão além dos segmentos definidos pela fonética (CAGLIARI, 1992, p.137), como vogais e consoantes. Os elementos que compõem a prosódia são frequentemente debatidos, mas, segundo Cagliari, podem ser organizados em três grupos principais: os elementos da melodia da fala, os elementos de dinâmica da fala e os elementos da qualidade da voz. Scharinger & Wiese (2022, p. 2) também afirmam que “a prosódia se preocupa com os correlatos perceptivos ‘durações’, ‘altura’ e ‘intensidade percebida’ das bases acústicas da linguagem”².

1.2.2 PROSÓDIA NA LINGUAGEM E NA MÚSICA

Ao comparar música e linguagem, a prosódia é frequentemente considerada a ferramenta ideal para essa análise, como argumentam Scharinger & Wiese (2022) no artigo "Introduction: How to conceptualize similarities between language and music"³. Eles listam cinco motivos principais que sustentam essa ideia: os parâmetros da prosódia, a estrutura comum entre as duas áreas, as teorias evolutivas que suportam essa comparação, os substratos neurais compartilhados no cérebro e a transferência entre os dois domínios.

Parâmetros comuns: Ambas, música e linguagem, compartilham conceitos como altura (entoação, melodia), ritmo (duração, acento, pausas) e intensidade sonora (volume), o que torna a prosódia uma ferramenta de análise relevante para a comparação entre as duas áreas.

1.2.3 A PROSÓDIA NA LÍNGUA INGLESA

O doutor Geoff Lindsey, em seus vídeos explicativos, destaca a importância da relação entre sílabas fortes e fracas na língua inglesa, um fenômeno que

² No original: “prosody is concerned with the perceptual correlates ‘length’, ‘pitch’ and ‘perceived intensity’ of the acoustic bases of language”

³ “Introdução: Como conceituar similaridades entre língua e música” (tradução nossa)

contribui significativamente para a pronúncia correta do inglês. No vídeo “*Revelando como A Pantera Cor-de-Rosa ensina o ritmo do inglês!*”⁴ (2022), ele compara essa relação com o tema da *Pantera Cor-de-Rosa*, de Henry Mancini, e explica que, para uma pronúncia correta, a relação rítmica entre sílabas fortes e fracas deve ser similar à estrutura melódica que acompanha os tempos fortes na composição do tema (Figura 3). Isso sugere uma correlação profunda entre a forma como as músicas em inglês são compostas e as estruturas rítmicas baseadas na linguagem.

Figura 3 - Partitura da canção tema da “Pantera Cor-de-Rosa”

The Pink Panther
Theme Song

Henry Mancini

Fonte: Transcrição do autor

1.2.4 DIFERENÇAS NA PROSÓDIA ENTRE AS LÍNGUAS

Embora o inglês e o português não sejam línguas tonais (MIRANDA; GOMES; CARNAVAL, 2024), ambos utilizam padrões prosódicos que têm um impacto significativo no significado das frases e na transmissão de emoções e intenções. A prosódia nas duas línguas envolve variações de altura, intensidade e duração, que desempenham um papel essencial na comunicação. Esses elementos prosódicos são usados para indicar aspectos como ênfase, sarcasmo, pergunta, afirmação, surpresa, dúvida, entre outros (CAGLIARI; MASSINI-CAGLIARI, 2001).

Uma das similaridades mais evidentes entre as entonações do inglês e do português está no uso de tons ascendentes e tons descendentes para marcar diferentes tipos de frases. Como observa Cagliari (1992), em muitas línguas, inclusive no português e no inglês, um tom descendente geralmente sinaliza uma

⁴ No original: Revealing how THE PINK PANTHER teaches English rhythm!

frase afirmativa, enquanto um tom ascendente é tipicamente usado para frases interrogativas genuínas. No caso do inglês, isso é amplamente reconhecido nas perguntas simples, como em "*Are you coming?*" onde a entonação sobe no final, sinalizando uma pergunta. No português, a mesma função é cumprida, como em "*Você vai?*", onde a entonação também sobe no final para indicar que se trata de uma pergunta genuína.

Apesar dessas semelhanças, é importante destacar que a prosódia nas duas línguas não é idêntica. A qualidade da entonação e a musicalidade da fala podem variar substancialmente, influenciadas pela cultura, o sotaque e as normas sociais de cada língua. Por exemplo, a prosódia do português brasileiro tende a ser mais melódica e expressiva, com uma maior variação de altura, enquanto o inglês, especialmente o inglês falado em alguns dialetos do Reino Unido ou dos Estados Unidos, pode ter uma entonação mais planificada e menos musical em certos contextos, embora com variações rítmicas igualmente importantes.

Esses aspectos culturais e históricos, que moldam a maneira como a prosódia é usada nas línguas, também ajudam a definir as diferenças mais sutis na entonação, embora os fundamentos básicos de variação de altura e intensidade permaneçam bastante semelhantes entre as duas.

No entanto, essas diferenças podem ser percebidas de forma lúdica em comparações humorísticas, como os vídeos da influenciadora e humorista Grace Santos (2024), que ironiza as diferenças de prosódia entre o português e o inglês. Em seus vídeos, ela mostra como a prosódia do português brasileiro, se aplicada ao inglês, pode criar efeitos cômicos ao exagerar a melodia e as pausas características da língua portuguesa. Esses exemplos não apenas destacam as diferenças entre os dois idiomas, mas também ressaltam como a prosódia reflete a cultura e o estilo de comunicação de cada sociedade.

2 ESTUDOS

Para os fins deste trabalho, me propus a compor cinco canções, buscando criar um espaço de análise e reflexão mais detalhado sobre os meus processos de composição. Inicialmente, havia planejado três canções, mas os estudos preliminares se mostraram particularmente relevantes para o desenvolvimento das ideias, motivando a inclusão deles na documentação.

Dentre os diversos elementos de uma composição (letra, melodia, harmonia, estrutura macro e micro, gênero, entre outros), o foco principal desta análise recairá sobre a composição das melodias. Para isolar ao máximo os fatores que impactam a criação melódica, os demais elementos das canções foram mantidos dentro de padrões reconhecíveis, considerando tendências estilísticas e culturais amplamente aceitas no gênero popular contemporâneo.

Quanto às letras, escolhi temas recorrentes da música popular nos Estados Unidos entre as décadas de 1960 e 2010, conforme apontado por um estudo publicado no *Psychology of Music* (CHRISTENSON et al., 2019, p.194-212). Entre as temáticas mais comuns destacam-se: relacionamentos/amor, sexo/desejo sexual, música/músicos, dança/dançar e diversão/festa (Tabela 1). A escolha desses temas não apenas dialoga com padrões consagrados, mas também proporciona uma base consistente para explorar a interação entre letra e melodia.

Tabela 1 - Temas recorrentes da música popular americana

Theme	1960s	1970s	1980s	1990s	2000s ¹	Total
Relationships/Love	70.0	65.5	71.0	66.0	64.6	67.3
Sex/Sexual Desire	18.0	24.0	29.5	34.0	41.7	29.9
Music/Musicians	9.0	20.5	14.5	16.5	20.4	16.3
Dance/Dancing	14.0	15.0	12.5	12.0	20.8	15.1
Good Times/Partying	6.5	4.0	5.0	10.0	18.8	9.2
Alcohol/Drugs	2.5	6.5	2.5	8.5	22.5	9.0
Wealth/Status	1.5	3.0	4.5	11.0	23.8	9.3
Social/Political Issues	7.5	6.0	5.0	9.5	7.9	7.2
Race/Ethnicity	0.5	3.0	0.5	5.5	11.7	4.5
Religion/God	4.0	8.0	4.0	9.5	5.8	6.3
Occult	–	2.0	–	.5	–	.5
Personal Identity	8.0	6.5	8.0	12.0	12.5	9.5
Alienation/Unhappiness/Depression	9.5	13.0	7.0	3.5	4.6	7.4
Suicide	–	1.0	–	1.0	0.8	0.6
Family	8.0	10.0	3.0	10.0	8.8	8.0
Friends/Friendship	3.0	7.5	5.0	7.5	10.0	6.7
Interpersonal Hate/Hostility	2.0	1.5	–	4.5	1.3	1.8
Violence	2.5	3.0	3.5	9.0	8.3	5.4
Death	4.0	7.0	2.5	12.0	5.8	6.3

Fonte: Psychology of Music (CHRISTENSON et al., 2019)

2.1 CANÇÃO 1: “NO MORE RAIN”

A primeira canção apresentada aqui surgiu como um exercício de composição para a criação da segunda canção, no qual escrevi a melodia antes da letra para estudar os efeitos desse método. Para começar, escolhi trabalhar com a melodia já harmonizada de uma peça instrumental chamada New Bark Town, composta por Junichi Masuda e utilizada como trilha sonora para os jogos de Pokémon Gold, Silver e Crystal. A franquia Pokémon é amplamente reconhecida por suas melodias marcantes e músicas projetadas para serem tocadas em loop sem se tornarem cansativas, uma característica fundamental em muitas trilhas sonoras de videogames, conforme explorado por Collins (2008) em seu estudo sobre a interação entre música e jogabilidade.

O uso de uma melodia pré-harmonizada foi estratégico para estudar o papel da letra e sua interação com uma melodia já definida. Esse método permite investigar como a estrutura melódica influencia a prosódia do texto, além de estimular a criatividade na escrita de letras adaptadas a formatos específicos.

Figura 4 - Partitura de “New Bark Town”

New Bark Town
Lead Sheet

Composição por Junichi Masuda
Transcrição por Rafael Kurai

$\text{♩} = 104$

D D+ D6 D7 G E7/G# A7

5 D D+ D6 D7 G E7/G# A7

9 Gmaj7 A7 Gmaj7 A7

13 Gmaj7 A7 Gmaj7 A7

Fonte: Transcrição do autor

2.1.1 ESTRUTURA RÍTMICA E ENCAIXE DO TEXTO

A melodia original da peça apresenta frases rítmicas claras, que orientam a formatação do texto. Com base nesses padrões, estabeleci um molde silábico (Figura 5), onde tempos fortes e semi-fortes, além de anacruses, serviram de guias para posicionar as palavras:

- **Tempos fortes (vermelho):** Priorizar sílabas tônicas ou palavras de maior impacto.
- **Tempos semi-fortes (roxo):** Complementar com sílabas menos importantes, mas ainda destacadas.
- **Anacruses (azul):** Encaixar artigos e partículas fracas, garantindo fluidez prosódica.

Figura 5 - Análise rítmica da primeira frase de “New Bark Town”



Fonte: do autor

Nesse exemplo, podemos ver o lugar de sugestão das sílabas, comparados com as notas da melodia. Dessa maneira, fica mais fácil para o letrista visualizar as possibilidades de letra na hora de escrever. Por exemplo, quando vamos procurar possíveis frases que irão compor as primeiras quatro sílabas, já podemos começar a pensar em ideias que encaixam bem com a estrutura rítmica e outras que não vão ser tão bem articuladas, de um ponto de vista prosódico e de inteligibilidade.

- **Quadrissilábica paroxítona (ex.: combination/paralelo)**

Com bi na tion

Pa ra le lo

- **Oxítone trissilábica (ex.: activate/futebol) + monossilábica (now/bom)**

Ac ti vate Now

Fu te **bol** Bom

Esses padrões respeitam o ritmo e a prosódia naturais, otimizando a inteligibilidade e a musicalidade do texto.

Exemplos que não funcionam:

- **Quadrissilábica oxítona (peculiar⁵)**

Pe cu li ar (neste caso, a palavra "peculiar" possui uma tônica na última sílaba. Quando tentamos encaixá-la na estrutura rítmica da melodia, ela não se alinha bem com o padrão de acentuação melódica desejado.)

- **Quadrissilábica oxítona (ex.: *imagine*) + monossilábica forte (ex.: *we*):**

I ma gine We (neste caso, a tônica da palavra "imagine" não encaixa bem com a ênfase melódica colocada na palavra "we". Isso gera uma dissonância rítmica que pode prejudicar a fluidez da melodia e a clareza do texto, tornando-o mais difícil de cantar de forma natural e inteligível).

2.1.2 ADAPTAÇÃO MELÓDICA E RESULTADOS

A letra de "No More Rain" foi escrita com base nesses princípios e está organizada da seguinte forma:

When the rain falls down and you are feeling low
You can count that I'll always be with you, you know

The storm's in the past
There's no more rain
Bad times will pass
You will smile again

Durante o processo, algumas notas foram ajustadas para acomodar a prosódia do texto, estas notas estão marcadas em vermelho. Por exemplo, no compasso 7, a palavra "*again*" foi antecipada com uma anacruse para alinhar o acento gramatical ao rítmico (Figura 6).

⁵ Inglês não tem palavras oxítonas com mais de três sílabas.

Figura 6 - Partitura da canção “No More Rain”

No More Rain
Lead Sheet

Composição por Junichi Masuda
Letra por Rafael Kurai

$\text{♩} = 104$ D D+ D6 D7

When the rain falls down and you are feel - ing low you can

3 G E7/G# A7
count that I'll al - ways be with you, you know far a -

5 D D+ D6 D7
away you see the clouds are clea - ring up and the

7 G E7/G# A7
sun will shine a - gain in your heart The

9 Gmaj7 A7 Gmaj7 A7
storm's in the past There's no more rain

13 Gmaj7 A7 Gmaj7 A7
Bad times will pass You will smile a - gain

Fonte: do autor

2.1.3 REFLEXÕES SOBRE A RELAÇÃO LETRA-MELODIA

Apesar de estruturas como as apresentadas serem úteis, é interessante notar que compositores frequentemente subvertem essas convenções para gerar efeitos estéticos ou emotivos. Um exemplo notável é Sina de Djavan, onde os acentos melódicos e gramaticais propositalmente se desalinham (Figura 7), criando um resultado expressivo e inovador. Na prática, muitos compositores renomados

deslocam deliberadamente os acentos naturais das palavras em favor da melodia, criando efeitos estilísticos únicos.

Figura 7 - Partitura da canção “Sina”

Sina
Lead Sheet

Composição e interpretação por Djavan
Transcrição por Rafael Kurai

♩ = 104

O lu-ar es-tre-la do mar o sol e o dom qui-çá um di-a

a fú-ria des-se front- vi-rá la-pi-dar o so-nho a-té ge-rar o

som co-mo que-rer cae-ta-ne-ar o que há de bom

Fonte: Transcrição do autor

Ao analisar o refrão de Sina, é possível identificar estruturas prosódicas não convencionais marcadas por dois tipos de desvios. Primeiro, em vermelho, estão os pontos onde o acento natural das palavras não coincide com o acento melódico. Em um caso específico, a palavra **fúria**, originalmente um trissílabo com um hiato, é transformada em um dissílabo com ditongo devido à escolha melódica. Essa mudança não apenas modifica a prosódia da palavra, mas também cria um efeito sonoro mais fluido e integrado à melodia.

Segundo, em azul, aparecem os artigos definidos que caem em tempos fortes. Artigos definidos, por serem monossílabos átonos⁶ geralmente ocupam tempos fracos ou anacruses em canções. Quando colocados em tempos fortes, como ocorre nesse exemplo, podem gerar uma estranheza prosódica. Contudo, no caso de Sina, esse deslocamento está em perfeita sintonia com o estilo interpretativo do compositor e contribui para o caráter distintivo da canção.

Deslocar os acentos gramaticais pode, em geral, ser uma prática que não afeta o sentido da canção e em alguns casos pode até ser explorada para enriquecer a música. Entretanto, é necessário cuidado em situações específicas,

⁶ Classificação das palavras quanto ao acento tônico. Disponível em: <https://escolakids.uol.com.br/portugues/classificacao-das-palavras-quanto-ao-acento-tonico.htm>

como com palavras *homófonas*, que têm sentidos distintos dependendo da acentuação. Em português, por exemplo, **denúncia** (substantivo) e **denuncia** (verbo) podem gerar interpretações completamente diferentes. No inglês, ocorre o mesmo com palavras como **desert** (deserto) e **dessert** (sobremesa). Em casos assim, é crucial que o compositor avalie como as escolhas melódicas impactam a clareza e o significado do texto.

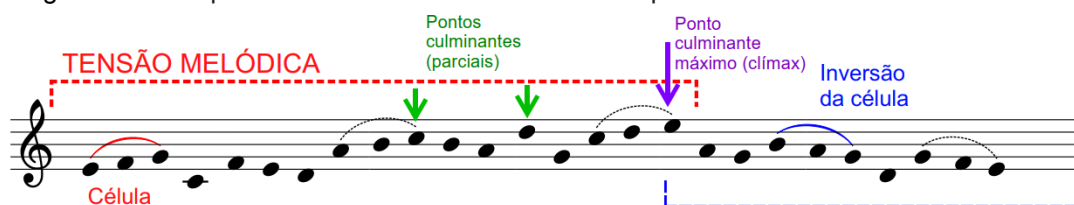
2.2 CANÇÃO 2: “O VENCEDOR”

Este capítulo descreve o processo de composição da melodia da canção “O Vencedor”, começando pela criação melódica e culminando na integração com outros elementos, como ritmo, harmonia e letra. O objetivo é explorar os desafios de iniciar uma composição pela melodia, aplicando técnicas aprendidas e analisando os impactos dessa abordagem na criação musical.

2.2.1 ESTUDO INICIAL: MELODIA ISOLADA

Para embasar a construção melódica, utilizei o método *Melos e Harmonia Acústica*, de Guerra-Peixe, que orienta a escrita melódica com ênfase em elementos como **tensão** e **afrouxamento melódicos**, **pontos culminantes parciais**, **máximos** e **desenvolvimento motivístico**. Inicialmente, realizei exercícios melódicos sem ritmo definido, priorizando apenas alturas para internalizar esses princípios.

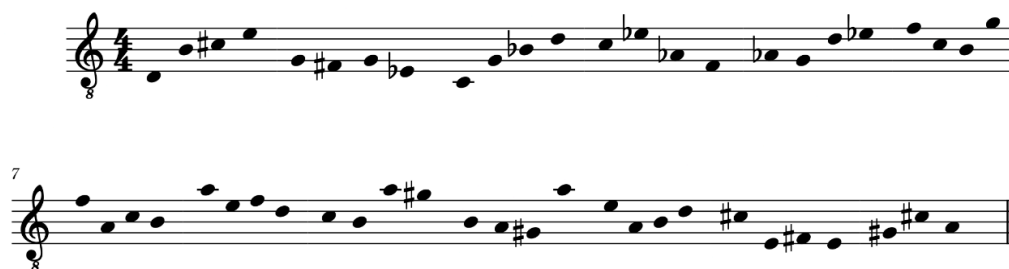
Figura 8 - Exemplo de exercício melódico construído por mim



Fonte: do autor

Um exemplo desses exercícios mostra a aplicação de tensionamento melódico com frases que levam a pontos culminantes parciais e a um clímax máximo. Esses exercícios foram fundamentais para a criação de uma melodia base que servirá como alicerce da canção (Figura 9).

Figura 9 - Melodia base para a canção “O Vencedor”



Fonte: do autor

2.2.2 DESENVOLVIMENTO DA MELODIA E RITMO

Com a melodia definida, o próximo passo foi adicionar ritmo e criar frases que refletissem as intenções expressivas e estruturais da composição. A escrita motivística foi particularmente útil nesse estágio, resultando em frases melódicas interligadas por motivos que evoluem e se intensificam ao longo da peça (Figura 10).

Por exemplo, as duas primeiras linhas apresentam um padrão rítmico similar, enquanto as três primeiras linhas partem de um motivo inicial que se desenvolve em densidade rítmica e altura, culminando em um clímax na terceira linha. Essa progressão intencionalmente conduz a melodia a um momento de maior tensão emocional.

Figura 10 - Melodia da canção “O Vencedor” com ritmo

Fonte: do autor

2.2.3 ADAPTAÇÃO DA LETRA E AJUSTES NA MELODIA

A melodia desenvolvida evocava sentimentos de gravidade e peso emocional, motivando a escolha de um tema político para a letra, focado em reflexões sobre guerras e o conceito de “vencedor”. A letra inicial foi:

Não bastará vencer sem dor
Sem derramar mais sangue em⁷ vão
Quem que⁸ ouvirá um grito de dor de quem não será vencedor?

Figura 11 - Melodia para a canção “O Vencedor” com parte da letra aplicada

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The lyrics are: "Não bas - ta - rá ven - cer sem dor", "Sem der - ra - mar mais san - gue em vão", and "quem que ou - vi - rá um gri - to de dor de quem não se - rá ven - ce - dor". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Fonte: do autor

Durante o processo, algumas notas foram ajustadas para acomodar o texto sem prejudicar a ideia melódica original. Por exemplo:

- No compasso 22, encurtei a duração de uma mínima para semínima pontuada e reduzi a pausa para permitir uma anacruse.
- No compasso 25, ajustei o ritmo de duas notas para melhorar a articulação da

⁷ Aqui nós temos uma elisão por omissão de fonema, onde as duas sílabas podem ser incluídas na mesma nota pois compartilham a vogal (MASSAUD, 1994, p.164).

⁸ Uma palavra de preenchimento para que a terceira sílaba de “ouvirá” caia no tempo forte. “Que” torna a frase mais coloquial e poderia ser substituída por um melisma de “quem”, ou da primeira sílaba de “ouvirá”, eu optei por adicionar a conjunção “que”.

frase final.

Além disso, percebi que os compassos 17 a 27 não contribuíam para a coesão da peça, já que a melodia parecia perder a direção após o clímax. Decidi transferir esses compassos para o início, realocando-os como introdução. A letra para essa seção foi composta posteriormente:

Sem paz, quem poderá
Imaginar um sentimento bom?
Entre tanto horror

2.2.4 INTEGRAÇÃO COM OUTROS ELEMENTOS

Com a melodia e a letra estruturadas, os próximos passos incluíram a composição da harmonia e a escolha de um andamento adequado. O compasso ternário foi adotado para reforçar a fluidez melódica já sugerida pela estrutura rítmica. Também foram adicionadas pausas estratégicas para melhorar o desenvolvimento das ideias musicais.

Figura 12 - Partitura da canção “O Vencedor”

O Vencedor

Rafael Kurai

$\text{♩} = 90$

Bm7 F#m C#m G#m

Sem paz, quem po - de - rá i -

5 Am6 Gmaj7 G#m7(b5) GM7(b5) F#m

ma - gi - nar um sen - ti - men - to bom

10 D#m7(b5) Dmaj7sus C#m7 E/C C7

en - tre tan - to hor - ror

15 Bm7(9) F#m7/A C#m/G# F#m6

Não bas - ta - rá ven - cer sem dor

19 Ab/C G/B Ebmaj7/Bb F9/A

Sem der - ra - mar mais san - gue em vão

23 Abmaj7 Fm/G G7 Cm7

quem que ou - vi - rá um gri - to de dor de

27 C7/E F#m7(b5) D7 Gm

quem não se - rá ven - ce - dor

Fonte: do autor

2.2.5 REFLEXÕES FINAIS

O processo de composição revelou a importância de equilibrar a liberdade criativa com as limitações auto impostas para explorar elementos específicos. A interação entre melodia e letra foi enriquecida pela aplicação dos princípios estudados, mas também mostrou como ajustes podem ser necessários para alinhar a expressão musical ao conteúdo textual.

A decisão de encerrar a peça no compasso 16 reforça o objetivo do estudo: focar no início e no desenvolvimento de ideias melódicas, sem expandir para estruturas mais longas. Este exercício foi uma oportunidade valiosa para aprofundar minha compreensão sobre como melodia, ritmo e texto se entrelaçam na criação musical.

2.3 CANÇÃO 3: “FELICIDADE”

Neste terceiro estudo, decidi musicar um poema, buscando extrair a melodia diretamente da prosódia do discurso falado. A ideia partiu de uma teoria que venho explorando: os contornos melódicos naturais da declamação podem ser transformados em uma melodia musical que preserva grande parte da intenção original do texto. Para isso, escolhi o poema *Felicidade*, de Drauzio Varella (2021), que ele recita em um episódio de seu podcast.

O poema diz:

Felicidade
é pássaro irrequieto
concebido para liberdade
Mal pousa em nosso espírito
já bate as asas

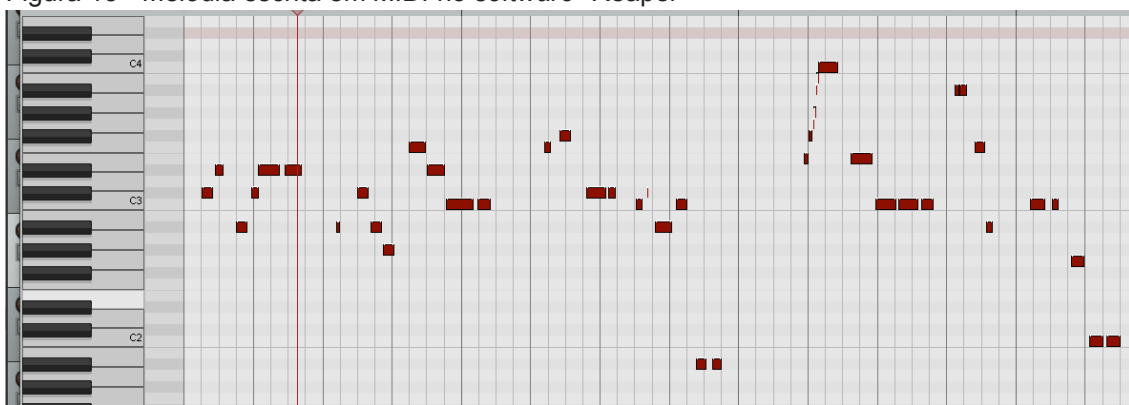
Contra todas as evidências, entretanto
Vivemos na ilusão de um dia aprisioná-lo

Felicidade plena, mesmo,
só no conforto protegido do ventre materno
lá, a sobrevivência está à mercê exclusiva da fisiologia
Não há encruzilhadas, armadilhas,
nem espaço para dúvidas que nos levem à angústia das escolhas

Minha primeira ação foi extrair o áudio da declamação e analisá-lo em uma ferramenta de correção de alturas (Figuras 13 e 14). Embora a ferramenta seja projetada para ajustar notas musicais, usei-a apenas para identificar as alturas aparentes do discurso falado. Essa análise inicial permitiu transcrever as alturas e os ritmos do discurso em um formato *MIDI* (Figura 15) e, posteriormente, para uma partitura, mantendo os contornos melódicos observados na fala do autor.

Figura 13 e 14 - *Formantes (F^0)* da prosódia escritas como notas no *plugin* “WavesTune”

Fonte: do autor

Figura 15 - Melodia escrita em *MIDI* no software “Reaper”

Fonte: do autor

2.3.1 ANÁLISE RÍTMICA DO POEMA

Durante esse processo, percebi que o ritmo do poema declamado possui características marcantes, algumas das quais podem ser problemáticas ao serem transpostas diretamente para uma canção:

- **Padrões de Fraseado e Pausas**

As frases no poema são curtas, com pausas estratégicas que reforçam sua cadência reflexiva. Por exemplo, na linha "Mal pousa em nosso espírito / já bate as asas", a pausa entre os dois versos é breve, mas essencial para criar uma sensação de continuidade que exige atenção cuidadosa na transposição musical.

- **Acentos e Divisão Silábica**

A estrutura silábica do poema apresenta palavras paroxítonas em posições-chave, como "felicidade", "irrequieto" e "liberdade". Essas palavras, quando declamadas, deixam uma sílaba pendente ao final, criando um efeito rítmico característico. Na fala, isso não é problemático; porém, na música, tal estrutura exige escolhas específicas para evitar uma sensação de incompletude ou desconexão.

Figura 16 - Análise rítmica do poema "Felicidade"

Felicidade
 é pássaro irriquieto
concebido para liberdade
 Mal pousa em nosso espírito
 já bate as asas

Fonte: do autor

- **Sincopação Implícita**

No discurso de Drauzio Varella, as terminações de frase frequentemente seguem um padrão rítmico semelhante a colcheia seguida de semicolcheia

staccato. Esse tipo de ritmo, ao ser preservado na melodia, cria uma sensação sincopada que tende a evocar gêneros musicais específicos, como jazz ou samba, mesmo que a intenção original do poema não seja associada a esses estilos. Essa escolha tornou-se um dos principais pontos de reflexão para o arranjo.

A partir dessa análise rítmica, desenvolvi um esquema básico de frases e pausas que serviu como guia para a adaptação melódica e harmônica.

Figura 17 - Primeira adaptação da melodia em partitura

The musical score is written in a single system with two staves. The first staff contains the first line of music and lyrics: "Fe-li-ci - da-de é pás-sa-ro ir-ri-queie-to conce - bi-do pa-ra li-ber - da-de". The second staff contains the second line of music and lyrics: "Mal pou - sa_em nos - so_es - pí - ri - to já ba - te A - sas". The music is in 4/4 time and features a staccato, syncopated rhythm. There is a triplet of eighth notes under "pás-sa-ro".

Fonte: do autor

2.3.2 AJUSTES NECESSÁRIOS E DECISÕES CRIATIVAS

Ao transpor o discurso diretamente para a música, percebi que a melodia resultante, embora interessante como um estudo de prosódia, apresentava características que não funcionavam bem dentro de uma composição musical. Alguns ajustes foram necessários:

- **Saltos melódicos grandes demais**

O discurso falado frequentemente apresenta variações extremas de altura em curtos períodos, que não são comuns nem confortáveis na melodia cantada. Por exemplo, um salto de duas oitavas identificado na análise seria difícil de executar vocalmente e também destoaria do caráter expressivo do poema. Para resolver isso, reduzi os intervalos mais extremos, mantendo a essência melódica, mas tornando-a mais natural para a voz cantada.

- **Ritmo muito segmentado**

Na declamação, as frases são curtas e as pausas, breves. Na música, isso pode resultar em uma melodia apressada e desconexa. Adaptei o ritmo,

alongando algumas notas e espaçando frases, permitindo maior fluidez e criando oportunidades para elementos instrumentais dialogarem com a voz.

- **Finalização de frases**

Muitas palavras do poema, como "felicidade", "irrequieto" e "liberdade", são paroxítonas, deixando uma sílaba pendente ao final. No discurso de Drauzio Varella, ele as encerra com um padrão rítmico de colcheia seguido de semicolcheia staccato. Decidi preservar parte dessa intenção, mas suavizei o padrão para evitar que a melodia ficasse excessivamente sincopada e vinculada a um gênero específico.

- **Harmonia**

O discurso falado não apresenta um centro tonal definido. Para criar uma base harmônica coerente, alterei algumas notas da transcrição literal do discurso. A ideia foi equilibrar a naturalidade do discurso com a tensão e o afrouxamento melódico esperados em uma canção.

Figura 18 - Ajustes feitos à melodia na partitura

Fe-li-ci - da - de é pás-sa-ro ir-ri - quie-to con-ce - bi - do pa-ra li-ber - da-de

6 Mal pou - sa_em nos - so_es-pí - ri-to já ba te_as a - sas

Fonte: do autor

2.3.3 ESTRUTURA E DESENVOLVIMENTO DA PEÇA

Com os ajustes iniciais concluídos, a melodia foi reescrita, tentando preservar a essência do discurso falado enquanto criava uma identidade musical própria. Decidi dividir a peça em uma estrutura AABA:

- A primeira seção apresenta a ideia principal, introduzindo a melodia adaptada das primeiras frases do poema.
- A segunda seção varia o tema, expandindo a ideia melódica com algumas alterações rítmicas e harmônicas.
- A terceira seção retorna à ideia inicial, fechando a peça com uma reafirmação melódica.

Para finalizar, escrevi uma harmonia para acompanhar a melodia e ajustei o andamento para dar à canção um ritmo mais alegre, condizente com a mensagem do poema.

Figura 19 - Partitura da canção “Felicidade”

Felicidade

Composição por Rafael Kurai
Letra por Drauzio Varella

$\text{♩} = 92$ $B\flat 7$ $E\flat m 7$ $B\flat m 7(11)$ $E\flat 7$ $Cm 7$ $Fm 7$ $G\flat maj 7$

Fe - li - ci - da - de é pás - sa - ro ir - ri - que - to con - ce -

4 $G\flat 6/\Delta\flat$ $D\flat maj 7$ $Fm 7$ $B\flat 7$ $D\flat maj 7$ $G\flat maj 7$ $F\flat maj 9$

bi - do_ pa - ra li - ber - da - de Fe - li - ci - da - de Mal pou - sa_ em nos - so_ es - pí -

8 $C\flat maj 7$ $C\flat maj 7/D\flat$ $Gmaj 7$ $Fm 7$ $B\flat 7$ $E\flat m 7$ $B\flat m 7(11)$ $E\flat 7$

- ri - to já ba te_ as a - sas Fe - li - ci - da - de é um pás - sa - ro ir - ri -

11 $Cm 7$ $Fm 7$ $G\flat maj 7$ $G\flat 6/\Delta\flat$ $D\flat maj 7$

que - to con - ce - bi - do pa - ra li - ber - da - de

Fonte: do autor

3.3.4 REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO

Esse estudo me fez refletir profundamente sobre as diferenças e os desafios de transformar discurso falado em melodia. A prosódia natural do português é rica e expressiva, mas ao transcrevê-la diretamente, nem sempre resulta em uma melodia funcional ou agradável. O equilíbrio entre fidelidade ao texto original e liberdade criativa foi um dos maiores desafios neste trabalho.

Percebi que, embora minha abordagem preserve as intenções originais do autor, a adaptação musical inevitavelmente carrega minha interpretação pessoal do texto. As escolhas de ritmo, melodia e harmonia transformam a obra original em algo novo, mas espero que essa transformação mantenha a essência do poema e acrescente um novo nível de significado à sua mensagem.

2.4 CANÇÃO 4: “RHYMES”

Para a minha quarta canção, "Rhymes", eu queria explorar uma abordagem diferente da que eu havia utilizado em "Felicidade". Assim, segui os mesmos passos iniciais de isolar a voz e identificar as formantes na prosódia do discurso falado, mas, dessa vez, decidi seguir uma direção diferente após a identificação das formantes.

O discurso escolhido foi escrito e falado por Michael Stevens, retirado de um vídeo do canal VSauce no YouTube (2014). Eu escolhi esse discurso de Michael porque a sua oratória é muito eloquente, com variações de altura e ritmo bem marcantes. Essa prosódia destacada foi fundamental para que eu pudesse usar as variações sonoras do discurso como base para a melodia.

Discurso de Michael Stevens:

“It’s often said that no words rhyme with orange, is that true? Well, rhyming can be controversial, because it often depends on pronunciation, accent, and can be forced. Especially if you use multiple words.”

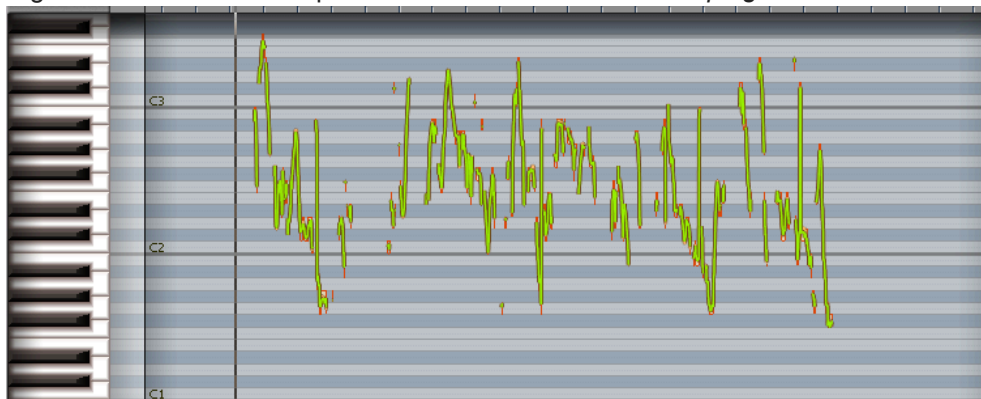
Ao longo deste estudo, eu procurei seguir uma abordagem similar a de outros artistas que musicaram discursos, como Bill Wurtz (2015) e Charles Cornell (2019). Eles, por sua vez, pegaram discursos com uma prosódia bem destacada e trabalharam com uma harmonia jazzística como base. Essa escolha estética me inspirou a adotar uma linha harmônica de jazz para complementar as variações naturais do discurso.

2.4.1 PROCESSO DE ISOLAMENTO DO DISCURSO E IDENTIFICAÇÃO DAS FORMANTES

O primeiro passo para o desenvolvimento dessa canção foi isolar o discurso de Michael, garantindo que a fala estivesse em uma faixa limpa e sem interferências externas. Esse processo de isolamento da voz é crucial para que eu pudesse identificar as variações de altura de maneira mais precisa. A identificação das formantes foi a etapa seguinte (Figura 20). Utilizando ferramentas de análise de áudio, eu pude detectar as frequências predominantes na fala e as variações de

tonalidade que ocorrem naturalmente no discurso.

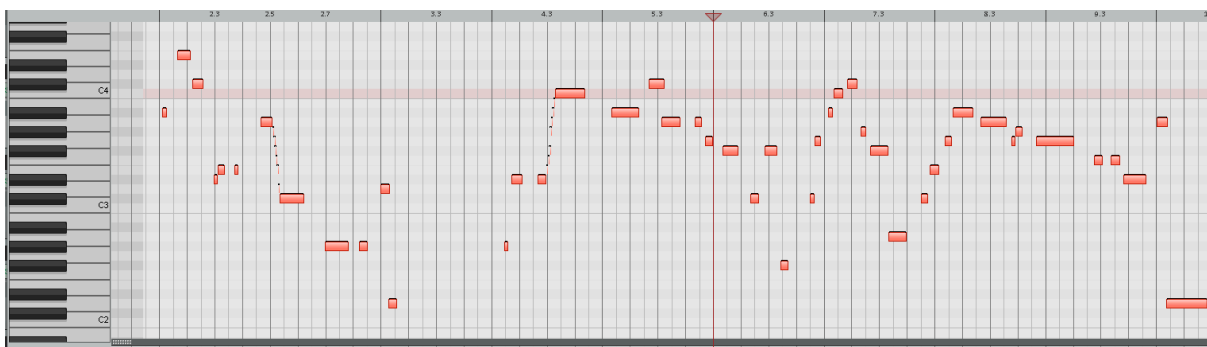
Figura 20 - Formantes da prosódia escritas como notas no *plugin* “WavesTune”



Fonte: do autor

O conceito de formantes é importante porque ele se refere às frequências mais destacadas da fala humana, que carregam a maior parte da informação sonora de uma palavra ou frase. Ao identificar essas formantes, fui capaz de mapear as nuances vocais que ajudaram a construir a melodia (Figura 21). Este passo me permitiu capturar a essência do discurso, respeitando sua fluidez natural, mas ao mesmo tempo, oferecendo um ponto de partida para a criação de uma linha melódica.

Figura 21 - Melodia escrita em *MIDI* no software “Reaper”



Fonte: do autor

2.4.2 CRIAÇÃO DA MELODIA E ADAPTAÇÃO DA PROSÓDIA

Com as formantes identificadas, o próximo passo foi trabalhar a melodia. Ao contrário do que fiz na canção "Felicidade", em que adaptei a prosódia de maneira mais livre, aqui eu optei por manter uma ligação mais próxima entre o discurso e a

melodia. O desafio não era distorcer as variações naturais de ritmo e altura, mas sim respeitá-las ao máximo.

Para isso, a primeira decisão foi não forçar nenhum centro tonal. Em vez de criar uma melodia com um eixo tonal definido, procurei me aproximar das nuances do discurso de forma mais flexível. Esse processo exigiu uma constante adaptação, já que as variações de altura e ritmo da fala de Michael não seguiam padrões convencionais de melodia. Ao invés de partir para uma estrutura harmônica comum, usei acordes mais complexos, explorando as convenções harmônicas de jazz. A escolha de harmonias mais abertas e improvisacionais refletia a liberdade que eu queria manter no desenvolvimento da melodia, permitindo que a fala fosse complementada por uma harmonia mais fluida e menos restritiva.

2.4.3 HARMONIZAÇÃO E DESAFIOS RÍTMICOS

O processo de harmonização foi desafiador, pois a fala de Michael Stevens não seguia um padrão de pulso ou métrica convencional. Isso fez com que fosse extremamente difícil aplicar um ritmo estruturado e criar uma partitura convencional. Em vez de tentar forçar a melodia a se encaixar em um pulso fixo, eu decidi trabalhar diretamente na *DAW* (Digital Audio Workstation), onde pude ajustar a melodia e o ritmo ao áudio original. Nesse ambiente, consegui manipular o discurso e a melodia de forma mais fluida e natural, sem me preocupar com a limitação da escrita musical tradicional.

Figura 22 - Tentativa de adaptação da melodia em partitura

$\text{♩} = 120$
 It's of-ten said that no words rhyme with o-range is that true... Well,
 7
 Rhy-m-ing can be con-tro-ver-sial ³ be-cause it of-ten de-pends on pro-nun-ci-a-tion
 11
 ac-cent... and can be forced spe-cial-ly if you use mul-ti-ple words

Fonte: do autor

A primeira etapa da harmonização consistiu em criar uma linha harmônica com

um simulador de sintetizador. Em seguida, eu adicionei uma linha de baixo e bateria utilizando instrumentos virtuais. Isso ajudou a dar suporte à melodia, criando uma base sólida sobre a qual a voz poderia se destacar. A partir desse ponto, a música foi tomando forma, com a harmonia e o ritmo fluindo de maneira mais orgânica e integrando-se ao discurso.

2.4.4 ADAPTAÇÃO FINAL E RESULTADOS

Eu usei a variação de velocidade do discurso (diminuindo em 50%) para ajudar na manipulação rítmica e para observar como a melodia poderia se adaptar de maneira mais precisa às nuances da fala.

A adaptação final foi feita com o intuito de manter o mais próximo possível a relação entre discurso e melodia, sem que a harmonia e a estrutura melódica perdessem a essência do discurso de Michael Stevens. O resultado foi uma canção que, ao mesmo tempo, respeitava a originalidade do discurso e a liberdade da composição musical.

Por fim, embora eu tenha tentado escrever uma partitura, devido à complexidade do ritmo e da métrica do discurso, decidi que a melhor maneira de registrar o trabalho foi criando uma cifra com a letra e os acordes usados na harmonização (Figura 23). Isso permitiu que a canção fosse estruturada de maneira flexível e prática, sem a rigidez de uma partitura tradicional.

Figura 23 - Adaptação da canção “Rhymes” em cifra

```

      E°/Bb  G°/Bb  Amaj7
It's of - ten said that

C#° C#m/F#  G#sus7      Dmaj7      G#7
no words rhyme with orange,

C#7sus2  Caug7 (#9)
is that true?

Bmaj7/13  F#m7      F#m6      A#m/D#  A#m/C#
Well, rhyming can be controversial,

      Gm/C      Amaj7 (13)
because it often depends on

C#m/F#  C#m6  Cmaj7  D#aug
pronunciation, accent,

      A°7      Dm7 (9)
and can be forced.

```

Fonte: do autor

2.5 CANÇÃO 5: “A DANCING TALE”

Originalmente, esta canção era uma das mais longas planejadas para o trabalho final, com as canções 3 e 4 servindo como exercícios para que eu tivesse mais experiência ao compor essa peça. No entanto, à medida que os dois últimos estudos tomaram direções interessantes e se desenvolveram de maneira independente, a ideia de uma canção longa foi adaptada, dando lugar a um estudo mais específico e focado. Em "A Dancing Tale", meu objetivo foi novamente compor a melodia com base na prosódia de um discurso, mas desta vez, o discurso seria de minha autoria e declamado por mim.

A partir de um vídeo feito por Rogier Harkema, intitulado “*Como transformar LETRAS em MELODIA usando a linguagem | O Acento Prosódico*”⁹ (2020), entendi que, ao escrever um texto e declamá-lo, é possível transformá-lo em melodia seguindo uma abordagem que observa apenas a direção da prosódia. A partir dessa ideia, escrevi um poema e o gravei para criar a melodia com base nas variações prosódicas que surgiram na minha declamação.

O tema escolhido para o poema, como nas canções anteriores, é inspirado por tópicos recorrentes em músicas pop. Dessa vez, o foco foi a dança, a diversão e a festa, temas comuns em letras de canções populares:

Come with me
 Let's dance 'till the rising sun
 Come on, just for fun
 Let's imagine how good it could be
 If the world joined us for this dance
 It's the beginning of a story
 Or maybe a new romance?¹⁰

⁹ How to turn LYRICS into MELODY using language | The Prosodic Stress (tradução nossa)

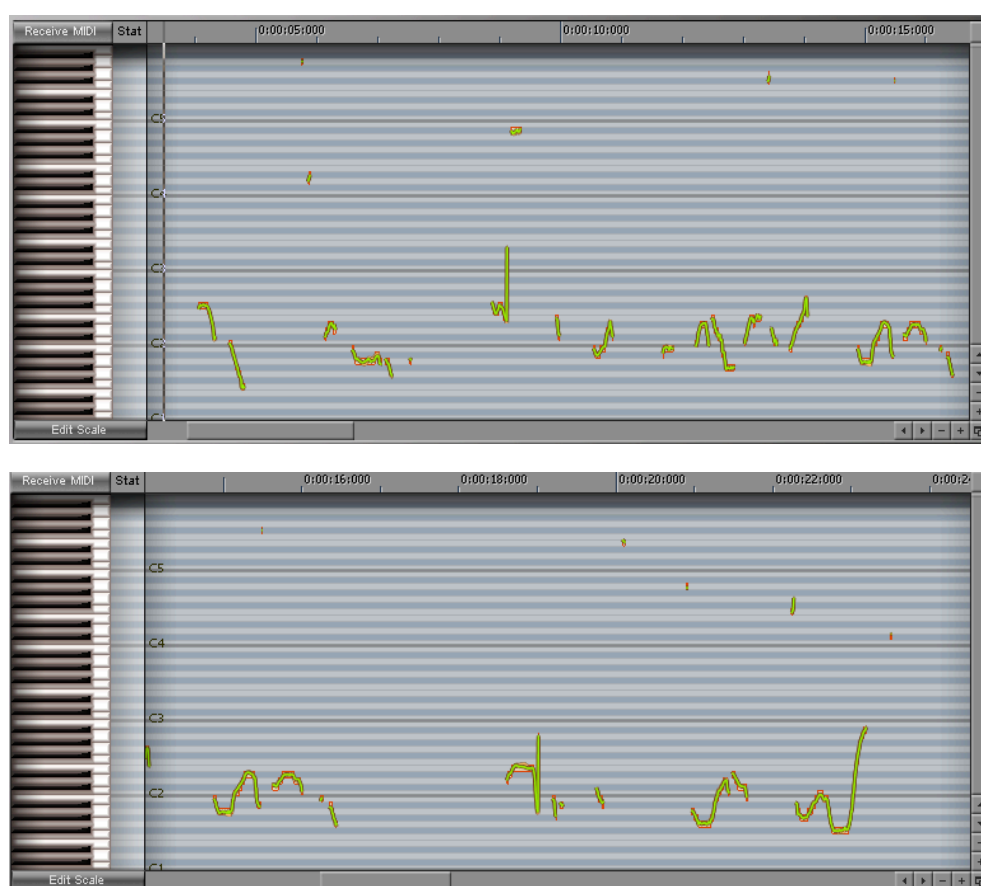
¹⁰ Vem comigo

Vamos dançar até o sol nascer
 Bora lá, apenas de zoação
 Vamos imaginar como seria bom
 Se o mundo se juntasse à essa dança
 É o início de uma estória
 Ou talvez, um novo romance?
 (Tradução nossa)

2.5.1 EXTRAÇÃO DA CURVA MELÓDICA

Para iniciar o processo, segui os mesmos passos das canções anteriores: isolei o áudio do poema e apliquei um *plugin* de afinação de vocais para identificar as alturas das entonações durante a declamação¹¹ (Figura 24 e 25). O uso desse software permitiu-me extrair as variações tonais mais evidentes da minha fala. Essas variações foram traduzidas para faixas *MIDI*, que depois foram utilizadas para uma transcrição mais precisa das linhas melódicas. Contudo, alguns formantes não foram capturados pelo software, especialmente nas regiões mais graves da minha voz. Nesses casos, ajustei as sílabas manualmente no canal *MIDI* para garantir que a transcrição refletisse com precisão a minha intenção melódica.

Figura 24 e 25 - Formantes da prosódia escritas como notas no *plugin* “WavesTune”



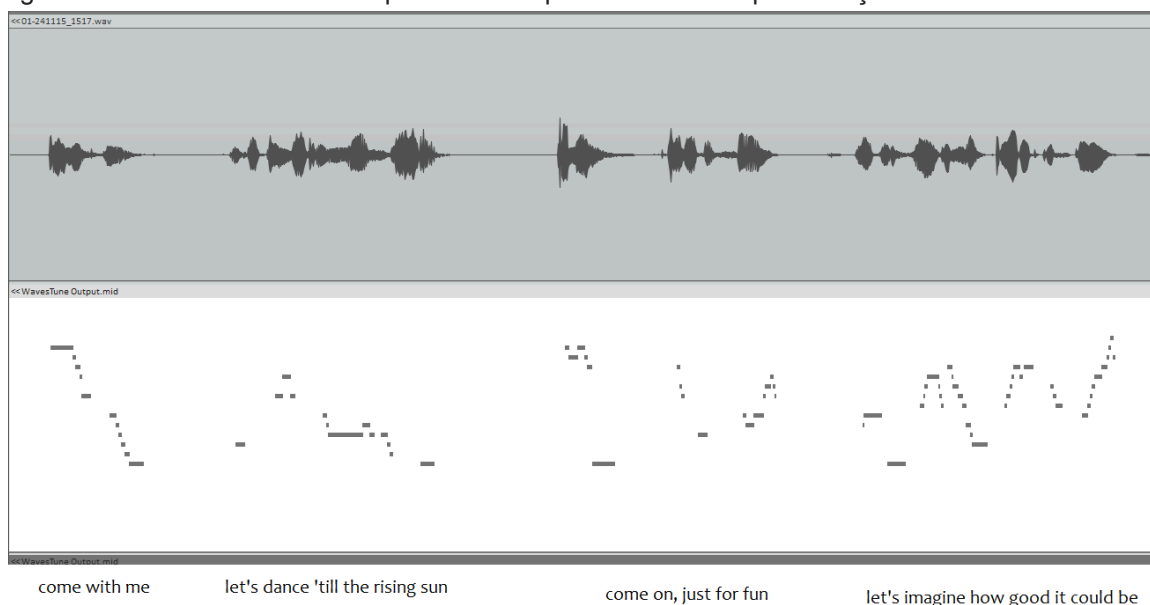
Fonte: do autor

¹¹ No vídeo, Harkema escreve as linhas de entonação “de ouvido”, utilizando a percepção, mas eu optei por utilizar o software que já havia utilizado nas canções anteriores por motivos de precisão e costume.

2.5.2 ADAPTAÇÃO E ANÁLISE MELÓDICA

Neste estudo, as alturas exatas não eram essenciais, uma vez que o objetivo era focar mais nos desenhos melódicos gerados pela prosódia do discurso (Figura 26). Isso me proporcionou uma maior liberdade criativa, permitindo que eu desenvolvesse uma melodia mais personalizada sem estar preso a uma estrutura rígida de alturas.

Figura 26 - Linhas melódicas da prosódia comparadas com a representação de suas ondas sonoras



Fonte: do autor

Uma consequência natural dessa abordagem foi o aumento da melismática na melodia. Ao utilizar as pequenas variações de altura presentes na fala, a melodia tornou-se mais fluida, com mais notas por sílaba. Essa característica melismática é comum em certas formas musicais, especialmente na música pop, e ajudou a enriquecer a musicalidade da canção.

A adaptação rítmica seguiu o princípio de acentuação observado na canção “No More Rain”, com ênfase nas palavras de maior destaque e nos padrões prosódicos. Ao escrever a melodia, cuidei para que as frases se encaixassem adequadamente no ritmo, ajustando a duração das notas e a distribuição das sílabas para manter a fluidez natural do discurso (Figura 27). Como o poema tem uma cadência natural que já estava implícita na fala, procurei preservá-la para que a melodia não perdesse a conexão com a declamação original.

Figura 27 - Melodia escrita com base nas linhas prosódicas

$\text{♩} = 90$
 come with me. Let's dance to the rising sun. Come on Just for fun.
 5
 let's imagine how good it could be. If the world joined us for this dance
 9
 it's the beginning of a story or maybe a new romance

Fonte: do autor

Com a melodia escrita, o próximo passo foi compor a harmonia. Nesse ponto, fiz pequenos ajustes nas notas da melodia para que se encaixassem mais suavemente no novo contexto harmônico. Ao escolher os acordes, optei por seguir algumas convenções harmônicas que poderiam enriquecer o tema da canção, sem perder a liberdade criativa adquirida ao adaptar a fala.

Figura 28 - Partitura da canção "A Dancing Tale"

A Dancing Tale

Rafael Kurai

$\text{♩} = 90$

Em A7 Em7 A7 B7

8 Come with me... Let's dance 'till the ris-ing sun...

5 Em A7 Em7 A7 B7

8 Come on Just for fun... Let's i - ma - gine. how good it... could be... If the

9 Em A7 Em A7 Em G A7 G

8 world... joined us for this dance it's the be - gin-ning. of a sto-ry... or... may-be...

13 A7 Em A7 B7 Em

8 a new ro - mance...

Fonte: do autor

2.6 CANÇÃO 6: “THERE’S NO TIME LIKE NOW”

Para esta canção, utilizei melodias desenvolvidas como exercício preparatório para a canção “O Vencedor”, mas com um conceito diferente dos estudos anteriores: combinei uma melodia já escrita com uma letra também pronta. Inicialmente, essa ideia parecia limitada, já que eu teria que juntar duas ideias já bem estabelecidas. No entanto, ao longo do processo, a combinação se revelou mais interessante do que eu imaginei, desde que algumas condições fossem atendidas:

- **Liberdade para alterar a melodia:** A melodia poderia ser modificada conforme necessário, incluindo a repetição de frases ou fragmentos para fortalecer a estrutura da canção. A repetição de frases é comum em canções populares, assim como o uso de perguntas e respostas;
- **Liberdade para ajustar o texto:** Pequenas alterações no texto eram permitidas, como a adição de preposições, contrações e ajustes em palavras, contanto que não alterassem o sentido original;
- **Melodia sem ritmo pré-definido:** A melodia inicialmente seria apenas uma sequência de alturas, sem um ritmo específico. Isso permitiria que a melodia assumisse o ritmo natural da fala e possibilitasse a colocação dos acentos no texto de maneira mais flexível.

Com base nos exercícios desenvolvidos utilizando o método *Melos e Harmonia Acústica* de Guerra-Peixe, este exercício foi o mais promissor para o desenvolvimento da canção final. Assim, a partir das alturas já estabelecidas, a melodia¹² começou a ganhar ritmo e forma com base na letra a seguir:

“I could stay all day long watching your shining green eyes
They hypnotize me and make me float in the sky
We can seize this time together
Enjoy it like it's a shiny weather
So don't worry about tomorrow
'cause this moment will last forever”¹³

¹² A melodia só está em 4/4 por padrão, essa grade não representa nenhuma divisão rítmica significativa.

¹³ Eu poderia passar o dia todo olhando seus olhos verdes brilhantes
Eles me hipnotizam e me fazem flutuar no céu
Nós podemos aproveitar nosso tempo juntos
Curtir como se o dia estivesse ensolarado
Então não se preocupe com o amanhã
Pois esse momento durará para sempre (**tradução livre**)

Figura 29 - Melodia que vai ser usada como base para a canção



Fonte: do autor

2.6.1 INÍCIO DA FORMAÇÃO DAS FRASES

Para começar, foi preciso juntar a primeira frase textual “*I could stay all day long watching your shining green eyes*” com a primeira frase melódica. A princípio seria simplesmente um trabalho de juntar cada nota com cada sílaba, mas a adição de algumas notas fez uma diferença enorme no resultado final.

O primeiro detalhe que foi alterado nesse processo foi a adição de um melisma na palavra “*could*”, para que a palavra “*stay*” pudesse cair no **ponto culminante inferior**, ou seja, no ponto mais baixo da frase (Figura 30).

Figura 30 - Adaptação das primeiras palavras da canção



Fonte: do autor

Depois, as próximas notas da frase foram definidas e uma ideia rítmica começou a surgir, pois a posição da palavra “*long*” na frase, traz consigo uma pausa natural no texto. Então foi escrito um andamento e a primeira parte da frase se formou (Figura 31).

Figura 31 - Adição dos primeiros elementos rítmicos da melodia

The image shows a musical staff in treble clef with a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 58. The melody consists of the following notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, and a half note on G4. The lyrics 'I could stay all day long' are written below the staff, with 'I' under the first note, 'could.' under the second, 'stay' under the third, 'all' under the fourth, 'day' under the fifth, and 'long' under the sixth.

Fonte: do autor

A próxima parte da frase encaixou muito bem nas notas, a única modificação foi feita ao final (Figura 32), pois terminar a melodia na nota **Sol** não trazia a intenção que eu gostaria considerando a maneira como a frase se desenvolveu.

Figura 32 - Finalização da primeira frase melódica

The image shows a musical staff with a melody of seven notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, and G4. The notes are connected by stems. The lyrics 'watch - ing your shin - ning green eyes' are written below the staff, with 'watch - ing' under the first note, 'your' under the second, 'shin - ning' under the third, and 'green eyes' under the fourth. The final note, G4, is highlighted in red.

Fonte: do autor

O andamento foi alterado, e uma fórmula de compasso foi decidida para que os tempos fortes ficassem evidentes. E assim a primeira frase ficou pronta.

Figura 33 - Primeira frase melódica completa

The image shows a musical staff in treble clef with a 3/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 110. The melody consists of the following notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a half note on G4, a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, and a half note on G4. The lyrics 'I could stay all day long watch - ing your shin - ning green eyes' are written below the staff, with 'I' under the first note, 'could.' under the second, 'stay' under the third, 'all day' under the fourth, 'long' under the fifth, 'watch - ing' under the sixth, 'your' under the seventh, 'shin - ning' under the eighth, and 'green eyes' under the ninth. The final note, G4, is highlighted in red.

Fonte: do autor

Com a primeira frase pronta, o passo mais lógico seria continuar montando a letra com as próximas notas da melodia, mas a ideia de trabalhar uma frase de resposta trouxe uma reviravolta na maneira de olhar para essa canção. Então a segunda frase foi escrita utilizando a primeira como molde. Novamente, a anacruse foi planejada, para que a palavra “Me” caísse no tempo forte e no **ponto culminante inferior** (Figura 34).

Figura 34 - Início da segunda frase criando um paralelismo com a primeira

They hyp - no - tize me

Fonte: do autor

Esse tipo de escrita é muito comum em canções versadas, pois é baseada na *métrica comum*, onde as frases seguem ideias paralelas. Um exemplo seria o primeiro verso da canção “If The World Doesn’t End”, de Bill Wurtz. Na imagem, podemos ver claramente um paralelo melódico e textual entre as quatro frases.

Figura 35 - Partitura da canção “If The World Doesn’t End”

If The World Doesn't End

Bill Wurtz
Trancrição por Rafael Kurai

$\text{♩} = 94$ Absus Db Gb Absus Db Gb

If the world doesn't. end Is it rea-dy to_ be - gin_

5 Db Ab Db Gb Absus Db Gb

If e-very-thing. chan-ges Would you un-ders - tand_

Fonte: Trancrição feita pelo autor

Partindo dessa ideia, essas duas frases foram planejadas para serem paralelas, mas com o final diferente. Então a próxima parte da frase foi extraída da melodia original criada no exercício. Essas três notas em “in the sky” foram adicionadas como finalização da frase (Figura 36), para que ela completasse o

paralelo com a frase anterior.

Figura 36 - Finalização da segunda frase

and make me float in the sky

Fonte: do autor

A nota **dó** da palavra “me” (Figura 37, compasso 9) foi alterada de oitava, para que o salto não ficasse grande demais e as duas primeiras frases já estavam formadas.

Figura 37 - As duas primeiras frases escritas, detalhando o paralelismo

$\text{♩} = 110$

I could stay all day long watch - ing your shin - ning green

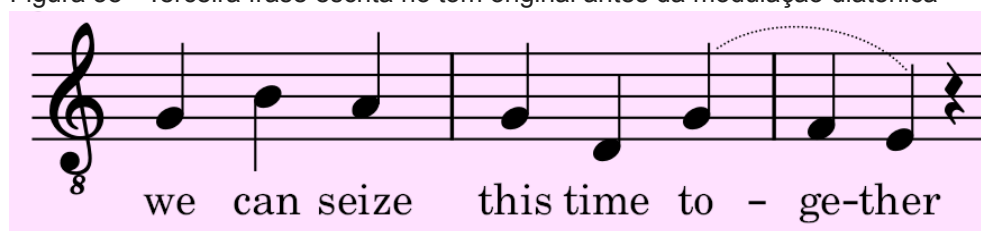
6
eyes They hyp - no - tize me and make me float in the sky

Fonte: do autor

2.6.2 MODULAÇÕES E ADAPTAÇÕES

A próxima parte da canção foi trabalhada com muito menos influência da melodia original, pois uma vez que as primeiras frases estavam escritas, as próximas precisavam refletir a progressão natural da melodia. Por exemplo, quando eu trabalhei na próxima frase, eu achei ela grave demais para o contexto, e não alinhava com a ideia que eu queria para a próxima frase (Figura 38), então ela foi modulada diatonicamente para começar em dó, e as notas da frase já foram sendo alteradas conforme a escrita foi se formando.

Figura 38 - Terceira frase escrita no tom original antes da modulação diatônica



Fonte: do autor

Então as próximas frases acabaram sofrendo muitas alterações em comparação à melodia original. O exercício funcionou muito bem para o começo da canção, mas em certo ponto, a canção continuou se escrevendo apesar da melodia original. Como, por exemplo, esta frase que também teve que ser modulada para cima. Importante notar a contração linguística que foi utilizada em “about” para que a última sílaba de “tomorrow” terminasse no clímax agudo (Figura 39).

Figura 39 - Contração linguística da palavra “about”



Fonte: do autor

Mas eventualmente todas as próximas frases foram se modificando até chegar em um resultado final (Figura 40).

Figura 40 - Partitura das frases 3 à 6

13

we can seize this time to - ge - ther

16

en - joy it like_ it's a shi - ny whea - ther

20

So don't wor - ry 'bout to - mor - row_

23

cause this mo - ment will last for e - ver

Fonte: do autor

2.6.3 ESTRUTURA E CONCLUSÃO

Por fim, após realizar as alterações e ajustes necessários, a estrutura da canção foi definida. A harmonia foi escrita para apoiar as mudanças melódicas e dar sustentação à música. A canção se concretizou em sua forma final, com todas as frases interligadas por movimentos harmônicos que refletiam o movimento natural da melodia e a mensagem da letra.

Figura 41 - Partitura da canção "There's No Time Like Now"

There's No Time Like Now

Rafael Kurai

$\text{♩} = 110$

C F C/E G Dm G

I could stay all day long watch - ing your shin - ning green

6 Dm7 G C C7 F Am G 1.

eyes They hyp - no - tize me and make me float in the sky I could

14 2. C C/E F Dm7

we can seize this time to - ge - ther en -

19 G G/F C/E F Dm7 E7sus

joy it like___ it's a shi - ny whea - ther So don't

25 Am Am/G Am/F# FM7

wor - ry 'bout to - mor - row___ cause this

29 G7 FM7 C/E Dm7 F/G C

mo - ment___ will last for - e - ver

Fonte: do autor

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como ponto de partida a investigação da conexão entre linguagem e música, com foco especial na prosódia e na linguística. Busquei explorar como essas áreas dialogam e contribuem para a composição musical, especialmente no contexto da canção popular.

Durante meu percurso como compositor, sempre procurei técnicas diferentes, mesclando elementos da música popular com perspectivas da música erudita, na busca por enriquecer minha abordagem criativa. Neste trabalho, optei por desenvolver seis abordagens distintas para a composição de melodias:

- Escrever letras sobre uma melodia já consolidada;
- Criar uma melodia instrumental antes de adicionar as letras;
- Extrair os formantes de um discurso para adaptá-los a uma melodia;
- Harmonizar um discurso com base nos formantes extraídos;
- Adaptar a prosódia de um discurso à criação de uma canção;
- Unir uma melodia e um texto pré-escritos.

Embora alguns desses métodos já fizessem parte do meu repertório, outros — especialmente os que envolvem a extração de formantes — foram experiências inéditas. Essa prática expandiu meu entendimento sobre as interseções entre fala e melodia, revelando possibilidades ainda inexploradas. As técnicas desenvolvidas aqui se tornaram parte essencial do meu processo criativo e continuarão a moldar minha carreira como compositor.

3.1 NO MORE RAIN

“No More Rain” seguiu de forma direta a metodologia proposta, sendo o processo de lettrar uma melodia algo já familiar para mim. Por isso, os resultados se alinharam ao esperado.

A extensão vocal utilizada (Lá2 ao Mi4) gerou preocupações iniciais quanto à naturalidade da dinâmica vocal, mas o contraste entre notas graves, que adicionaram um tom intimista à primeira parte, e as notas agudas no clímax, que trouxeram uma carga dramática, demonstrou um bom equilíbrio. Quanto à prosódia, senti que ela se encaixou de forma satisfatória à letra, apesar de algumas passagens rápidas que dificultaram a pronúncia.

O resultado final foi positivo, mas senti a ausência de uma repetição com variação na letra e de um arranjo mais elaborado. Em uma versão futura, exploraria esses aspectos com mais profundidade.

3.2 O VENCEDOR

A canção “O Vencedor” apresentou resultados distintos dos que eu esperava inicialmente. Durante a execução, percebi que os saltos melódicos ascendentes influenciaram diretamente a dinâmica vocal, gerando um aumento de intensidade não planejado. Por exemplo, a frase ‘quem ouvirá um grito de dor’, que planejei para ser executada em dinâmica *mezzopiano*, precisou ser adaptada devido às trocas de registro.

Além disso, o arranjo que eu tinha pensado para quarteto de cordas com banda não pôde ser concretizado, sendo substituído por uma versão para piano. Apesar dos imprevistos, os saltos melódicos cumpriram o objetivo de destacar os registros vocais e adicionar emoção à interpretação.

3.3 FELICIDADE

Entre todas as composições, “Felicidade” foi a que mais despertou meu interesse e desejo de expansão futura. A transposição da prosódia do poema do Dr. Varella para melodia revelou-se um processo fluido, permitindo-me visualizar rapidamente o resultado final.

Embora as limitações técnicas de gravação e arranjo tenham impactado a qualidade final, ficou claro o potencial desta canção, especialmente no estilo próximo ao *funk* e *R&B* americano. A maleabilidade melódica permitiu variações e improvisações que enriqueceram o produto final. A combinação entre a extração da prosódia e a liberdade criativa de adaptação foi o grande diferencial desta obra.

3.4 RHYMES

“Rhymes” surgiu como um experimento inesperado e inicialmente não fazia parte do conjunto final de composições. A ausência de uma partitura formal

inicialmente me afastou da ideia de incluí-la. Contudo, essa abordagem mais livre me proporcionou uma nova perspectiva criativa.

A construção de acordes e acompanhamento, especialmente no contexto de uma melodia sem pulso ou métrica fixa, trouxe desafios significativos, mas também abriu espaço para experimentação. A experiência foi enriquecedora e ampliou minha visão sobre composições não convencionais.

3.5 A DANCING TALE

“A Dancing Tale” foi uma das canções planejadas desde o início do trabalho, mas seu desenvolvimento foi influenciado pelas experiências acumuladas até então, especialmente com ‘Felicidade’. Para diferenciar este processo composicional, busquei novos ângulos metodológicos.

O uso das linhas de prosódia foi fundamental, levando-me a explorar fraseados diferentes do meu estilo habitual. Esse exercício me tirou da zona de conforto e destacou o impacto da prosódia na criação melódica, tornando esta canção um exemplo significativo do aprendizado obtido.

3.6 THERE’S NO TIME LIKE NOW

Inicialmente considerada para ser retirada devido ao prazo, “There’s No Time Like Now” acabou se destacando no conjunto final. Embora tivesse a impressão de que a junção de uma letra e melodia pré-escritas seria limitada, o processo revelou-se surpreendentemente dinâmico.

A simplicidade da composição final reflete bem minha intenção inicial, mas ajustes como a mudança de compasso ternário para binário na segunda parte trouxeram nuances interessantes. Além disso, a diferença de registro vocal (Dó3 ao Lá4) não comprometeu a dinâmica esperada como aconteceu em “O Vencedor”, mostrando a flexibilidade da composição.

O processo de composição evidenciou que cada escolha criativa gera desdobramentos únicos, mas, ao final, todas as melodias carregam minha identidade como compositor. Independentemente da abordagem utilizada, os elementos que escolho e priorizo acabam dando unidade às canções. Esse *insight*

reforçou que, mesmo ao experimentar técnicas diferentes, a subjetividade do compositor é o fio condutor que unifica o trabalho.

Algumas dificuldades surgiram durante este trabalho, especialmente relacionadas às minhas expectativas enquanto compositor. A música popular, frequentemente associada a fórmulas e estruturas pré-determinadas, pode ser vista como limitada. No entanto, minha intenção nunca foi abandonar essas fórmulas, mas sim compreendê-las e moldá-las de acordo com minha visão artística.

Além disso, o desejo de tratar a composição como uma ciência exata revelou-se desafiador, dada a subjetividade inerente tanto à música quanto à linguagem. A complexidade cultural e as peculiaridades linguísticas de cada contexto tornam difícil alcançar um método universal. Ainda assim, cada descoberta fortaleceu meu desejo de continuar explorando essas conexões.

Outro desafio foi documentar meu processo criativo. Percebi que, ao me aprofundar na composição, o pesquisador se ausentava, o que exigia retomadas constantes para registrar e analisar as intenções e decisões tomadas. Apesar de não ter alcançado a meticulosidade ideal, acredito que consegui detalhar aspectos fundamentais do meu trabalho.

Pretendo finalizar as canções iniciadas neste trabalho, desenvolvendo-as sem as limitações impostas pela pesquisa acadêmica. Quero explorar suas potencialidades e ver como elas podem crescer organicamente.

Além disso, tenho interesse em continuar experimentando com novos processos composicionais, ampliando meu repertório de técnicas e ferramentas criativas. Uma possibilidade seria investigar a aplicação de outros elementos linguísticos, como sotaques e variações regionais, na composição melódica. Essa continuidade me permitirá tanto expandir minha prática criativa quanto contribuir para o estudo da relação entre música e linguagem.

Realizar este trabalho foi uma oportunidade única de aliar minha paixão pela música e pela linguagem em um projeto que terá impacto direto na minha carreira. Trabalhar com duas línguas, português e inglês, foi uma escolha que reflete minha identidade como compositor e minha visão de futuro. A pesquisa aqui realizada não é algo que deixarei para trás; ela é uma extensão do meu processo criativo e continuará a me guiar enquanto artista.

Este trabalho é apenas o início de uma jornada. No futuro, pretendo expandir minhas composições para outras línguas, como o japonês, que é uma língua que

estou aprendendo atualmente, e que diferente completamente do português e do inglês em muitas frentes na área da linguística. Assim, vou aprofundar ainda mais minha conexão com a linguagem e a música.

REFERÊNCIAS

CAGLIARI, Luiz Carlos. Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. *Cadernos de estudos linguísticos*, v. 23, p. 137–151, 1992.

IDEM; MASSINI-CAGLIARI, Gladis. O papel da tessitura dentro da prosódia portuguesa. In: *Razões e Emoção*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001. p. 67–85.

CHRISTENSON, Peter G.; e colab. What has America been singing about? Trends in themes in the U.S. top-40 songs: 1960–2010. *Psychology of music*, v. 47, n. 2, p. 194–212, mar. 2019.

COLLINS, Karen. *Game Sound: An introduction to the history, theory, and practice of video game music and sound design*. London, England: MIT Press, 2008.

CORNELL, Charles. *Piano meme compilation - Charles Cornell*. 1 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Amq1DEa-OFM>>. Acesso em: 5 dez 2024. YouTube Canal.

DA SILVA MIRANDA, Luma; GOMES DA SILVA, Carolina; CARNAVAL, Manuella. Prosódia: descrição, variação e aquisição linguística. *Revista da ABRALIN*, p. 1–5, 27 maio 2024.

GUERRA-PEIXE, César. *Melos e harmonia acústica*. Rio de Janeiro: Ricordi, 1988.

HARKEMA, Rogier. *How to turn LYRICS into MELODY using language | The Prosodic Stress*. 19 out. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/f7upFLiNJtc?si=nBajvkC0yuxPeMFw>>. Acesso em: 5 dez 2024. YouTube Canal.

HARTMANN, Ernesto Frederico; PEREIRA JÚNIOR, Geraldo Alexandre. Considerações sobre a metodologia de ensino de composição de melodias no *Melos e Harmonia Acústica* (1988) de César Guerra-Peixe. *Música Theórica*, v. 2, n. 1, 10 jan. 2018. Disponível em: <https://www.revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/42>. Acesso em: 5 dez. 2024.

IDEM. Sobre o ensino da técnica de construção de melodias: considerações sobre o método pedagógico no *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schoenberg. *Revista da ABEM*, v. 25, 7 maio 2018. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/682>. Acesso em: 5 dez. 2024.

JUSLIN, Patrik N.; VÄSTFJÄLL, Daniel. Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *The behavioral and brain sciences*, v. 31, n. 5, p. 559–575, out. 2008.

LINDSEY, Geoff. *Revealing how THE PINK PANTHER teaches English rhythm!*. 11 out. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qfCsiF80TX0&pp=ygUNZ2VvZmYgbHluZHNleQ==>>>. Acesso em: 5 dez 2024. YouTube Canal.

RIGONATTO, Mariana. *Classificação das palavras quanto ao acento tônico*. Disponível em: <<https://escolakids.uol.com.br/portugues/classificacao-das-palavras-quanto-ao-acento-tonico.htm>>. Acesso em: 5 dez 2024.

SANTOS, Grace Nakazawa. 18 Abr 2024. Instagram: @grace.nakazawa.santos. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/C57UmQvMzeE/>>. Acesso em: 5 dez. 2024.

SCHARINGER, Matthias; WIESE, Richard. *How language speaks to music: Prosody from a cross-domain perspective*. Berlin, Germany: De Gruyter, 2022.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. [S.l.]: Edusp, 1990.

VARELLA, Drauzio. *Felicidade | podcast outras histórias*. 1 maio 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HPpGJeTWN0g>>. Acesso em: 5 dez 2024. YouTube Canal.

VSAUCE. *Dord*. 12 ago. 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/nb0YoRMXIY0?si=e390bwLQ9KI6TvHz&t=110>>. Acesso em: 5 dez 2024. YouTube Canal.

WURTZ, Bill. *Harmonizing the weather lady*. 30 de set. 2015. Disponível em <<https://youtu.be/k0gKUa1KRIA?si=twqHgFXtcWYFsusc>>. Acesso em 5 dez. 2024. YouTube Canal.