

A semiótica da canção: letra, música e performance

Seraphim Pietroforte

Contrariando o senso comum, com as teorias do signo se demonstra não haver liames diretos entre palavras e coisas; desse ponto de vista, o significado do vocabulário independe de designações adequadas ao mundo, mas de relações estabelecidas entre o léxico e os discursos. Nos discursos coloquiais, por exemplo, não há grandes preocupações em delimitar significados lexicais, pois há fluência deles na conversação e nos discursos em difusão; nos discursos poéticos, diferentemente, evitam-se tais delimitações mediante: (1) polissemias, metáforas, metonímias, renovando-se o vocabulário; (2) rimas, aliteraões e assonâncias, com as quais significantes semelhantes permitem aproximar palavras com significados distintos. Nos discursos científicos, porém, para se desviar de equívocos indesejados, as palavras tendem à monossemia, reforçando-se, com isso, uma das principais funções das terminologias técnicas, quer dizer, evitar mal-entendidos.

Em linguística e semiótica isso acontece frequentemente, sejam as terminologias técnicas sejam os mal-entendidos. Entretanto, embora a tendência à delimitação dos conceitos apareça entre as preocupações teóricas das duas ciências, o conceito de “linguagem”, utilizado em ambas, varia bastante, permitindo citar, pelo menos, dois sentidos: (1) linguagem coincide com sinônimo de língua natural – nessa acepção, linguagem e língua assumem o mesmo significado –; (2) linguagem corresponde a quaisquer sistemas de signos – nessa noção, linguagem significa todas as línguas naturais e também significa música, pintura, fotografia, cinema... –. Partindo do segundo significado de linguagem, cabe indagar, em reflexões sobre a semiótica da canção, como se define, entre tantos sistemas de signos, uma linguagem específica feita a música e, em relação a ela, outra linguagem específica, no caso, a linguagem da canção.

as linguagens da música

A música, geralmente, define-se imprecisamente; apenas para lembrar quatro dessas incertezas, eis as seguintes concepções: (1) a música deriva do sentimento; (2) a audição musical depende somente de sensações; (3) a música se constitui enquanto linguagem universal; (4) música não possui significado porque se faz, apenas, por meio de relações entre sons. Ora, restringindo as observações à música instrumental erudita,

argumenta-se que: (1) boa parte dessa música se cria com lógica, inclusive as composições sentimentais; (2) em audições musicais, quanto maior o conhecimento musical do ouvinte, maior a consciência diante das obras – saber nunca prejudica a fruição da arte –; (3) embora todos com capacidade auditiva consigam escutar música, fato sugestivo de crenças em linguagens musicais universais, nada mais longe disso quando se observa, nas culturas humanas, as variadas formas de elaboração musical, das quais os ouvintes desatentos sequer se dão conta. A quarta afirmação – a música não possui significado – merece argumentação detalhada.

Segundo a história da música instrumental erudita, a música se define programática ou pura; na música programática há necessidade de articulações, geralmente com linguagens verbais, cuja função reside, justamente, em especificar a significação reduzindo a polissemia musical aos significados dos textos verbais encaminhados. Tais textos são: (1) sucintos, feito títulos – “Central Park à noite”, de Charles Ives – ou pequenas explicações para cada movimento da composição – a “Sinfonia nº 6, a Pastoral”, de Beethoven –; (2) extensos, com explicações detalhadas – a “Sinfonia Fantástica”, de Hector Berlioz –; (3) associados a poemas – cada movimento de “As Quatro Estações”, de Vivaldi, associa-se a um soneto – ou a contos e romances – “Pelleas e Melisande”, de Schoenberg, refere-se ao romance de Maurice Maeterlinck –; (4) encaminhados mediante gêneros musicais específicos – noturnos sugerem um tempo específico e as paixões intensas e paradoxais do Romantismo –.

Roland Barthes, ao estudar as linguagens visuais, observa fenômeno semelhante, chamando ancoragem ao processo em que a polissemia das imagens visuais se reduz com textos verbais, feito títulos, legendas ou libretos (Barthes, 1984: 31-34). Em termos semióticos – vale lembrar –, nas ancoragens verbais, seja de linguagens musicais seja de linguagens visuais, os temas e as figuras do plano de conteúdo dos textos verbais se correlacionam ao plano de expressão não-verbal; nesse processo semiótico, a ancoragem verbal define textos cujo significados advêm da semiótica verbal e os significantes, da semiótica musical ou visual.

Na música pura, contrariamente, não há ancoragens verbais, pois o plano de expressão musical remete à própria linguagem musical, referindo-se às relações formadas em sistemas musicais específicos. Isso merece ser explicado melhor, por, no mínimo, aludir a questões pouco evidentes em semiótica musical, justamente, aquelas em que a música coincide, antes de tudo, com o estabelecimento de sistemas musicais. Em outras palavras, não existem notas musicais pairando no ar, prontas para serem colhidas pelos

músicos em suas composições; a própria definição de nota implica determinado sistema musical. Consequentemente, a definição de notas musicais em escalas depende tanto de como se recorta o contínuo sonoro das frequências regulares quanto dos modos de relacionar tais notas entre si. Assim, no ocidente, há doze notas musicais, enquanto, em outras músicas, isso varia; as leis de combinação dessas doze notas diferem nos sistemas modal, tonal e dodecafônico. A música pura, portanto, antes de não significar nada ou de se prestar à livre imaginação, significa os modos de atualizar os sistemas musicais em que está concebida.

as linguagens da canção

Se a ancoragem verbal se revela um modo das línguas naturais se articularem com as linguagens musicais, torna-se viável determinar outra relação mencionando, ainda, a retórica da imagem, segundo Barthes. Tratando-se de semióticas visuais, nas ancoragens o texto verbal explica o texto visual, por isso, as duas semióticas tendem a se manifestar isoladamente, isto é, de um lado, as imagens, de outro, as legendas, títulos etc. No cinema falado e histórias em quadrinhos, porém, as semióticas visuais e verbais se combinam em função de sequências maiores, que as delimitam, remontando a outra relação verbo-visual, chamada por Barthes função de etapa (Barthes, 1984: 31-34). Dessa perspectiva, retomando as questões musicais, tudo indica que, na canção, o verbal se encontra em função de etapa, articulando-se com a música em função de uma sequência maior – no caso, a semiose verbo-musical –, capaz de delimitá-la.

Ora, se na canção o verbal se realiza em função de etapa e não, de ancoragem, cabe indagar como se concebe tal função, havendo, pelo menos, dois modos de considerar: (1) a canção se baseia na prosódia verbal, sendo, por isso mesmo, desenvolvimento seu; (2) a canção se fundamenta na articulação entre o verbal, próprio das línguas, e o musical, conduzindo-se do solfejo ao encontro dos instrumentos musicais.

Antes de prosseguir na argumentação formal, compensa sugerir, brevemente, o seguinte levantamento do gênero canção: (1) canção pop, isto é, a canção da cultura de massas; (2) canção étnica – a canção popular propriamente dita –; (3) canções não eruditas, feito o jazz, o rock etc.; (4) canções eruditas convencionais, quais *lieder* e óperas; (5) a canção experimental erudita – as canções compostas por John Cage, Luciano Berio e demais artistas da Música Nova –.

(1) canção pop

Não se pretende definir canção pop terminantemente... a canção pop, contudo, alcança-se por meio de suas propriedades midiáticas, quer dizer, a música pop enquanto a música divulgada nas mídias modernas. Nessas circunstâncias, independentemente das etimologias da palavra “pop” e das respectivas designações – que se estendem de adjetivo geral e polissêmico à definição específica de movimento artístico –, a música pop revela-se a música cuja maioria das pessoas escuta, justamente, porque ela toca nas rádios, nas televisões, na internet, no cinema. Se seu idioma é predominantemente o inglês, isso se explica por motivos históricos referentes ao imperialismo cultural; no mundo contemporâneo, entretanto, cada país desenvolveu versões próprias da música pop para a língua nacional utilizada. Assim, exceto as estações de rádio e televisão mantidas pelo estado, em que geralmente se escuta jazz e repertório erudito, nas demais mídias privadas ouve-se apenas um tipo de música, ou seja, a música pop.

Por esses motivos, todos eles oriundos de causas mercadológicas, ditadas pela indústria cultural, a canção pop acaba bastante padronizada; ilustrativamente, citam-se cinco características suas: (1) temas restritos às dores do vida ou às celebrações hedonistas; (2) restrições à utilização de instrumentos musicais, reduzindo a riqueza dos timbres – cabe lembrar de que a maioria desses timbres também se dita pela indústria, dessa vez, a dos instrumentos musicais, com predomínio de guitarras, baixos, teclados elétricos e bateria –; (3) a restrição dos instrumentos promove, conseqüentemente, a padronização do timbre em nível mundial; (4) utilização apenas do sistema tonal em seus paradigmas mais simples e elementares; (5) predominância do ritmo em compasso 4/4.

(2) canção étnica

A canção étnica admite ser pensada na oposição *cultura popular vs. indústria cultural*, com a canção étnica, frequentemente, identificada à canção da cultura popular e a canção pop, à canção veiculada pela indústria cultural. Em linhas gerais, a canção étnica, diferentemente da canção pop, não se encontra padronizada, pois nela se preservam timbres, temas – sejam temas musicais ou verbais – e sistemas de composição singulares; o flamenco, o blues, o samba e várias canções do nordeste brasileiro, por exemplo, revelam-se, em suas origens, música étnica, entretanto, quando são assimiladas pela indústria cultural, tornam-se padronizadas, principalmente, quanto a timbres, temas e sistemas musicais.

(3) canções especializadas não eruditas

Essa chave de classificação se coloca inexatamente, todavia, utiliza-se para fazer algumas distinções em meio às canções étnicas e as canções pop. Se a canção pop se mostra padronizada e a étnica, singular, ambas possuem, em comum, características conservadoras. A canção étnica, enquanto rito, tende a se conservar e a mudar lentamente, preservando-se enquanto tradição, justamente, para não se perder; já a canção pop não muda porque ela deve, para vender enquanto mercadoria produzida pela indústria cultural, atender a gostos comuns e tão padronizados como ela, conseqüentemente, a canção pop não muda ou muda apenas aparentemente, pois, nas características principais, permanece constante – vale lembrar, sistema tonal para principiantes, compassos em 4/4, temas circunscritos às dores da vida ou às celebrações hedonistas –.

Contrariamente, há canções que, embora tangenciando a indústria cultural, mudam e variam porquanto, em seus feitios, incorporam-se mudanças; citam-se, pelo menos, duas canções assim, quer dizer, o jazz e o rock. Em suas histórias, do jazz tradicional ao hard bop e jazz rock, ou do rockabilly ao rock progressivo e o heavy metal, há mudanças significativas em termos de harmonia, timbre, condução rítmica, concepções instrumentais e de canto; diga-se de passagem, quem aprecia rock e jazz de modo abrangente, sem o fanatismo dos pequenos grupos, aprecia as respectivas diversidades constitutivas. Dessa maneira, embora o rock e o jazz sejam assimilados frequentemente pela indústria cultural – o rock bem mais do que o jazz –, o resultado se coloca, frequentemente, em xeque pelos ouvintes atentos, os quais divergem, exatamente, das padronizações comerciais mencionadas antes. Por fim, ratificando tal resistência aos meios de comunicação, os ouvintes de jazz e rock, em geral, procuram por estações de rádio, lojas e bares especializados, afastando-se das fontes da música pop e seus lugares comuns.

(4) canções eruditas convencionais

Embora a música erudita se distancie da indústria cultural, parte da cultura erudita dialoga com a música comercial; em outras palavras, há mercado para a música erudita que, no caso, passa apenas por música clássica. Em vista disso, não é fácil definir música erudita; há, entretanto, inegável movimento na música ocidental, cujos princípios remetem a 1300 e à música renascentista, renovados nos períodos Barroco, Neoclássico, Romântico e nas vanguardas modernas, a envolver, nesses sete séculos, fases distintas na história dos sistemas e gêneros musicais. Dessa maneira, longe de dar conta de todo esse

repertório, a indústria cultural se concentra apenas em algumas peças dos períodos Neoclássico e Romântico, entre elas, canções ou trechos de óperas, reiteradamente deslocadas dos discursos originais, formando-se, assim, o repertório erudito convencional; dessarte, quando tais composições se articulam com poesias, surgem canções eruditas convencionais. Enfim, não há quaisquer deméritos em relação a essas composições, contudo e infelizmente, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, Schumann, Chopin e demais artistas terminam banalizados, conforme toda arte visada pela indústria cultural.

(5) a canção experimental erudita

A canção experimental erudita, da perspectiva do item anterior, opõe-se ao erudito convencional, enfatizando outros sistemas, intervalos, frequências, durações, timbres musicais e, inclusive, propondo e explorando novas definições de música. Em geral, esses compositores se aproximam de poetas também experimentais – Edward Estlin Cummings possui poemas musicadas por John Cage e a “Sequenza III”, de Luciano Berio, tem por letra poema de Markus Kutter –, resultando das parcerias composições belas e instigantes; todavia, as obras se distanciam das músicas comerciais, demandando, dos interlocutores, conhecimentos musicais específicos, nem sempre fáceis de adquirir e assimilar.

uma semiótica da canção

Entre as pesquisas em semiótica narrativa e discursiva, remete-se à semiótica da canção proposta por Luiz Tatit, com vistas a fazer um breve balanço de seu escopo teórico diante dos modos de compor canções apontados anteriormente. Segundo Tatit, há três regimes básicos da manifestação de canções, quer dizer, os regimes temático, passional e figurativo; para desenvolver o modelo, Tatit supõe que as canções derivam de ênfases nas curvas prosódicas, partindo, desse ponto de vista, das semióticas verbais para definir uma semiótica verbo-musical. Reiterando, eis a questão, em suas próprias palavras (Tatit, 1996: 11-12):

Tive, em 1974, uma espécie de insight ou susto quando, ouvindo Gilberto Gil reinterpretando antigas gravações de Germano Matias, me ocorreu a possibilidade de toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala. De

fato, *Minha nega na janela*, a canção que eu ouvia, estampava um texto coloquialíssimo e uma entonação cristalina. Era o Gil falando sobre os acordes percussivos do seu violão. Até mesmo a desordem geral, própria fala, estava ali presente: melodia atrelada ao texto, sem qualquer autonomia de inflexão, pouca reiteração, nenhuma sustentação vocálica. Apenas a pulsação regular mantida pelo instrumento e alguns acentos decisivos no canto asseguravam a tematização construtiva do samba. No mais, a fala solta.

A prosódia, basicamente – vale lembrar –, define-se em função das articulações entre curvas entoativas e acentos tônicos, permitindo inferir que, uma vez enfatizadas, as curvas entotivas se tornem curvas melódicas e os acentos tônicos, acentos rítmicos; dessa nova articulação entre *entonação/melodia vs. acentuação/ritmo*, portanto, surgiria a semiótica da canção.

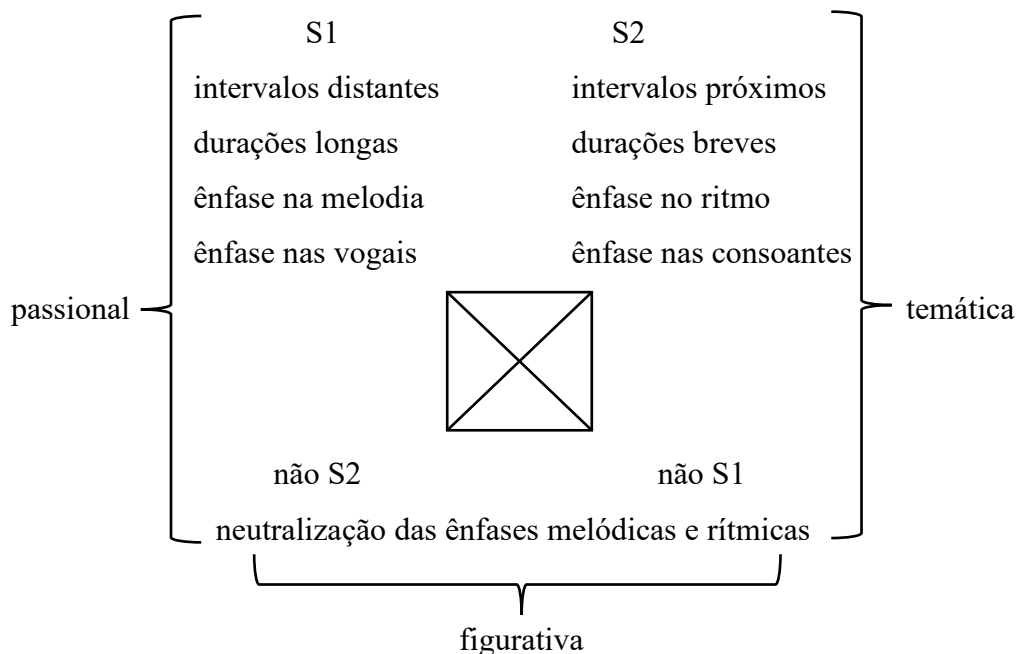
Segundo Tatit, a canção se manifesta, em termos musicais, entre dois limites: (1) ora em intervalos distantes e de durações longas, com ênfase na melodia, por isso mesmo, nas vogais; (2) ora em intervalos próximos e de durações breves, com ênfase no ritmo e, conseqüentemente, nas consoantes. Dessa maneira, na teoria, enquanto isso ocorre no plano de expressão verbo-musical das canções, nos conteúdos narrativos há a seguinte distribuição: (1) nas canções melódicas se tematizam sujeitos em disjunção com objetos de valor, tratando-se de, com disforia, lamentar a falta; (2) contrariamente, nas canções rítmicas, os sujeitos eufóricos se encontram em conjunção com os objetos, decorrendo em celebração. Nos termos do autor, definem-se, respectivamente, as canções passionais e as canções temáticas.

Dessa maneira, algumas canções se manifestam em um dos dois regimes, outras, diferentemente, tendem a complexificá-los em uma única composição. Na célebre bossa nova “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim, ocorrem passagens temáticas e passionais: (1) nos trechos iniciais, quando o sujeito enunciador da canção se coloca diante da garota, ou seja, em conjunção com ela, na expressão verbo-musical enfatizam-se as consoantes e a condução torna-se ritmada, portanto, em regime temático; (2) contrariamente, quando a garota parte e o enunciador se encontra sozinho, logo, em estado de disjunção, na expressão verbo-musical enfatizam-se as vogais e a condução musical torna-se melódica, isto é, em regime passional.

Há, ainda, canções em que se neutralizam as ênfases melódicas e rítmicas, aproximando-se da fala, a definir, na terminologia do autor, as canções figurativas. Na MPB, encontram-se bons exemplos dessas canções, entre elas, “Sinal fechado”, de

Paulinho da Viola, em que dois motoristas trocam breves palavras encontrando-se, fortuitamente, durante o sinal vermelho do semáforo.

Articuladas no quadrado semiótico, as relações configuram-se assim:



Embora o escopo teórico do modelo se mostre amplo, uma vez cotejado com a tipologia de canções determinada no item anterior, ele precisa ser repensado em função do objeto de estudo a partir do qual é induzido, quer dizer, a canção popular brasileira. Reconhecida por meio de registros radiofônicos, iniciados nos primeiros anos do século XX, a MPB parece se identificar com a música da cultura de massas, afastando-se, por consequência, da música da cultura popular propriamente dita. Não cabe aqui fazer análises minuciosas da história da MPB e de suas relações com a indústria cultural, mas de verificar o quanto o modelo proposto por Tatit se mostra, histórica e ideologicamente, comprometido com apenas um tipo de canção, tendendo a reduzir todas elas a apenas aquelas analisadas em sua semiótica. Por conseguinte, ao derivar da MPB, tal semiótica da canção padece dos mesmos limites do objeto de partida; para constatar isso, vale a pena observar quem, ainda segundo Tatit, embora não compondo, soube, como ninguém, depurar a canção brasileira, ou seja, João Gilberto.

Ora, tal apreciação revela bastante da estética da canção que norteia as conclusões de Tatit; João Gilberto, quando canta, realiza três características presentes nas bases dessa semiótica: (1) ênfase no perfil melódico da canção; (2) tendência à exclusão do acompanhamento instrumental, reduzido, no caso, ao violão; (3) o violão acompanha

o cantor, subordinando-se ao perfil melódico delineado pelo cancionista. Dessarte, uma vez enfatizado o perfil rítmico-melódico, em João Gilberto a canção se limita às ênfases na entonação, levando crer que há, em sua semiótica, bem pouco de música além das melodias e dos ritmos derivados da fala; em outras palavras, a canção, para Tatit, coincide com a letra cantada, restando bem pouco, ou quase nada, à instrumentação musical.

o essencial e o performático, na semiótica da canção

João Gilberto se mostra, sem dúvida, artista influente na canção popular brasileira; seu modo de cantar, derivado das concepções da Bossa-Nova, praticamente dividiu a MPB, pois canta-se feito se cantava antes ou canta-se como ele. Para verificar isso, basta comparar as vozes portentosas de Vicente Celestino, cantor de operetas, ou Silvo Caldas, cantor de serestas, com todas as vozes que se seguiram a João Gilberto, explicitamente influenciadas por ele, feito Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Jorge Benjor e Roberto Carlos.

Redizendo, cantar como João Gilberto envolve, pelo menos: (1) reduzir a instrumentação ao máximo e, se possível, apenas ao violão; (2) reduzir a canção ao perfil melódico; (3) reduzir esse perfil ao máximo, tendendo para a fala, destacando apenas o mínimo de ritmo e melodia, o suficiente para a melodia da canção não se tornar totalmente o fluxo prosódico. Isso se constata, facilmente, na interpretação de “Retrato em branco e preto”, composição de Chico Buarque, tal qual realizada na gravação ao vivo, de 1985, no 19º Festival de Jazz de Montreux. João Gilberto repete a canção três vezes; na primeira vez, ele praticamente declama a letra da canção, pontuando-a com acordes no violão; com suavidade, ao longo da interpretação, ele transforma as curvas entoativas em curvas melódicas e transforma os acentos prosódicos em acentos rítmicos. Enquanto proposta estética, ela pode ou não funcionar, ser ou não ser agradável; causa estranheza, contudo, quando a posição de João Gilberto diante da canção se identifica a quem, finalmente, teria revelado o núcleo essencial da MPB ou, indo além, os arquétipos da canção.

Sem pormenorizar, a performance musical canção popular admite ser analisada, pelo menos: (1) em função da criatividade dos arranjos; (2) das propostas rítmicas; (3) dos timbres de voz; (4) da encenação teatral dos músicos; (5) do valor literário das letras; (6) do valor musical das melodias; (7) das relações entre a melodia e a letra; (8) das relações entre a fala e o canto; (9) das propostas ideológicas etc.; conseqüentemente, quando João Gilberto destaca apenas alguns desses aspectos, isso significa, antes de tudo,

reduções ao mínimo. Dessa maneira, derivar o canto da fala explicitamente em “Retrato em branco e preto”, ou sutilmente, como em grande parte de seu repertório, significaria, portanto, o mínimo para ser canção; sugere-se que, com menos melodia e ritmo, a canção se torna fala, distanciando-se da essência da canção, não decorrendo, desse processo, garantias da excelência dos resultados.

Em vista disso, investir em arranjos harmônicos intrincados, ensaiar compulsivamente horas a fio, exigir silêncio absoluto por parte da audiência, desligar o ar condicionado evitando as desafinações do instrumento... tudo isso para João Gilberto, em seu banquinho e com seu violão, cantar: “é melhor ser alegre que ser triste / alegria é a melhor coisa que existe”; “fraco de Lobo é ver o Chapeuzinho de maiô”; “o pato vinha cantando alegremente / quem quem quem / quando o marreco sorridente / quem quem quem”... parece muito trabalho para resultados discutíveis; por mais que se justifiquem suas interpretações e harmonias criativas, o resultado performático, na maioria das vezes, revela-se insuficiente. Sua interpretação de “Da cor do pecado”, de Bororó – tal como é realizada no álbum *Eu sei que vou te amar* (ao vivo) –, soa soturnamente; toda a suposta sensualidade da letra submerge em tons lúgubres, parecendo cantada por fantasmas vindos do além. “Da cor do pecado”, no entanto, levanta, ainda, questões ideológicas complicadas.

Em seus últimos trabalhos, João Gilberto se especializou em resgatar canções antigas, organizando verdadeiro museu da MPB; algumas canções, todavia, deveriam ser esquecidas e “Da cor do pecado”, certamente, encontra-se entre elas. Muito se tem dito do racismo na literatura... pouco se diz, no entanto, do racismo de canções populares, entre elas, “Mulata assanhada”, de Ataulfo Alves, ou “Da cor do pecado”. Estes versos pertencem a “Mulata assanhada”:

Ai, meu Deus, que bom seria
 Se voltasse a escravidão
 Eu pegava a escurinha
 E prendia no meu coração!
 (...)
 E depois a pretoria
 Resolvia a questão!

Estes versos pertencem a “Da cor do pecado”:

Esse corpo moreno
 Cheiroso e gostoso
 Que você tem
 É um corpo delgado
 Da cor do pecado
 Que faz tão bem
 (...)
 E quando você me responde
 Umas coisas com graça
 A vergonha se esconde
 Porque se revela
 A maldade da raça
 Esse corpo de fato
 Tem cheiro de mato

Os aspectos ideológicos, infelizmente, encontram-se desconsiderados em algumas análises de obras de arte; tais características, entretanto, presentificam-se constantemente, inclusive, quando se trata de contextualizar quaisquer textos, verificando as respectivas ancoragens históricas. Isso posto, não convém esquecer de que a “mulata”, mestiça de negros e brancos, nem sempre se trata com o devido respeito; nas artes brasileiras, abundam “mulatas assanhadas”, “maldosas” porque são “da raça”, shows de “mulatas” para estrangeiros... tudo isso se mostra deprimente e, se esse tempo ficou no passado, vale a pena reconsiderar o valor de canções como aquelas, já racistas na época quando foram compostas.

o mínimo vs. o máximo ou João Gilberto vs. Frank Zappa

Se João Gilberto manifesta o mínimo da canção, como se realizaria o máximo? Para responder, convém deixar os limites territoriais da MPB e inseri-la na canção pop internacional, que é como ela se coloca, pelo menos, desde a segunda metade do século XX. Feito isso, como se expressa o máximo da canção? Sem dúvida, tal máximo coincide com as concepções musicais de Frank Zappa; para confirmar, sugere-se escutar atentamente três faixas do álbum *Roxi & Elsewhere*: (1) “Village of the Sun”; (2)

“Echidna’s arf (of you)”; (3) “Don’t you ever wash that thing?”. As três canções se dispõem em sequência; na versão em CD, não há silêncio entre elas, levando a crer tratar-se de uma única performance, com duração aproximadamente de 18 minutos. A banda é *Mothers of Invention*, com, basicamente, a seguinte formação: 2 guitarras, 1 baixo, 2 teclados, percussão, 2 baterias, um naipe de metais com trompete, trombone, saxofone e flauta; entre os principais vocalistas, encontra-se o próprio Zappa, quem também toca guitarra com virtuosismo. Além disso, Zappa concebe as composições, os arranjos, a regência do grupo; no estúdio, ele mixa, edita e produz os álbuns – totalizando 62, em 53 anos de vida e 30 anos de carreira, e mais de 70 póstumos, segundo seu espólio –.

Além da canção, os instrumentistas solam, inclusive Zappa, a percussão e as duas baterias; nos solos, improvisa-se sobre temas diferentes. Zappa não precisa de truques para cantar: (1) ele alcança todas as notas sem ser virtuoso no canto; (2) canta enquanto toca guitarra; (3) não há necessidade de a banda tocar acanhadamente para ele se destacar. Os componentes da banda, por sua vez, não assumem as tristes figuras de músicos de fundo – feito nos shows de Roberto Carlos e Maria Bethânia, ou nos álbuns de João Gilberto –, mas colocam-se ativamente no show, contribuindo para a performance musical em vários aspectos, tanto os puramente musicais quanto os afeitos a encenações teatrais.

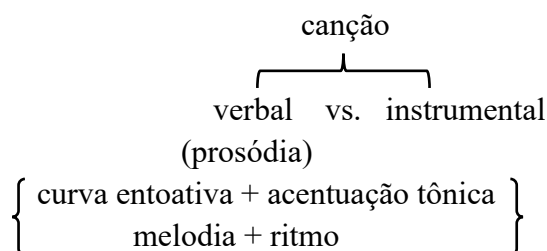
Nessas circunstâncias, João Gilberto sequer consegue tocar em parceria com outros instrumentistas, porquanto sua lógica mínima e imutável lida mal com músicos vivos, que gostam de participar da música; desse ponto vista, sua arte se aproxima, comercialmente, do chamado *easy listening*. Desse modo, se a canção brasileira se insere na canção internacional, que é como o próprio João Gilberto se apresenta, constata-se, infelizmente, que cancionistas ou músicos semelhantes a Frank Zappa não existem na MPB.

por outras semióticas da canção: os regimes de manifestação verbo-musical

Em sua semiótica da canção, ao que tudo indica, Tatit termina por semiotizar apenas uma vertente estilística da MPB, justamente aquela em que se destacam os compositores-intérpretes em detrimento dos músicos, reduzidos a meros acompanhantes, e valoriza apenas a canção enquanto letras articuladas a melodias, isolando-a da performance musical. Isso posto, para prosseguir ao encontro de outras semióticas,

convém explorar outras formas de definir canção, sem se restringir às correlações entre letras cantadas e perfis melódicos derivados de ênfases na entonação.

Para tanto, considerando o papel dos instrumentos musicais tão importante quanto as correlações entre letras e melodias, e que a melodia derivada de outros parâmetros musicais além da entonação utilizada em falas coloquiais, encaminham-se outras semióticas da canção, ampliando, conseqüentemente, a definição de canção e seus alcances enquanto manifestação poética. Logo, propõe-se articular a canção não exclusivamente em função de ênfases em curvas entoativas e melódicas ou acentuações tônicas e rítmicas – ou seja, expressões de ordem verbal, derivadas da prosódia e da fonologia, próprias de sistemas semióticos verbais –, mas da articulação desses componentes com a música instrumental, próxima dos valores propriamente musicais, distintos, conseqüentemente, da música derivada apenas da entonação. Em outras palavras, propõe-se definir canção não em termos da articulação entre letras e melodias, derivadas de prosódia, mas da articulação entre as musicalidades verbal e instrumental. Tais considerações esquematizam-se assim:



Dessa perspectiva, as concepções musicais de João Gilberto e Frank Zappa permitem determinar dois regimes contrários de canções, com cada uma delas expressando concepções semióticas gerais e abstratas distintamente. João Gilberto, com a redução da canção ao mínimo – isto é, realizando-a unicamente mediante elos entre letras e melodia, aproximando os timbres da voz ao do violão e a limitar o papel dos músicos, quando presentes, a simples acompanhantes –, termina por fazer com que todos os componentes da canção – que depois de tantas reduções, não se revelam muitos – confirmem, a todo momento, a mesma significação; em outras palavras, letra, melodia, arranjo e performance assumem o mesmo sentido. Essa concepção se assemelha ao do compositor Richard Wagner em suas óperas, cujos temas musicais, narrativas, cenários, enfim, todas as semióticas envolvidas se tornam significantes do mesmo significado; por

essa razão, tal modo de composição e performance do cancionista admite ser chamado *regime totalizante*. Dessa perspectiva, esse regime caracteriza boa parte da MPB e da canção pop; o *regime totalizante*, ao que tudo indica, mostra-se o regime preponderante nas composições da cultura de massas, reduzindo, cabe lembrar, os demais tipos de canções às mesmas formas semióticas, uma vez inseridas em seus paradigmas limitados.

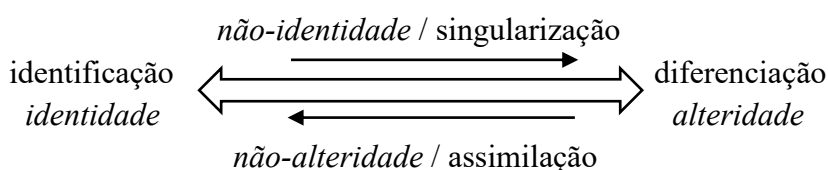
Contrariamente, para compositores feito Frank Zappa, possuidores de formação musical completa, as relações entre a palavra falada, a palavra cantada, a instrumentação musical e a performance se tornam complexas; nesse modo de composição, as semióticas convocadas na manifestação da canção seguem por muitos sentidos. Tal regime musical se manifesta, por excelência, na canção erudita, em que a instrumentação, ao contrário de reduzida a simples acompanhamento da voz, dialoga com ela; nessa canção, em geral, a letra não coincide com a característica principal da composição e, conseqüentemente, único regente dos demais componentes. Nesse regime, a letra, a música e, recorrentemente, a performance teatral dos intérpretes, por se subordinarem à mesma enunciação, organizam-se em função do texto que as manifesta; nessa textualização, a voz, a poesia e os instrumentos musicais se mostram relativamente autônomos, diferenciando-se entre si enquanto cooperam na construção do sentido.

Esse regime de canção, portanto, pode se chamar *regime erudito*. Todavia, embora parte da canção erudita a ele se conforme, tal regime de composição não se reduz, somente, a esse tipo de canção; no rock, no jazz e, eventualmente, na MPB, recorre-se ao *regime erudito*, em que músicos e cantores cooperam na composição, sem predomínio da letra da canção ou dos intérpretes: (1) no rock, as composições se constituem por longos solos de guitarras e teclados, distanciando-se dos meros apêndices em arranjos, cujas durações não passam de alguns segundos; (2) faz parte da estrutura do jazz o improviso, partilhado entre os cantores e os companheiros instrumentistas, considerados com a mesma importância e relevo na performance musical; (3) alguns artistas da MPB garantem espaço para arranjadores e instrumentistas, entretanto, inclusive o rock brasileiro, raramente, admite a participação efetiva de guitarristas e bateristas, exceto poucas bandas alternativas.

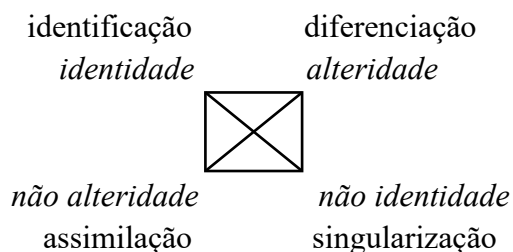
Em vista disso, quer dizer, partindo da canção definida na relação *verbal vs. instrumental*, viabiliza-se, após considerações iniciais, encaminhar as primeiras sistematizações do modelo semiótico em construção. Por conseguinte, para haver no *regime totalizante* concentração do verbal em detrimento do instrumental, existe identidade entre ambos, com a semiótica colocando-se em função unicamente do canto;

contrariamente, no *regime erudito*, ocorre alteridade entre verbal e instrumental, destacando-se os papéis distintos atribuídos a cantores e instrumentistas. A categoria formal *identidade vs. alteridade*, nesse contexto, autoriza a descrever a relação de contrariedade entre os *regimes totalizante e erudito*.

A categoria *identidade vs. alteridade*, frequentemente, utiliza-se em abordagens semióticas; dessa maneira: (1) quando nos discursos atualizam-se valores de *identidade*, ocorre *identificação*; (2) quando se atualizam valores de *alteridade*, ocorre *diferenciação*. Nessa semiótica, a *negação da identidade* resulta na singularização e a *negação da alteridade*, na assimilação; no eixo semântico, a articulação se apresenta assim:



No quadrado semiótico, por sua vez, segue-se esta articulação:



Reiterando: (1) no *regime totalizante* afirma-se a *identidade* entre o verbal e o instrumental, pois ambos se identificam em função dos mesmos significados; (2) no *regime erudito*, contrariamente, afirma-se a *alteridade* entre o verbal e o instrumental, logo, eles se diferenciam em função de significados distintos. Prosseguindo na aplicação da categoria formal, cabe indagar como se expressa a canção em processos de singularização entre o verbal e o instrumental.

Ora, algumas canções étnicas, mencionadas antes, descrevem-se por meio desse regime semiótico. Assim, quando citadas, tais canções se definem com base na oposição *cultura popular vs. cultura de massas*, com as canções étnicas se opondo à canção de

massa, justamente, pela diversidade dos sistemas musicais utilizados; isso se exemplifica, em seguida, com dois gêneros de canções étnicas, isto é, o flamenco e o blues, somados às respectivas versões na cultura de massas. Quanto ao flamenco, vale verificar as diferenças entre as gravações étnicas de Camarón de la Isla e suas gravações comerciais, afeitas à indústria cultural; tais diferenças começam pelos grupos dos músicos e das relações entre cantores e instrumentistas. Em linhas gerais, para haver flamenco, basta cantor, violão e palmas: (1) as palmas fazem o ritmo, que, longe de expressar apenas a marcação dos tempos fraco e forte, subdividem compassos mais complexos que 4/4; (2) o cantor dialoga constantemente com o violão, por sua vez, não limitado a acompanhar a voz, mas contrapontando com ela; (3) além disso, o flamenco se aproxima da música modal. Modificadas pela indústria cultural, boa parte dessa riqueza inicial se perde, pois: (1) o grupo original cantor e violão, com timbres específicos, encontra-se substituído por bandas pop convencionais; (2) o ritmo se empobrece no costumeiro 4/4; (3) os solos de violão desaparecem, prevalecendo a subordinação dos instrumentistas à hegemonia da voz.

O flamenco e o blues, guardadas as devidas diferenças entre as origens, reciprocamente, cigana e afro-americana, admitem ser aproximados, porquanto: (1) ambos se expressam em duetos de voz e o violão – no blues, o violão, geralmente de cordas de aço, opostas ao nylon do flamenco, eventualmente se substitui por guitarra elétrica –; (2) no violão ou na guitarra, além de se contrapontear com a voz, também se improvisa; (3) o blues, semelhantemente ao flamenco, simplifica-se em versões comerciais, com detrimento do espaço dos instrumentistas, dos timbres, ritmos e modos musicais de origem. Outrossim, flamenco e blues equiparam-se em função da articulação entre a voz e os instrumentos, verificando-se, nas canções étnicas, tendência à *singularização* entre cantores e músicos, ou melhor, surgem tendências à negação do engajamento totalizante, em que instrumentistas se resumem a meros acompanhantes dos cantores.

Evidentemente, nem toda canção étnica segue por tais derivas; algumas delas se assemelham às canções totalizantes, justamente nas relações entre voz e instrumentos musicais, feito acontece no repente. No universo das canções étnicas do nordeste brasileiro, o frevo, o baião e o maracatu, atendendo à cultura de massas, simplificaram-se, enquanto o repente resiste; usualmente, para haver repente, bastam o cantor e o acompanhamento de viola, violão ou pandeiro. Isso posto, comparado ao flamenco e ao blues, a estrutura composicional do repente parece simples, com ritmo em 4/4 e o

acompanhamento realizado por viola ou violão, geralmente, limitado a dois acordes; contudo, o valor desse gênero reside na capacidade de improvisação do cantor, antes poeta do que músico. No repente, portanto, ecoa o *regime totalizante*, pois os instrumentos seguem em função da voz.

Ainda no repente, a música parece eventualmente a mesma, havendo pouca relevância na participação dos instrumentos musicais utilizados; a voz, entretanto, encontra vasto espaço para improvisação poética. Esse fato, quer dizer, a relativa independência entre a música e o canto, leva a pensar nos primeiros, embora tênues, sinais de *singularização* entre melodia e letra, acentuada no flamenco e no blues, quando o violão se destaca consideravelmente nos contrapontos com o cantor; além disso, várias letras de flamenco e blues independem da música, surgindo reutilizadas no canto, cuja ênfase reside antes nas habilidades vocais do cantor – principalmente no flamenco – do que em dons de improvisar em versos. Nesse sentido, se a participação dos instrumentistas se torna ainda mais relevante, surgem as canções do *regime erudito*, feito o rock, o jazz e as canções eruditas propriamente ditas; por fim, por ser deduzido a partir do repertório da arte popular, convém chamar *regime étnico* ao regime da *singularização* entre voz e instrumentação musical.

Em direção contrário, resta examinar as canções geradas na negação da *diferenciação*, ou melhor, na *assimilação* entre voz e músicos. Essa forma de canção não parece frequente, logo, mencionam-se unicamente duas propostas experimentais: (1) os improvisos entre atores e músicos nas composições de Anthony Braxton; (2) a participação da fala nas composições de Hermeto Pascoal. Em ambas, segundo se observa adiante, não se trata da voz do cantor, mas da voz do ator.

O saxofonista Anthony Braxton, praticamente, especializou-se na música de improviso, desenvolvendo temas em forma de perfis rítmicos e melódicos, conforme se faz no jazz, todavia, ele recorre a esquemas visuais, com propostas de uma escrita musical particular, destinada a encaminhar as performances. O álbum *Composition n° 173*, 1996, consiste numa peça para 14 instrumentistas, projeções de vídeo e 4 atores; na composição, os atores improvisam falas e cenas, interagindo com os músicos, também improvisadores, segundo esta notação, de Braxton:



Semelhantemente, Hermeto Pascoal, no álbum *zabumbê-bum-á*, 1979, apresenta três composições em que convidados participam não como instrumentistas nem como cantores, mas improvisando falas: (1) *São Jorge*, com as falas de Pascoal José da Costa; (2) *Santo Antonio*, com as falas de Divina Eulália de Oliveira; (3) *Rede*, com improvisos de Zabelê e Pernambuco, os percussionistas do grupo.

Nesse regime de interação entre voz e instrumento musical não ocorre canto; a rigor, não haveria canção. Trata-se, portanto, da declamação de versos acompanhada de música? Longe disso, tanto em Anthony Braxton quanto em Hermeto Pascoal, a fala não se sobrepõe aos músicos, tal qual em declamações de poemas; nessas concepções, diferentemente, a fala interage com os músicos em condições de igualdade. Em tal forma de composição, vale lembrar, o papel da voz pertence ao ator e não, ao cantor; com a voz próxima da atuação, propõe-se chamá-lo *regime dramático*.

Uma vez analisadas as quatro possibilidades básicas – isto é, *identificação*, *singularização*, *diferenciação* e *assimilação* –, resultantes da aplicação da categoria formal *identidade vs. alteridade* à relação entre voz e instrumentos musicais, obtêm-se a seguinte articulação:



No início destas reflexões, no item dedicado às linguagens da canção, determinam-se cinco tipos: (1) pop; (2) étnica; (3) especializada não erudita; (4) erudita convencional; (5) erudita experimental. Tal tipologia, embora imprecisa, embasou a dedução dos regimes semióticos da canção; nessa dedução, o inventário da primeira tipologia encontra-se substituído pela nova sistematização, desenvolvida, vale lembrar, mediante a categoria formal *identidade vs. alteridade*, aplicada, por sua vez, à relação *voz vs. instrumentação musical*. Desse modo, enquanto a primeira tipologia estabelece cinco paradigmas, relativamente fechados enquanto conjuntos, o modelo dos regimes encaminha liames entre voz e instrumentos musicais, permitindo descrições mais amplas, abrangentes e precisas.

O jazz, na tipologia inicial, classifica-se como um tipo de canção especializada não erudita, limitando-se, por consequência, aos próprios desdobramentos; no modelo dos regimes, entretanto, ele se define, predominantemente, no *regime erudito*, avizinhando-se das canções eruditas convencional e experimental. O jazz, no entanto, viabiliza-se no *regime totalizante* quando se assemelha às canções pop; o modelo permite, ainda, descrever músicos feito Frank Zappa, quem, em suas canções, transita pelos quatro *regimes totalizante, étnico, erudito e dramático*. Em outras palavras, o modelo dos regimes, porque se baseia em princípios mais gerais e abstratos do que a manifestação da canção em gêneros específicos, autoriza descrever, dentro de cada gênero, as correlações entre eles e as variações em que se definem.

a canção enquanto encenação teatral

Em itens anteriores, menciona-se Frank Zappa, cuja música se revela também performática, isto é, os músicos, durante os shows, participam ativamente da dramatização do espetáculo; tal característica, infelizmente, não se evidencia quando

escutada nas rádios ou em outros meios de comunicação, como em discos de vinil, fitas K7, CDs etc. Boa parte do rock e da música pop envolvem a teatralização da música; a rigor, toda enunciação musical se constitui em forma de encenação teatral. Desse ponto de vista, não se trata de distinguir enunciações musicais teatralizadas das não-teatralizadas, mas de verificar as várias formas de realizar a enunciação musical, inclusive, quando a ênfase se coloca na semiótica propriamente musical, decorrendo no quase apagamento da encenação teatral.

Se em shows de bandas de rock ou de cantores pops a teatralização se evidencia, tangenciando o circo, feito costumam fazer Kiss, Madona ou Michael Jackson, em outros gêneros de canção isso se torna menos evidente. No jazz e na música erudita, em geral, os músicos se vestem discretamente; em muitas orquestras, os músicos trajam uniformes; tais procedimentos tendem a neutralizar boa parte da performance espetacular, mas não a anulam. O jazz e a música erudita, por exemplo, caracterizam-se por destacar a semiótica musical em meio às demais semióticas do aparato cênico; no caso, a encenação favorece, justamente, tal modo de percepção. O apagamento dos músicos, porém, permite destacar não apenas a música, mas celebridades pops, apresentando os músicos enquanto meros acompanhantes.

Diante disso, cabe indagar como integrar a semiótica da canção, pensada nos vínculos entre voz e instrumentação musical, à semiótica da performance teatral. Para tanto, recorre-se às ideias dos semioticistas e semiólogos do teatro para levantar algumas propostas e, longe das abordagens exaustivas, opta-se por escolher um modelo específico, encaminhando a escolha em função da eficácia teórica.

Dessa forma, para prosseguir, recorre-se ao pensamento de Jindrich Honzl (1894-1953), titular da cadeira de estudos teatrais da universidade de Praga; no texto “A mobilidade do signo teatral” (Guinsburg e outros, 2012: 125-147), Honzl procura, exatamente, definir a especificidade do signo no teatro. Antes de tudo, o autor parte da natureza do palco para caracterizar o espaço por excelência da encenação teatral; não se cuida nas reflexões, porém, apenas do palco convencional, quer dizer, o aquário com quarta parede, mas de quaisquer espaços fundados para fins de artes cênicas, sejam os teatros municipais, as praças públicas etc. sejam, enfim, quaisquer espaços de realização da arte dramática. Consequentemente, devido à mobilidade do palco, o signo teatral necessita ser móvel, caso contrário, perde-se tal propriedade.

Se o ator diz “vago pela floresta”, funda-se o palco, com o entorno tornando-se a floresta, assim como os demais elementos determinados nos desdobramentos da

enunciação. Comparações entre a tela do cinema e o palco do teatro esclarecem a proposta semiótica de Honzl; enquanto no cinema, a floresta da declaração anterior tende a ser mostrada enquanto paisagem, no teatro isso não se faz necessário, porquanto a afirmação do ator basta para a encenação se realizar. Dessa maneira, para demonstrar tais características do teatro, recorre-se aos exemplos do próprio autor (Guinsburg e outros, 2012: 137):

Penso num outro exemplo do teatro japonês que nos informa sobre esta substituição de meios:

Yransuke sai do castelo assediado. Caminha para a frente do palco.

De repente, o cenário do fundo, que representa a porta do castelo em tamanho natural, sobe. Surge um segundo cenário: a mesma porta em tamanho menor; o ator afastou-se.

Yransuke continua seu caminho. À frente do telão de fundo é abaixado um telão verde-escuro: Yransuke perdeu de vista o castelo.

Alguns passos ainda. Yransuke entra no caminho florido. Este novo afastamento é sugerido pelos sons do samizen, espécie de bandolim japonês, que provém da parte posterior do palco.

Portanto, primeiro afastamento: um passo no espaço.

Segundo afastamento: mudança do cenário pintado.

Terceiro afastamento: signo convencional (uma cortina) que impede a visão do cenário.

Quarto afastamento: som.

A alternância dos diversos meios de expressão, que assumem sucessivamente a mesma função, é interpretada aqui como a progressão do mesmo comportamento: a caminhada de Yransuke e seu afastamento do castelo.

Nos termos da semiótica narrativa e discursiva, na semiótica do teatro proposta se descrevem relações específicas entre três instancias da significação: (1) os processos narrativos; (2) os revestimentos figurativos; (3) os modos de expressão. Partindo das referências ao teatro japonês citado por Honzl, nele o sujeito narrativo, antes em conjunção com determinado espaço, termina em disjunção com ele; tal processo, geral e abstrato, encontra-se revestido pelas figuras de Yransuke e do castelo sitiado. Nesse conteúdo discursivo, por sua vez, expressa-se o afastamento do castelo por quatro modos distintos, inclusive, no que diz respeito ao sistema semiótico realizado: (1) passo de Yransuke / semiótica gestual; (2) cenário / semiótica do espaço; (3) cortina / semiótica do espaço; (4) som do samizen / semiótica musical. Em outras palavras, o mesmo significado

se expressa por quatro significantes distintos; nesse processo de significação, justamente, define-se a mobilidade do signo teatral.

Retomando a comparação com o cinema, a especificidade dessa mobilidade destaca-se em filmes que dialogam explicitamente com a linguagem do teatro; para desenvolver essa ideia, duas ocorrências são suficientes: (1) *A flauta mágica*, 1975, direção Ingmar Bergman; (2) *O Mahabharata*, 1989, direção Peter Brook. Em ambos, realiza-se teatro filmado, contudo, não se resumem a peças de teatro simplesmente filmadas por cinegrafistas, mas filmes pensados em função da linguagem teatral; no primeiro, Bergman filma a ópera de Mozart, no segundo, Brook filma sua própria encenação teatral do épico indiano atribuído a Vyasa. Nas duas obras, os diretores incluem cenas dos espectadores da peça e do trabalho dos atores nos camarins, no entanto, o processo semiótico que mais interage com o teatro se revela, justamente, a mobilidade do signo teatral; basta observar, n'*A Flauta Mágica*, as cenas passadas na floresta, com árvores de papelão pintado, e as cenas das batalhas n'*O Mahabharata*, com número reduzido de soldados. Na linguagem cinematográfica, tanto a floresta quanto as batalhas se tornariam menos artificiais, com as florestas filmadas em cenas externas e, as batalhas, com numerosos figurantes, cavalos, elefantes etc.

Retomando a semiótica da canção, admite-se aplicar a mobilidade do signo teatral em sua encenação porquanto, nos processos de enunciação espetaculares, o cantor-performer se aproxima do trabalho do ator. Para tanto, recorre-se à retórica da imagem, segundo Roland Barthes (Barthes, 1984: 31-34), para quem as imagens visuais, por tenderem à polissemia, necessitam de correlações com textos verbais, justamente, para esclarecer seus significados; tais correlações se sistematizam de dois modos: (1) ancoragem, quando o texto verbal explica a imagem mediante legendas; (2) etapa, quando o verbal e o visual colocam-se em função de um sintagma maior, que os organiza.

Em termos semióticos, na ancoragem, as pessoas, tempos e espaços, expressos na imagem, correspondem às pessoas, tempos e espaços, expressos na linguagem verbal, por isso a explicação das imagens vistas por meio de frases e palavras; já na etapa, o mesmo discurso, com os respectivos atores, tempos e espaços, expressa-se ora em palavras ora em imagens.

Retomando a performance musical da canção, verifica-se, nela, a linguagem verbal em função de etapa, com o discurso expressando-se ora em música ora em frases ora cenicamente; nessa encenação complexa, o modelo semiótico da mobilidade do signo teatral encontra aplicações, exatamente, porque os mesmos significados do discurso se

manifestam nas três semióticas envolvidas. Em outras palavras, a cena de enunciação da canção, enquanto performance, pensa-se em, pelo menos três semióticas: (1) o sistema verbal, quer dizer, as letras faladas ou cantadas; (2) o sistema musical, que pode ser modal, tonal, serial, concreto, eletrônico etc.; (3) a encenação teatral, com os variados sistemas de atuação. Complexificadas pela performance da canção, essas semióticas manifestam o mesmo conteúdo discursivo, que se expressa em cada uma delas separadamente ou nos muitos modos de combinar letra, música e atuação.

Por fim, a performance da canção rege as semióticas verbais, musicais e teatrais convocadas na enunciação; por se mostrar também um modo de encenação – precisamente, aquela envolvendo, necessariamente, essas três semióticas –, o signo móvel, próprio da encenação teatral em geral, permite descrever a significação dessa encenação particular. Nessa semiose, reiterando, o signo móvel possui por significantes categorias verbais, musicais e teatrais, todas elas em função dos significados discursivos enunciados na performance.

bibliografia

- BARTHES, Roland. (1984). *O óbvio e o obtuso*. Porto: Edições 70.
- GUINBURG, Jacó e outros. (1978). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- TATIT, Luiz. (1996). *O cancionista*. São Paulo: Edusp.