



## Cegos cantadores rabequeiros do Sertão Nordestino

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Jorge Linenburg  
UDESC-jlinenburg@hotmail.com

**Resumo:** Esta pesquisa representa um estudo sobre os cegos cantadores que utilizaram a rabeca como instrumento acompanhador, em suas cantorias. Traz ainda dois exemplos transcritos de “Toadas de cego” encontradas no Arquivo Mário de Andrade, provavelmente ainda não publicadas. Apresenta dados biográficos, comentando sobre os gêneros utilizados por três cegos cantadores, tratando ainda de algumas características da música da cantoria nordestina e sua inserção no conceito de *movença* cunhado por Paul Zumthor.

**Palavras-chave:** Cegos cantadores. Rabeca. Mário de Andrade.

**Blind Poet-Singers with the Fiddle in Northeast Brazil**

**Abstract:** This on going research represents a study about the blind poet-singers that use the Brazilian-fiddle as an accompanist instrument. It brings two examples of “Toadas de cego” found at the Mário de Andrade’s Archive, probably not published, and presents biographical data, talking about the genres employed by three of these singers. It treats also about some characteristics of the “cantoria nordestina” and its insertion in the concept of *moving* elaborated by Paul Zumthor.

**Keywords:** Blind Poet-Singers. Brazilian-Fiddle. Mário de Andrade.

### I. Introdução

O cantador representa o poeta que perambula pelos sertões nordestinos, cantando versos de sua autoria, ou alheios, sempre acompanhado de seu instrumento (MOTA, 2002: p. 3; CASCUDO, 2005: p. 173). Amplamente difundido nesta região, seu repertório compõe-se de romances, xácaras, toadas descrevendo a natureza, paisagens, entre outros (CASCUDO, 2005: p. 174).

No Sertão Nordestino, os dois instrumentos clássicos de acompanhamento do cantador são a viola e a rabeca. A primeira está presente mais comumente (CASCUDO, 2005: p. 195). No entanto, grandes cantadores, aclamados e reconhecidos dentro do universo da cantoria, escolheram a rabeca como instrumento de acompanhamento, em suas manifestações. Em Portugal, este instrumento é documentado como intimamente associado aos cegos pedintes (OLIVEIRA, 1982: p. 224; SARDINHA, 2000: p. 404-405).

Paul Zumthor, em seu estudo sobre a “literatura” medieval calcada na oralidade da transmissão e na vocalidade do texto, fornece a informação que “vários ‘cantores de gesta’ pertenceram à classe, aparentemente numerosa, dos ‘jograis’ cegos, notáveis em toda Europa” (ZUMTHOR, 1993: p. 58). Defende que a memória daquele que canta os romances, o *jongleur*, *juglar*, jogral – todos derivados nas línguas vulgares do latim *joculator* (de *jocus*: jogo) (ZUMTHOR, 1993: p. 56) – adquire um papel central em uma dinâmica performática, na qual as linhas divisórias e os limites entre autoria e interpretação são especialmente frágeis e indesejáveis. Neste contexto, diz Zumthor, outros fatores estão em jogo que não a rigidez do texto, postulando que “no seio da tradição que desempenha assim o jogo da memória, a voz poética se ergue – muito manifesta, de maneira mais diretiva do que aquela que se esboça na escritura” (ZUMTHOR, 1993: p. 154). Para conceituar um domínio onde a constante é a variação, a impermanência e os *contornos frouxos* da narrativa, Zumthor cunha o termo *movença*:

“A tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante; daquilo que, em muitas obras, denominei *movença* dos textos – *movença* é criação contínua – compreendida assim, a *movença* instaura um duplo dialogismo: interior a cada texto e exterior a ele, gerado por suas relações com os outros. Ela se refere a duas ordens de realidade, sem dúvida distinguidas de modo desigual pelos ouvintes de poesia [quando não pelos intérpretes e pelos próprios autores] segundo a riqueza e a sutileza da memória de cada um” (ZUMTHOR, 1993: p. 144-146).

No Brasil, de quatro cantadores famosos que se acompanhavam à rabeca, citados na literatura, três são cegos, o que sugere a rabeca como instrumento intimamente associado a cantadores portadores desta deficiência. A tipificação do repertório é tão marcante que Zumthor aponta a existência em Portugal e Espanha dos *romances de ciegos* e *arte de ciego*, acrescentando que “essa especialização dos cegos constituiu um fato etnológico marcante, que se pode observar, ainda em nossos dias, em todo Terceiro Mundo” (ZUMTHOR, 1993: p. 58). Poder-se-ia inferir neste fato não uma simples coincidência, mas a permanência de uma habilidade mnemônica inerente aos jograis medievais nos cantadores cegos, que nas trevas dos seus caminhos confiaram e desenvolveram, sobretudo, a sua memória auditiva e sensitiva. Por outro lado, sabe-se que a capacidade mnemônica diminuiu proporcionalmente na medida em que a aquisição da leitura se vulgarizou, passando a ser transmitida também pela literatura de cordel. Nesse contexto, o presente artigo discute a utilização da rabeca pelos cantadores cegos como instrumento acompanhador, assim como algumas melodias de “Toadas de

cego” encontradas no Arquivo Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB-USP, das quais não foi encontrado, até este momento, nenhuma publicação.

## II. Cantadores rabequeiros

Os registros mais antigos sobre os desafios poéticos são encontrados entre os pastores gregos, que lançavam os versos ao seu adversário, o qual, por sua vez, deveria responder dentro da mesma estrutura poética, com o mesmo número de versos. Esta prática ficou imortalizada nos escritos de grandes poetas gregos, como Teócrito, Virgílio, Homero e Horácio (CASCUDO, 2005: p. 185-186).

Ausente nas escrituras romanas, o canto alternado ressurgiu na literatura escrita durante a Idade Média, na França, Alemanha e Flandres. Dentre os gêneros presentes na literatura, aquele “que aparece mais próximo ao nosso ‘desafio’ e que conservou as características do canto amebau foi, na Idade Média, o ‘tenson’” (CASCUDO, 2005: p. 187), que chegou à Península Ibérica, tanto em Portugal quanto Espanha, por meio de seus cultores franceses (CASCUDO, 2005: p. 188). O termo “desafio” foi herdado de Portugal, onde permaneceu entre os pastores, que cantavam suas poesias improvisadas “ao som do arrabil ou de violas primitivas” (CASCUDO, 2005: p. 190).

A descrição do vocábulo “arrabil” em dicionários antigos de Língua Portuguesa evidencia a relação existente entre este instrumento e as rabecas (BLUTEAU, 1720; MARQUES, 1758). Como exemplo, cita-se a definição do padre Raphael Bluteau: “ARRABIL, Arrabíl, ou Rabil, ou Rabel. Instrumento pastoril de cordas, & arco a modo de Rebecca pequena” (BLUTEAU, 1720). Em seu *Dicionário musical*, Ernesto Vieira atesta a relação etimológica entre os termos “arrabil” e “rabab”, ou “rabe”: “A particula prefixa *ar* provém do artigo arabe *al*, mudado o *l* em *r*” (VIEIRA, 1899). Vários autores sugerem que a origem do vocábulo “rabeca”, em português, se deu através do francês “rebec” (SILVA, 1996), que por sua vez, corresponde ao termo árabe “rbab”, segundo Henry Mercier (1859). Deste modo, é provável que tanto a prática do desafio, a partir do “tenson”, quanto o termo “rabeca” tenham sido introduzidos, durante a Idade Média, em Portugal, a partir da França.



Dentro da cantoria sertaneja, a viola e a rabeça foram os instrumentos eleitos pelos cantadores (CASCUDO, 2005: p. 195). Entretanto, a primeira parece ser mais comum e pode-se encontrar referências a este fato, tais como: “A viola é verdadeiramente o grande instrumento da cantoria. Violeiro é sinônimo de cantador” (CASCUDO, 2005: p. 195) e “Só a viola [...] harmoniza a cadência do verso ao som melódico das suas cordas mágicas. A viola é a alma dos cantadores nordestinos” (COUTINHO FILHO, 1953: p. 25).

Por outro lado, a rabeça encontra-se associada a grandes nomes da poesia cantada nordestina: o potiguar Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha (Fabião das Queimadas) e os cegos cearenses Sinfrônio Pedro Martins, Aderaldo Ferreira de Araújo e Pedro Pereira da Silva (Cego Oliveira).

## **II.I. Cegos cantadores rabequeiros**

José Alberto Sardinha salienta o fato da rabeça encontrar-se intimamente relacionada a cantores cegos no território luso: “Numerosas são, aliás, as gravuras do século XIX representando cegos cantores acompanhados à rabeça” (SARDINHA, 2000: p. 404-405).

No Brasil, três grandes cantadores cearenses e cegos tiveram na rabeça a companheira inseparável, nos momentos de cantar ao público suas poesias:

*Sinfrônio Pedro Martins*, o *Cego Sinfrônio*, nasceu por volta de 1880, em Messejana, bairro de Fortaleza, Ceará, ficando cego quando contava apenas um ano de idade (MOTA, 2002: p. 9; CASCUDO, 2005: p. 351). “Perito improvisador” incluía, em seu repertório, romances, cantigas e desafios; sua mulher é que lhe lia os manuscritos e folhetos até que ele fosse capaz de recitá-los (MOTA, 2002: p. 9). Leonardo Mota, em *Cantadores...*, traz uma série de exemplos de versos cantados por Sinfrônio, incluindo uma versão da “Cantiga do Vilela”. Esta cantiga foi registrada em áudio, no ano de 1943, por Luiz Heitor Correa de Azevedo e Eurico Nogueira França, a partir de uma performance de cego Sinfrônio, acompanhado por sua rabeça, em Fortaleza. A gravação faz parte do acervo da Biblioteca do Congresso, Washington DC, junto a outras músicas (entre elas um Scottish), apresentadas pelo cantador, sob o título de “Romance do Vilela” (<http://www.loc.gov/search/?q=Sinfronio&all=true&st=list#>) e

nos Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ (DRACH, 2011). Entretanto, os arquivos de áudio não estão disponíveis para consulta pela rede.

Os outros dois cegos cantadores, Aderaldo e Oliveira, foram alvos maiores de atenção por parte de pesquisadores, cineastas e compositores. Cego Aderaldo foi tema de três biografias publicadas na forma de livro e de alguns artigos de jornais (ver PORTELLA, 2010), tendo ainda sido homenageado em composições de Luiz Gonzaga e Egberto Gismonti. Já Cego Oliveira teve uma biografia (LEANDRO, 2002), um disco gravado e o curta-metragem produzido por Rosemberg Cariry “Pedro Oliveira: o cego que viu o mar”.

*Aderaldo Ferreira de Araújo, o Cego Aderaldo*, nasceu no Crato, Ceará, em 1878. Ficou cego aos dezoito anos e, a partir desta época, começou a viver da cantoria (MOTA, 2002, p. 67; CASCUDO, 2005, p. 353). Detentor de um vasto repertório de quadrinhas líricas, sextilhas e modinhas brasileiras, ficou amplamente conhecido, dentro e fora do universo da cantoria, pelo desafio travado com José Pretinho do Tucum, em sextilhas e décimas (CASCUDO, 2005: p. 353). Cascudo (2005: p. 353-354) expõe o episódio como verídico, enquanto que Cláudio Portella afirma que o texto é de autoria do amigo de Aderaldo, Firmino Teixeira do Amaral (PORTELLA, 2010: p. 25).

*Pedro Pereira da Silva, Pedro Oliveira*, ou ainda, *Cego Oliveira*, também é natural do Crato, Ceará. Cego de nascença, adquiriu sua primeira rabeca em 1929. Seu irmão lia os “rumances”, que ele ia guardando na memória; chegou a saber 75 de cor. Além dos romances, Oliveira cantava cantigas “de amor, de gracejo, de causos de valentia, de reinos encantados” e incelenças. Também tocou nos mais diversificados ritos de passagem: casamentos, batizados, aniversários, funerais (OLIVEIRA, 1992). Duas faixas da trilha de “Nordeste - Cordel, Repente, Canção”, do filme homônimo, dirigido por Tânia Quaresma, lançada em 1975, são interpretadas por Oliveira: “João de Calais” e “Nas portas dos cabarés”.

### **III. Cantigas de cego no Arquivo Mário de Andrade**

Dentro desse contexto dos cegos cantadores, Mário de Andrade (1893-1945), um dos grandes intelectuais que se debruçaram sobre a cultura oral brasileira, também demonstrou interesse especial pelo assunto. Em seu Arquivo, no IEB-USP, encontra-se uma caixa com documentos, sob o título “Toadas de Cego” (MA-MMA-

110, Caixa 183). Dentro dela, o fôlio MA-MMA-110-02 corresponde a uma carta do compositor José Mozart de Araújo, datada de 28.11.1934, Rio, na qual o remetente explica que envia cantigas de cego, que “foram recolhidas por mim, em Itapipoca, no Ceará. Acho-as maravilhosas e ouvi-as acompanhadas com viola algumas. Outras com rabeça”; Mozart de Araújo não esclarece qual dos dois instrumentos foi utilizado em cada uma toadas (ARAÚJO, 1934, MA-MMA-110-02).

### No. 2



O po - bre ce - go de guia Só viv' aos in - tro - pi -  
cãõ Só an - da por mão dos ou - tro Só co - me quan -  
do lhe dão Pe - ço é por ne - ces - si - da - de Por - que te - nho  
pre - ci - são

Se eu pudesse trabaía  
Eu não pedia a ninguém  
Só pedia a Deus do céu  
É um pae que paga bem  
Cidadão me dê uma esmola  
Tenha dó de quem não tem

Ó patrão me dê uma esmola  
Se tive não negue não  
Por São Francisco das Chaga  
Mártir São Sebastião  
Meu patrão me dê uma esmola  
Pelo Apósto São João

Deus lhe pague a sua esmola  
Deus lhe bote num ando  
Dos pés de Nossa Senhora  
Dos pés de Nosso Senhor  
Acompanhado dos anjo  
Circulado de fulo

Figura 1: Transcrição da melodia da Cantiga de Cego “Nº 2” ouvida, transcrita e enviada por Mozart Araújo a Mário de Andrade, presente no Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, fôlio MA-MMA-110-03.

Outro fôlio, MA-MMA-110-03, da caixa mencionada acima, apresenta sete melodias colhidas por Mozart de Araújo. No alto, lê-se: “Toadas de cego, recolhidas no

Ceará, cidade Itapipoca, durante as novenas de S. Sebastião. Acompanhadas de viola ou rabeça, são por vezes cantadas a seco, por duas, três e mais vezes em uníssono” (ARAÚJO, 1934, MA-MMA-110-03). Também traz os textos da melodia “Nº 2” e “Nº 3”. Ao final da “Nº 7” está escrito o seguinte: “Esta última foi utilizada para louvação e a ‘Nº 6’ me parece variante da que você publicou no Ensaio”. A seguir, são transcritas as melodias “Nº 2” e “Nº 3”, com seus respectivos versos em sextilhas (fig. 1 e 2).

#### **IV. A música dos cantadores rabequeiros nordestinos**

Cascudo (2005: p. 132) descreve a importância dada pelo cantador à música e à poesia, dizendo que, no momento em que está realizando a cantoria, a “cadência do verso, o ritmo, que é tudo”, não a música. Segundo o folclorista potiguar “é raro o cantador que tem boa voz. [Ele] canta acima do tom em que seu instrumento está afinado. Abusa dos agudos”. E continua: “O sertanejo não nota o desafinado. Nota o arritmismo” (p. 133).

Outra característica que demonstra o maior apreço pela métrica poética, em detrimento da musical, pelo cantador é que “Na ‘cantoria’ não há acompanhamento musical durante a solfa. Os instrumentos executam pequeninos trechos, antes e depois, do canto” (CASCUDO, 2005: p. 200). Estes interlúdios instrumentais são denominados “rojão” ou “baião” (p. 202), que correspondem a um trecho que é tocado rápido e “sempre em ritmo diverso do que foi usado no canto [...] No desafio, no canto dos romances tradicionais, na cantoria sertaneja enfim, não há acompanhamento durante a emissão da voz humana” (p. 201).

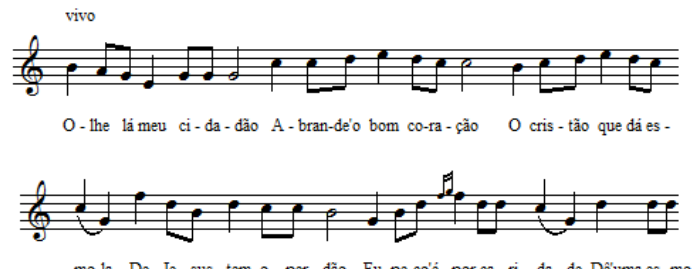
Em relação às melodias utilizadas pelos cantadores, Cascudo atesta que, por vezes,

“é uma solfa secular que se mantém quase pura. Noutra, a linha do tema melódico se desfigurou, acrescido de valores novos e amalgamado com trechos truncados de óperas, de missas, de ‘bairanos’ esquecidos, do tempo em que vintém era dinheiro” (CASCUDO, 2005: p. 131).

Diz que nos romances antigos, os cantadores utilizavam sempre o tom menor e as quadras (p. 118), além de “empregar a mesma solfa para os versos de vários metros. O trabalho é prolongar a solfa, sem respeito pela sua beleza ou cuidado pela sua expressão” (p. 133).

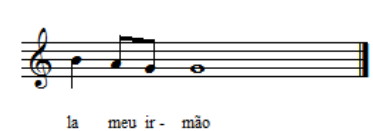
No. 3

vivo



O - lhe lá meu ci - da - dão A - bran-dé'o bom co-ra - ção O cris - tão que dá es -

mo-la De Je - sus tem o per - dão Eu pe-ço'é por ca - ri - da - de Dê'uma es - mo-



la meu ir - mão

Deus lhe pague a boa esmola  
 Com prazer e alegria  
 No reino do céu se veja  
 Com toda sua família  
 Conserve a luz dos seus olhos  
 Senhora Santa Luzia

Figura 2: Transcrição da melodia da Cantiga de Cego “Nº 3” ouvida, transcrita e enviada por Mozart Araújo a Mário de Andrade, presente no Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, fólio MA-MMA-110-03.

Nas “Toadas de cego” (Fig. 2 e 3), vê-se o emprego do modo menor (Lá dórico na nº 2) e maior (Sol mixolídio na nº 3). Ambas em sextilhas, que indicam uma “modelagem recente”, do final do século XIX (CASCUDO, 2005: p. 118).

O último verso da cantiga recolhida por Mozart de Araújo é um bom exemplo de *movença*, apontado por Zumthor acima, e que caracterizariam as culturas orais como a medieval estudada por este e a contemporânea dos cantadores de feira nordestinos. O verso “*Acompanhado dos anjo, Circulado de Fulô*”, provavelmente um fechamento comum nessas cantigas, foi relido pelo poeta de vanguarda paulista Haroldo de Campos (1909-2003) e serviu de mote para ele criar um dos poemas que compõem o livro *Galáxias* (1984) e que foi posteriormente musicado por Caetano Veloso e gravado no LP/CD *Circuladô* (Phonogram/Philips, 1991). Segundo Haroldo de Campos:

“Ele [Caetano] soube restituir-me com extrema sensibilidade – uma característica dele – o clima do meu poema, que é, todo ele, voltado à celebração da inventividade dos cantadores nordestinos no plano da linguagem e do som, na grande tradição oral dos trovadores medievais” (CAMPOS, revista CD).

A transcrição abaixo de parte do poema é elucidativa, pois além de demonstrar como Campos trabalhou a *inventividade* do cantador, faz menção ao cantador cego “*deus te*





*guie porque eu não posso guiá” e seu instrumento “soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha”, como de fato algumas rabecas em seu estado mais simples são construídas:*

“Circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá eviva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina...o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improvisado tentando a travessia azeitava o eixo do sol pois não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice no seu martelo galopado..” (CAMPOS, 1984).

Vemos aqui que a circularidade que Zumthor se refere é também entendida por Campos em *Circuladô de Fulô*, no duplo sentido do particípio do verbo “circular”, ou seja, retomar do início traçando uma nova volta, neste caso da medievalidade à contemporaneidade, e “ao lado de”, “rodeado de flores”, aqui entendido como afloração dos versos, bem acompanhado pela criação poética.

## **V. Considerações finais**

O cantador sertanejo, vagando pelo sertão, de um canto a outro, tirando sua sobrevivência do ofício de recitar versos, acompanhado de seu instrumento inseparável, seja a viola ou a rabeca, corresponde homologamente aos menestréis e jograis medievais. Os cegos cantadores parecem ter uma relação, ou até mesmo predileção, pela rabeca, visto o grande registro desta associação tanto em Portugal como no Brasil. Amalgamando o cantar poético à mendicância, sua arte parece ter encontrado alicerce nos bordões monotônicos da rabeca, dando ao seu canto uma ancestralidade incomparável a proporcionada por outros instrumentos, mais calcados na harmonia do que no modalismo alicerçado nos *drone tones* (bordões). A cantoria do cego Sinfrônio, registrada no Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo, exemplifica esta relação, evidenciando a importância da rabeca nesse contexto, e deixa claro o registro da interação simbiótica homem/rabeca inerente ao seu cantar poético:

Esta é minha rabequinha  
É meus pés e minhas mãos,  
Minha foice e meu machado,



É meu mio meu feijão,  
É minha planta de fumo,  
Minha safra de algodão!  
(CASCUDO, 2012, p. 601)

A continuação deste trabalho envolverá a análise musical mais aprofundada deste repertório, a partir de registros audiovisuais, como, por exemplo, o curta-metragem sobre Cego Oliveira e seu CD, assim como os de Cego Sinfrônio, integrantes do acervo da Biblioteca do Congresso em Washington, DC, EUA.

## Referências

- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino...* Lisboa, 1720. Disponível em <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5319433053;view=1up;seq=621>. Acesso em 13.05.2014.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris, 1984.
- CASCUDO, L.C. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global Ed., 2005.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12<sup>a</sup> ed. São Paulo: Global, 2012.
- COUTINHO FILHO, F. *Violas e repentos*.
- DRACH, Henrique. *A rabeça de José Gerônimo: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – música, folclore e academia na primeira metade do século XX*. Tese de doutorado em História, UFF, Niterói, 2011.
- LEANDRO, Eugênio. *Cego Oliveira*. Fortaleza. Edições Demócrito Rocha, 2002.
- MARQUES, Joseph. *Novo dicionário das línguas portuguesa, e franceza, com os termos latinos...* Lisboa, 1758. Disponível em [http://books.google.com.br/books?id=Fwsk\\_oraZC4C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=Fwsk_oraZC4C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso em 08.05.2014.
- MERCIER, Henry. *Dictionnaire francais-arabe*. 2. éd. Rabat, Éditions La Porte, 1859. Disponível em <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015065134630;view=1up;seq=425>. Acesso em 16.05.2014
- MOTA, Leonardo. *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. 7<sup>a</sup> Ed. Rio – São Paulo – Fortaleza. ABC Editora, 2002 [1921].
- OLIVEIRA, Cego. *Rebecas e Cantoria* (Encarte do Disco duplo). Fortaleza: Cariri Discos 811003, 1992.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portuguesas*. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- PORTELLA, Cláudio. *Cego Aderaldo*. Fortaleza. Edições Demócrito Rocha, 2010.
- SARDINHA, José Alberto. *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: Tradisom, 2000.
- SILVA, José Pereira. Contribuição árabe na formação do português: vocabulário português legado pelos árabes. *Philologus*, Rio de Janeiro, p. 143-187, 1996.
- VIEIRA, Ernesto. *Dicionario musical*. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa, 1899.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.