



AS RELAÇÕES DE INFLUÊNCIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DENTRO DO MUSICAL *ONCE*

Lara Prazeres

(Licenciada em Letras- IFFluminense)

Resumo: O artigo encarrega-se de analisar, pelo viés da Literatura Comparada, o trânsito de significados entre linguagens, realizando uma investigação no eixo música-letra-roteiro como unidade no filme *Once*, de John Carney, cujas músicas são de Glen Hansard. Reflete-se sobre como a música pode servir ao roteiro e como se desempenha a relação inversa; como as intenções de um desses aspectos se realizam nos demais sob óticas de dependência ou mutualidade; verificando, por meio das relações de influência, se a posição de autoria da obra pode se dividir entre o autor do roteiro e o compositor das músicas.

Palavras-chave: Literatura Comparada, Musical, Influência, Autoria, Narrativa musicalizada

1. Introdução

Ao assistir a filmes, comumente se atribui ao diretor a autoria da obra, tendo este ou não exercido a função de roteirista. Quando assistimos, porém, a um musical, nem sempre aquele que é responsável pela produção cinematográfica exerce a função de compositor: são trabalhos distintos, linguagens distintas. Algumas vezes, o diretor se vale de músicas já existentes, já conhecidas, as quais caberá a ele ressignificar; mas em outras situações, as músicas são compostas especialmente para a produção em questão, recebendo seu sentido primeiro dentro da obra.

O trabalho pretende observar a relação entre música e roteiro. Para isso, elegeu-se a obra *Once*, de John Carney, a qual conta com músicas compostas por Glen Hansard, também em parceria com Marketa Irglova. O filme se encaixa no estilo musical, mesmo não obedecendo integralmente às características do gênero, uma vez que as músicas não aparecem obrigatoriamente substituindo as falas dos personagens ou diálogos inteiros – embora estejam sempre carregadas de discurso. Por isso, pretende-se perceber o trânsito de significados entre as linguagens cinematográfica, musical e poética,

No caso do filme *Once*, o processo de criação se deu de ambas maneiras. Algumas músicas já eram conhecidas e foram almejadas pelo diretor, que pediu que o compositor, Glen Hansard, escrevesse outras para o roteiro. Sendo assim, compreende-se uma questão intrigante no processo de autoria, já que algumas músicas podem ser fonte para o roteiro e que o roteiro pode ser fonte para algumas músicas.

2. Sobre música e literatura

No que diz respeito à relação entre letra de música e literatura, entende-se que a voz humana é o mais primitivo instrumento musical, portanto a música teria nascido no canto, no qual o conteúdo é poesia declamada melodiosamente (RUCKERT, p. 1). Por esse lado, não se pode excluir da literatura as expressões da arte da palavra que sejam musicadas, afinal, não deixam de contar com o signo linguístico transportando mensagens.



Como já dizia Rousseau (1997), os primeiros discursos, por serem dotados de repetições periódicas, medidas de ritmo, entre outros, constituíram as primeiras canções e, por fim, acabaram, com a língua, dando origem tanto à poesia quanto à música, sendo assim, ambas não passavam da própria língua. O autor segue dizendo que

Foram em versos as primeiras histórias, as primeiras arengas, as primeiras leis. A mesma coisa aconteceu com a música. A princípio não houve outra música além da melodia, nem outra melodia que não o som variado da palavra; os acentos formavam o canto e as quantidades, a medida; falava-se tanto pelos sons e pelo ritmo quanto pelas articulações e pelas vozes. Segundo Estrabão, outrora dizer e cantar eram o mesmo, o que mostra, acrescenta ele, que a poesia é a fonte da eloquência. (ROUSSEAU, 1997, p. 186)

Embora atualmente tanto a língua quanto a música tenham alcançado estudos evoluídos, a ideia de que dizer e cantar são o mesmo ainda merece uma posição de destaque. Não se consideraria literatura o som musical que não possuísse significação linguística, nem se consideraria música a significação destituída de musicalidade, como diz Barbeitas (2007, p. 52), acrescentando o conceito do “entre-lugar” à discussão. Sendo assim, é nessa zona fronteira em que os poetas trabalham que dizer e cantar são o mesmo e é aí que está o ponto de encontro necessário para entender a letra de música como também objeto de estudo literário.

3. Sobre o musical

Em um musical, “a narrativa se apoia sobre uma sequência de músicas coreografadas, utilizando música, canções e coreografia como uma forma de narrativa, predominante ou exclusivamente” (SOUZA et al., 2011). Isso significa que não é obrigatório que toda a obra seja musicada, mas que se encontre em algum momento, nas músicas, a própria narrativa.

Para compreender o local da música dentro de um musical, faz-se necessário compreender também o conceito de narrativa musicalizada. Severino (2007) tece comentários acerca disso, explicando que é musicalizada aquela narrativa na qual não se interrompe a narração para a entrada de uma canção, mas que tem nela, tanto nas letras quanto na melodia, uma ajuda para carregar a narrativa.

Isso significa que o musical vai encontrar nas músicas uma maneira de transmitir as mensagens pretendidas pelo texto, tal qual a fala de um personagem ou a própria narração. Ou seja, onde normalmente se usaria o diálogo, a fala, para transmitir uma mensagem, ocorre a utilização de uma canção. Folegatti (2011, p. 92) explica isso muito bem dizendo que, “se a canção não for o cerne da cena, então não há nenhum propósito em fazer um musical a partir deste material”.

Então, o debate acerca da utilidade da música durante a cena. Folegatti aborda a diferença entre peça com música e peça musical, que são diferentes no conceito. A diferença, segundo a autora (2011, p. 89) é que, caso se removam a letra, a música e a dança do texto sem causar prejuízo, não se estaria tratando de um musical, mas de uma peça com música. Dessa forma, parte de uma análise crítica de cada obra para entender onde se faz necessária a música, e, para nortear esse ponto de vista, deve-se ter em mente que “um musical intensifica o drama através de uma letra, música ou dança” (FOLEGATTI, p. 88).

Vale a pena discutir, por isso, a consciência do “estar cantando” dentro de um musical. Há produções artísticas que se valem do recurso da música sem entrarem no gênero musical, quando a música passa a ser essencialmente dispensável, o que não é o caso do filme aqui



discutido. Percebe-se, mesmo no musical *Once*, a ocorrência de cenas nas quais a música serve de ambientação ou climatização do cenário, essas, em sua maioria, são instrumentais – muitas vezes se utiliza o instrumental de músicas-cerne de outras cenas, o que em certo nível recupera alguns significados inseridos na trama por aqueles momentos –, no entanto predomina a incidência de cenas as quais se valem da música como ponto narrativo, seja direta ou indiretamente, de modo que a retirada da música provocaria prejuízos incalculáveis pela oralidade não musical.

Nas cenas em que essas marcações musicais se fazem o centro da narrativa, como a cena do minuto 00:22:44, na qual o personagem responde a uma pergunta de maneira cantada dentro de um ônibus, têm-se uma questão pouco discutida que é a consciência de estar cantando por parte do personagem. Por se tratar de personagens músicos, o filme acaba contando com cenas nas quais eles cantam e estão cientes de estarem cantando para comunicar uma ideia, o que, em teoria, aproxima muito o texto de um filme musicado. Na cena em questão, o personagem hesita ao ser questionado sobre a ex namorada e puxa o violão, pois prefere responder por meio da música *Broken hearted hoover fixer sucker guy*¹. Tem-se, então, um momento em que ele optou por se expressar por meio da música, cuja ausência talvez resultasse na hesitação completa em responder à pergunta.

Em outros momentos, ainda que estejam cientes do cantar, a comunicação se faz de maneira indireta, pois não existe a consciência de estarem comunicando. Há ainda, cenas em que a música flui quase que involuntariamente, como se para expressar uma ideia, a fala convencional não fosse suficiente, fazendo-se necessário expressão por meio da música, entretanto, ainda assim paira a justificativa da música na cena por conta do papel que os personagens desempenham: o de músicos.

Um questionamento que se mantém, mas que não se pretende aprofundar aqui, é se o fato de haver uma justificativa lógica para a inserção da música, ou até mesmo a consciência de estar cantando, são o suficiente para desconsiderar o texto um musical. Daniel Schenker (2010), em seu artigo *Musical, um gênero em aberto*, faz alusão a Möeller, citando-o no que diz respeito à constante evolução do musical, vendo o gênero como uma eterna negação de si mesmo, o qual está sempre respirando e em aberto, ou seja, na visão do autor, o gênero musical ainda não teria limites consolidados, podendo ainda experimentar novas possibilidades de estrutura em sua linguagem. Isso deixa uma brecha para considerar *Once* um musical, além de filme musicado ou com música.

As músicas existem com o objetivo de explicar cenas, históricos, relações entre personagens e até mesmo seus pensamentos e confidências, coisa que os personagens não conseguem fazer em diálogos, talvez por ser uma expressão muito íntima ou por não conseguirem expressar sem extravasar a alma por meio das melodias.

4. Sobre influência

A discussão essencial para este artigo se concentra nas ideias de influência e autoria. Estando dentro de um musical no qual o roteiro é elaborado por um sujeito e as músicas são de composição de outro sujeito, quem influencia quem? Nas mãos de qual sujeito se encontra a autoria da obra? Além disso, como as câmeras, traduzem para a linguagem visual as intenções do texto verbal?

Antes, entendamos que “influência é a parte reconhecível e significativa da gênese de uma obra literária” (GUILLÉN, p. 162), ou seja, algo que serve como ponto de partida para uma nova expressão artística. Não se trata de cópia ou de dependência, mas de uma

1 Consertador de aspirador de pó de coração quebrado – Tradução livre da autora.



intertextualidade motivadora, sobre a qual novas traduções da realidade se desdobram e se fazem possíveis. Arbousse-Bastide e Machado (p. 150) acrescentam que “não podemos ser muito precisos, porquanto não se pode indicar com segurança as fontes de um texto de história incerta e cujas referências bibliográficas são apenas incidentais. Cabe apenas registrar certas influências evidentes e diretas”. Então, não há aqui a pretensão de afirmar coisa alguma, mas de indicar influências evidentes e diretas.

Assistindo a cenas extras do filme, podemos receber informações acerca da produção do filme. O diretor John Carney e o compositor Glen Hansard já se conheciam, e, como afirmado no minuto 00:03:31 do *Making of: Um encontro musical*, quando John decidiu escrever o roteiro para o filme, procurou Glen e pediu que compusesse algumas músicas para ele, mas disse que estava interessado em uma que ele já conhecia, *Say it to me now*². Isso indica que, de certa forma, parte do filme já recebe influências da música, tendo em torno dela o centro da cena até mesmo em um grau de inspiração.

Observando o texto como um todo, temos nessa cena um momento fundamental para o desenrolar do enredo. É durante essa cena que o personagem (Ele) irá conhecer a personagem (Ela), a partir disso que o rumo da vida deles muda. No que diz respeito à letra, tem-se a ideia de alguém que está tentando resolver sua vida, mas há muito incompreendido; então, no trecho “Porque estou recebendo a mensagem, Senhor / e estou mais perto do que já estive antes / então se Você tem algo a me dizer / me diga agora, apenas me diga agora”³, soa como um questionamento do personagem, um clamor por respostas ou por uma ajuda para entender aquilo que está sendo difícil de solucionar.

A cena funciona, de fato, como um ponto de partida da trama, já que ao fim disso a personagem que atuará como essa resposta aparece; e, sendo ela toda baseada na música, entende-se que a esta é primordial para a construção daquilo que dará início ao desenrolar da história. Tamanha importância para o roteiro ser desempenhada por um discurso de autoria de outra pessoa, revela a influência que um texto exerce sobre o outro em vários aspectos.

Visualmente, a linguagem cinematográfica faz um jogo de aproximação da câmera lenta e gradualmente, a medida que o clamor se intensifica, o que atribui uma sensação de intimidade e vulnerabilidade, e, quando a cena abre novamente, o personagem, o qual antes estava sozinho na rua, agora se encontra diante da menina, como se fosse ela o “algo” a dizer que existia. Percebe-se, então, que a música é utilizada para revelar a chegada de uma personagem essencial para a progressão do enredo, o que, sem a música, aconteceria de uma maneira totalmente diferente, configurando uma cena distinta em vários níveis. Assim, tem-se a intenção – de introduzir a personagem – do roteiro, escrito pelo diretor John, sendo realizada por meio da música, escrita pelo músico e ator Glen.

Se não houvesse a informação extra de que a música é anterior à escrita da cena e do filme, seria natural considerar que a música fora escrita para suprir a necessidade de introduzir a personagem e transmitir seu estado de espírito, mas, nesse caso, a realidade é de uma cena inteira que se constrói em torno de uma música já existente. Ou seja, a música é ponto de partida para a construção daquele momento. A música é a fonte. Não se pode avaliar quanto da ideia da cena dependeu da música para existir, e isso nem é um objetivo real, busca-se apenas compreender como música e cena de autoria distintas se realizam em uma única cena de autoria compartilhada.

Outro momento de parceria entre letra e roteiro reside na cena que se inicia no minuto 00:15:26, momento em que os personagens centrais cantam juntos *Falling slowly*⁴. A

2 Diga para mim agora – Tradução livre da autora.

3 Tradução livre da autora.

4 Caindo lentamente – Tradução livre da autora.



construção dessa cena é pautada em um grau de intimidade e entrosamento um tanto quanto surreal, já que seria a primeira vez dos dois cantando e tocando juntos, uma música que era de conhecimento de apenas um dos personagens, já que era de sua autoria.

Na cena, a personagem feminina irá tocar e cantar, inclusive abrindo voz, pela primeira vez uma música que nunca escutou antes e o resultado é impecável. Tanto a segurança em relação à letra, quanto em relação ao arranjo instrumental e vocal fazem parecer que a naturalidade torna dispensável a partitura. Esse extravasamento, além de tudo, acaba por traduzir o estado de espírito dos personagens e o conceito de todo o filme, sendo eles, metaforicamente, barcos afundados que mal se conheciam, mas necessitavam um do outro para encontrar o caminho de volta para casa – cenário que se concretiza ao fim do filme. A música, assim, acaba por carregar toda a essência não somente da cena, mas também do filme, configurando-se, desse modo, elemento substancial.

Há também duas cenas de composição dentro do filme. Uma, da personagem feminina, a qual escreve uma letra para a melodia do personagem masculino. Ela passa um tempo tentando encontrar as palavras certas para a composição quando precisa interromper o processo criativo para comprar pilhas novas e, naturalmente, no caminho para casa, a música flui e ela canta a composição completa. A letra da música diz muito sobre a história da personagem, que repete no refrão “Se você me quer / satisfaça-me”⁵ como se estivesse dialogando com o ex namorado. Mais tarde, mais informações sobre a relação do casal são passadas em outra música, que diz “Eu estou me deixando para baixo / ao satisfazer você / eu desejava que você pudesse ver / que eu tenho meus problemas também”⁶.

Percebemos nessas duas músicas que a personagem tem um interlocutor em suas composições e que a informação que uma música passa se completa em outra canção. É importante dizer que embora *If you want me*⁷ seja cantada primeiro que *The hill*⁸, esta foi escrita primeiro, o que faz parecer que aquela tenha sido escrita após uma mudança da personagem – talvez promovida pelo encontro com o personagem de Glen Hansard –, que a faz perceber que deveria também receber atenção, mas o público só entende a real natureza desse relacionamento ao escutar a música que vem depois.

Essas informações, que fazem parte da construção da personagem, são passadas apenas por meio das músicas, recebendo posição fundamental para que o espectador compreenda o que se passa. Pode-se dizer, assim, que cabe à letra da música parte essencial da responsabilidade de representar e apresentar o personagem e sua história de acordo com o que estava previsto pelo roteiro, entretanto, ambas canções são escritas pela atriz que interpreta a personagem, Marketa Irglova.

Novamente, não é possível mensurar quem criou a história da personagem, se Marketa escreveu em cima daquilo que o diretor pensou ou se o diretor incorporou ao roteiro a história que é transmitida pela letra. Só sabemos e podemos afirmar que o roteiro e a letra trabalham aqui como uma unidade. O mesmo ocorre com a música *Lies*⁹, interpretada pelo personagem de Glen.

O filme também reserva uma cena para mostrar a composição da música, que versa sobre as mentiras contadas no relacionamento anterior do personagem, que acabou devido a uma traição. Ao fim da composição, algumas gravações caseiras do casal passam na tela enquanto o personagem canta “você está se movendo muito rápido para mim / e eu não

5 *If you want me*. Tradução livre da autora.

6 *The hill*. Tradução livre da autora.

7 *Se você me quer* – Tradução livre da autora.

8 *A colina* – Tradução livre da autora.

9 *Mentiras* – Tradução livre da autora.



consigo te acompanhar / talvez se você fosse mais devagar para mim / eu conseguiria te ver dizendo / mentiras, mentiras, mentiras / destruindo a gente com suas / mentiras, mentiras, mentiras”¹⁰. Mais uma música que também completa o sentido de outra. Nesse caso, *Lies* funciona como um extravasamento da situação narrada em *Broken hearted hoover fixer sucker guy*.

Assim, vê-se que aspectos da vida pessoal do personagem criado por John Carney são passados pela letra de uma música composta por Glen Hansard e de outra (*Lies*), que têm letra e música compostas também por Glen, mas com parceria de Marketa. Das mãos de quem, então, saiu a alma do personagem, as características e o histórico que o motivam em suas decisões?

Recuperando a citação de Arbousse-Bastide e Machado, não existe uma ambição por determinar quem foi influenciado por quem, nem se pode alegar com certeza se um texto é fonte de outro, mas é o jeito como um texto dialoga com outro que interessa. John Carney, no minuto 00:01:26 do making of, diz que sua obra “é um filme, mas fala por meio da música e das letras”, tal qual um musical ou uma narrativa musicalizada, então, confirmado o papel de dizer desempenhado pelas músicas, restaria saber se as músicas dizem o que o diretor determinou ou se dizem algo pensado por outra pessoa.

Sabemos que em alguns casos, a música precede o roteiro, entretanto não é sabido se a música serve de inspiração ou se simplesmente se encaixa no que o diretor queria passar. Caberia, para isso, futuras investigações no que diz respeito ao lugar de autoria no aproveitamento de obras existentes. A questão aqui é que uma obra inteira se apresenta ao público não como uma colagem de várias vozes, mas como uma voz só. Um encontro de vozes que se manifestam de maneira singular.

Há ainda pontos de encontro entre letra e música, e letra e câmera, que podem ser exemplificadas brevemente nas músicas *Once* e *Fallen from the sky*¹¹. Na primeira, tem-se uma música de ritmo arrastado, repleto de ligaduras e de notas estendidas, mas quando se fala a palavra “once”, que significa “uma vez”, a dinâmica muda e em vez de ligaduras e notas que se estendem por oito tempos, por exemplo, há uma semínima, uma nota de duração de um tempo só, seguida por uma pausa também de um tempo. Nem mesmo nessa canção, cuja autoria tanto da letra quanto da música é a mesma, de Hansard, pode-se determinar se a palavra “once”, que carrega o sentido de unidade, promove a mudança na dinâmica da música, ou se a presença da semínima naquela frase musical fissa no repertório do autor a palavra devido à semântica compartilhada com o valor da nota.

Once dá o título ao filme, o que faz presumir sua importância dentro dele, mas temos nela uma quebra de expectativas. O subtítulo do filme é “Com que frequência você encontra a pessoa certa” e o título é a resposta. Por isso, o que se espera da música é que a palavra esteja carregando em seu sentido a singularidade da relação entre os personagens, mas isso aparece em outra frase da música, que é quando é dito “ouço as sirenes me chamando para casa” e “once” aparece para representar momentos que os personagens teriam vivido com seus parceiros, mas que já se teriam findado.

Já em *Fallen from the sky*, é a linguagem cinematográfica em acordo com a música que chama a atenção. A música fala sobre uma pessoa cair na vida de outra, e, mesmo se machucando no caminho, levar muitos para a luz. No filme, ela se insere na cena de gravação do CD, então não é como se os personagens estivessem dialogando um com o outro, mas simplesmente gravando uma música no estúdio. Contrariando a postura esperada durante gravações, os personagens cantam e gravam a música ajoelhados no chão, um defronte ao

10 Tradução livre da autora.

11 Caído do céu – Tradução livre da autora.



outro, gerando um intimismo incomum à ocasião, mas completamente pertinente às circunstâncias da relação construída pelo roteiro.

A concepção da cena, desde a marcação dos personagens ao enquadramento, atribuem os sentidos suscitados pela música. O fato de estarem ajoelhados no chão vai ao encontro da música falar sobre alguém ter caído do céu, e, tanto os dois estarem enquadrados juntos quanto estarem ambos de joelhos, soma o significado de que não é um cantando para o outro, mas uma mensagem recíproca, já que os dois personagens se sentiam perdidos e encontraram o caminho de volta para casa após se encontrarem, ou seja, um levou o outro para a luz.

Há muitas mensagens que essa cena transmite, como a semântica de agradecimento provocada pela posição dos personagens, a relação de cumplicidade e proximidade devido ao enquadramento isolar apenas os dois na cena, mas o que se quer evidenciar aqui é como a linguagem não verbal também acompanha o texto verbal, sendo assim, tanto o que se escuta quanto o que se vê participam da composição de uma cena cuja autoria não pode residir apenas nas mãos uma pessoa, mas na de quem compõe a letra e de quem dirige o filme para que a câmera gere e acrescente sentidos.

5. Considerações finais

Ao analisar a obra em sua totalidade, não são percebidos recortes de vozes, ainda que muitas atuem sobre a composição do filme. O fato de se encontrarem tantas vozes dentro de um só texto, confere ao diretor do musical um papel de conciliador, o qual se encarrega de selecionar essas vozes, lapidá-las e combiná-las de maneira a servirem para a realização da visão que tinha ao escrever o roteiro. O trabalho bem feito faz com que a união das vozes dos compositores, da voz do roteirista, da voz do diretor de cena e de tantas outras que trabalhem ali não se confundam, mas se complementem.

As músicas conseguem criar, caracterizar e contextualizar personagens, mesmo que não saibamos a origem do que está sendo dito, mesmo que não saibamos quem criou e quem transmitiu, sabemos que a responsabilidade na missão de contar a história se divide entre quem compõe para transmitir – ou criar – a essência do personagem da história e quem escreve o roteiro e cria um personagem ou o possibilita para que outra pessoa preencha suas lacunas com a música.

De uma forma ou de outra, existe em *Once* a partilha da autoria, a partir de textos que, se sozinhos, seriam outros, já que observar tanto o filme sem a música, como a música fora do filme, geraria interpretações novas. Sem a música, o diretor teria que utilizar outros recursos para contar a história que contou. Talvez *flashbacks*, diálogos que não existem no filme ou até mesmo inserir cenas e personagens ao longo do texto. Qualquer um desses recursos produziria um resultado diferente, então não se teria mais a obra que há. Já as músicas, se escutadas separadas da história, podem ganhar uma conotação distinta, e é certo que, caso descontextualizadas, não aludiriam a toda a história dos personagens que se conhecem para fazer música e acabam mudando a vida um do outro.

Por fim, ao mesmo tempo em que uma linguagem depende da outra para resultar na obra que existe, prevalece uma relação de mutualidade entre elas. Um texto se apoia no outro, influencia e é influenciado por ele. As linguagens não são totalmente dependentes uma da outra, tampouco se sobressaem, como consequência, fica a visão da autoria compartilhada. É, portanto, necessário que consumidores de arte possuam essa visão de que muitas obras resultam de um encontro de percepções, vozes, expressões e expressividades variadas. Identificá-las e entendê-las apenas enriquece a forma como se enxerga o produto artístico, e, enriquecer a percepção textual deve ser um objetivo sempre.



Referências

ARBOUSSE-BASTIDE, P.; MACHADO, L. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Introdução e notas. Disponível em: < http://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/Matérias/Sociologia%20e%20Filosofia%20da%20Arte%20I/Rousseau_ensaio%20sobre%20a%20origem%20das%20l%C3%ADnguas.pdf>. Acesso em: 03 abril. 2017.

BARBEITAS, F. A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia. 2007. 202 p. Tese (Pós-graduação em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

FOLEGATTI, M.; COCO, P. (Orientadora). O Musical Modelo Broadway nos Palcos Brasileiros. Rio de Janeiro, 2011. 187p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

GUILLÉN, C. A estética do estudo de influências em literatura comparada. In: COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROUSSEAU, J. Ensaio sobre a origem das línguas no qual se fala da melodia e da imitação musical. Disponível em: < http://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/Matérias/Sociologia%20e%20Filosofia%20da%20Arte%20I/Rousseau_ensaio%20sobre%20a%20origem%20das%20l%C3%ADnguas.pdf>. Acesso em: 03 abril. 2017.

ROUSSEAU, J. Do contrato social; Ensaio sobre a origem das línguas. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultura, 1997.

RÜCKERT, E. *Música e literatura*. Disponível em: <<http://www.ruckert.pro.br/texts/musicaeliteratura.pdf>>. Acesso em: 03 abril 2017.

SCHENKER, D. Musical, um gênero em aberto. In: *Revista CAL digital*. Nº 11. Ano 5. Out 2010. <http://www.revistacal.com.br/rev-11/gypsy.htm>

SEVERINO, T. *O gênero discursivo Musical: um caminho para o Letramento*. Maringá, 2007. Monografia – Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá.

SOUZA, A. et al. A retomada do gênero musical. São Carlos: *Revista Universitária do Audiovisual*, 2011.

ONCE. Produção de John Carney e Martina Niland. Dublin: Swen Filmes, 2007. 1 DVD.

ONCE: Glen Hansard. Sony Music Soundtrax, 2007. 1 CD.