

# **O Sincretismo na canção: as figuras de expressão e seu papel no processo de geração de efeitos de sentido em *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça**

*Ricardo Nogueira de Castro Monteiro\**

**Resumo:** O presente trabalho busca analisar os efeitos de sentido suscitados pela canção *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, a partir de uma perspectiva semiótica. Tecendo considerações iniciais a partir da instância verbal, a análise rapidamente passa a dirigir seu foco para a enunciação sincrética verbo-musical, investigando de que maneira as instâncias verbal e musical interagem e se ressignificam mutuamente. Para tal, parte-se sobretudo da análise das homologias estabelecidas e eventualmente suspensas entre categorias de expressão e conteúdo, investigando-se, a partir do instrumental da retórica, os efeitos de sentido daí decorrentes.

**palavras-chave:** semiótica; sincretismo; semi-simbolismo; análise da canção; música popular brasileira

**Abstract:** The present work intends to analyze through a semiotic perspective the effects of meaning in the song *Desafinado*, by Tom Jobim and Newton Mendonça. After an introductory approach to the verbal instance of the text, the analysis centers its focus on the syncretic enunciation, studying how the musical and verbal instances interact and resignify each other. The homologies established and utterly suspended between categories of content and expression are thus investigated as rhetorical strategies that present an essential role in the process of generation of meaning.

**keywords:** semiotics; sincretism; semi-symbolism; song analysis; Brazilian popular music

## **1. Objetivos**

A canção *Desafinado*, originariamente escrita por Tom Jobim e Newton Mendonça, foi lançada em disco em 1959 pelo cantor João Gilberto em seu LP *Chega de Saudade*. Tornando-se um êxito estrondoso no cenário nacional, ganha visibilidade mundial a partir de 1963, quando são gravados os discos *Getz/Gilberto* e *The Composer*

\* Professor da Universidade Anhembi-Mormbi. E-mail: [castromonteiro@gmail.com](mailto:castromonteiro@gmail.com)

*of Desafinado Plays*. A partir disso, a canção se tornou internacionalmente conhecida, carregando consigo Tom Jobim e a Bossa Nova para uma posição de alto prestígio cultural e grande sucesso comercial.

O contexto em que surge essa composição traz, estética e historicamente, pistas importantes para uma reflexão mais aprofundada sobre o valor simbólico que ela terminou por adquirir. Evoluindo a partir do samba-canção, que teve seus anos de glória notadamente na década de 1950, a Bossa Nova dele se distingue por uma série de pontos. A primeira é por, em seu discurso, predominar uma visão hedonista e eufórica da vida e das relações amorosas, em oposição ao existencialismo e ao niilismo disfóricos que marcaram seu predecessor. Ainda no que tange à questão temática, os dois gêneros se distinguem também pelos simulacros de espaço e tempo enunciativos, opondo-se o samba-canção à Bossa Nova pela valorização no primeiro da urbanidade e da vida noturna, enquanto o segundo exaltava a natureza exuberante do Rio de Janeiro com um predomínio relativo de caracterizações diurnas, tal como nos clássicos *Garota de Ipanema* e *O Barquinho*. O declínio do movimento no Brasil ocorreu ainda na primeira metade da década de 1960, com a ascensão da Canção de Protesto, que se oporia a sua predecessora por valorizar o coletivo em detrimento do individual, o rural ao invés do urbano, o engajamento político no lugar do hedonismo e, no plano de expressão, a simplicidade harmônica dos acordes perfeitos ou de sétima em contextos modais em vez da complexidade das passagens cromáticas tonais a partir de acordes com alterações de graus superiores à nona.

Na presente análise, procuraremos examinar algumas das estratégias de construção de sentido de *Desafinado* a partir da semiotização de figuras de expressão presentes em seus quatro versos iniciais. Tais figuras, homologadas a categorias do plano do conteúdo, assimilam delas determinados traços semânticos a partir dos quais intensificam, atenuam ou ressignificam elementos que nos são dados pela instância verbal, convertendo-se em ferramentas retóricas que promovem parte do notável enriquecimento semântico que essa canção, enquanto fenômeno sincrético, apresenta com relação à sua letra tomada isoladamente.

## **2. Fundamentação teórica**

Embora conhecida mundialmente a partir de 1959, foi sobretudo a partir de 1981 que ganhou visibilidade uma introdução composta por Tom para *Desafinado* - introdução essa que, segundo Ruy Castro, seria uma parceria não com Newton Mendonça, mas com Ronaldo Bôscoli, que já visitara o tema da rejeição musical em sua composição “Mamadeira Atonal”, bastante popular nas seletas rodas de violão freqüentadas pelos fundadores da Bossa Nova - porém desconhecida do grande público, por jamais ter sido gravada. A introdução apócrifa diz:

Quando eu vou cantar você não deixa  
E sempre vem a mesma queixa  
Diz que eu desafino, que eu não sei cantar  
Você é tão bonita  
Mas tua beleza  
Também pode se enganar

Desconhecida e/ou desprezada pela esmagadora maioria dos intérpretes que celebrizaram essa canção, essa seção da letra, sob um ponto de vista estrutural, apresenta de fato boas razões para ser omitida, razões essas que podem ser sintetizadas por sua falta de coesão estilística com o restante da composição. Deixando de lado uma discussão mais aprofundada sobre a questão, passemos agora à análise da obra.

A letra que celebrizou *Desafinado*, a qual omite a introdução supracitada, diz:

Se você disser que eu desafino, amor,  
Saiba que isto em mim provoca imensa dor;  
Só privilegiados têm ouvido igual ao seu;  
Eu possuo apenas o que Deus me deu.  
  
Se você insiste em classificar  
Meu comportamento de anti-musical,  
Eu, mesmo mentindo, devo argumentar

Que isto é Bossa Nova,

Que isto é muito natural.

O que você não sabe, nem sequer presente,

É que os desafinados também têm um coração;

Fotografei você na minha Rolleiflex;

Revelou-se a sua enorme ingratidão.

Só não poderá falar assim do meu amor;

Ele é o maior que você pode encontrar, viu?

Você com a sua música esqueceu o principal:

Que no peito dos desafinados,

No fundo do peito, bate calado,

No peito dos desafinados,

Também bate um coração.

Esteticamente ousada para os padrões de sua época em termos de canção popular, o estranhamento causado por *Desafinado* é exemplarmente expresso pelo comentário de Ivan Lessa publicado naquele mesmo ano pela então prestigiada revista *Senhor*:

No entanto, delas tôdas a que caiu no gosto do público parece que foi justamente a pior: *Desafinado*, do Tom e Newton Mendonça. Uma espécie de exagêro em dissonância e mau-gôsto em letra (...fotografei você na minha Rolleyflex, revelou-se então a sua enorme gratidão...) que, por sua “bossa fácil”, foi a única a ser editada em 78 e 45 rpm e anda na bôca e vitrola de todo mundo.

Sob um ponto de vista narrativo, pode-se dizer que a canção se resume a um sujeito sancionando negativamente a competência, em termos de sensibilidade emocional, de um anti-sujeito que sancionara negativamente sua competência em termos de sensibilidade musical. A superioridade da competência do anti-sujeito

enquanto destinador para uma sanção cognitiva no âmbito temático musical é assumida pelo sujeito em passagens como “Só privilegiados têm ouvido igual ao seu/Eu possuo apenas o que Deus me deu”. Já a incompetência emocional do anti-sujeito é alegada em passagens como “O que você não sabe, nem sequer presente,/É que os desafinados também têm um coração”.

Em termos de plano profundo, a oposição fundamental que predomina no texto é *natureza x cultura*. Tais categorias são convocadas ao plano discursivo por dois percursos temáticos concorrentes: o do “ouvido” – associado à cultura – e o do “coração” – relacionado à natureza. Assim, o sujeito enunciador comenta que “Só privilegiados têm ouvido igual ao seu;/Eu possuo apenas o que Deus me deu”, atribuindo-se o “ouvido” e os atributos da cultura aos “privilegiados” como o anti-sujeito, ao passo que a categoria da natureza fica associada ao sujeito, implícita na expressão “que Deus me deu” e explícita quando é dito a seguir “ Que isto é Bossa Nova,/Que isto é muito natural”. Verifica-se pois um percurso do “ouvido” dos “privilegiados”, capaz de “classificar” e de reconhecer a incompetência cognitiva quanto à sensibilidade musical do outro, mas que, pelos valores do “coração”, revela “sua enorme ingratidão” e incompetência cognitiva no que tange à sensibilidade emocional, já que “não sabe, nem sequer presente” a “imensa dor” que causa com seus julgamentos. Se por um lado o sujeito enunciador reconhece a superioridade da competência cognitiva musical do anti-sujeito, ele ao mesmo tempo retoma para si a função de destinador – à qual ele aparentemente renunciara ao aquiescer com relação ao julgamento do outro -, assumindo claramente uma hierarquização dos valores do “coração” por sobre os do “ouvido” ao declarar que “você com sua música esqueceu o principal”. Dessa forma, é sua a sanção final, a qual qualifica negativamente, com seus valores “do coração”, o anti-sujeito e seu percurso do “ouvido”.

Há, no entanto, outros elementos a serem considerados, ainda na instância verbal, para uma compreensão mais completa dos efeitos de sentido por ela suscitados. Quando o sujeito da enunciação afirma que “Se você insiste em classificar/Meu comportamento de anti-musical,/Eu, mesmo mentindo, devo argumentar/Que isto é Bossa Nova,/Que isto é muito natural”, o universo patêmico que o cerca se complexifica sobremaneira. Isso porque ou ele mente para não assumir novamente diante do anti-sujeito a incompetência que ele já assumira ao reconhecer a superioridade do “ouvido” do outro, tentando dessa vez se justificar através da “Bossa Nova”, ou porque o que ele

tocaria não seria de fato Bossa Nova – possibilidade diga-se desde já afastada por completo pela enunciação cancional -, ou porque a Bossa não seria em absoluto natural. Note-se que a primeira possibilidade permite, ela também, uma bifurcação semântica: ou ele não confirma a superioridade do “ouvido” do outro por vergonha, ou porque na verdade não acredita nela. Esta última leitura não é incompatível com aquela terceira segundo a qual a Bossa não seria de fato natural. Nesse caso, o sujeito da enunciação estaria se valendo também, no plano discursivo, de uma retórica irônica para desqualificar o anti-sujeito e seus valores. Examinemos um pouco essa possibilidade à luz de alguns elementos interdiscursivos e contextuais.

Ao afirmar “Que isto é Bossa Nova,/Que isto é muito natural”, o enunciador, “mesmo mentindo” sugere que sua forma de cantar seria natural dentro do contexto da Bossa Nova. Temos aqui uma contradição que pode fundamentar uma leitura de tal afirmação como irônica. A contradição é que, no contexto em que a Bossa foi originariamente percebida, ela nada teria de “natural”, sendo antes, segundo Ivan Lessa, percebida como excessiva, mostrando em particular a canção *Desafinado*, conforme já visto, um suposto “exagero em dissonância e mau-gosto em letra” (sic). Em verdade, a Bossa se caracterizaria justamente pelo refinamento de suas conduções harmônicas – e não por sua suposta “naturalidade”. Assim, também ela seria, fora do contexto da canção, uma sofisticada construção cultural, tal qual o “ouvido” do anti-sujeito – o que favoreceria uma leitura da modéstia do sujeito da enunciação como mero recurso de retórica.

Em nível de interdiscurso, outro dado deve ser aqui acrescentado. A canção *Mamadeira Atonal*, de Ronaldo Bôscoli, como já vimos, era bastante conhecida e popular no restrito meio freqüentado pelos jovens músicos da nascente Bossa Nova, embora jamais tenha sido gravada, havendo inclusive pesquisadores que apontam uma influência direta da *Mamadeira* – e mesmo de seu autor – na confecção da introdução de *Desafinado*. Vejamos alguns versos dessa outra canção:

Reclamem com o papai se eu nasci moderno assim;  
Perguntem pra mamãe se o dissonante mora em mim;  
Tomei a mamadeira e fui ninado em atonal,  
E o meu sonho é embalado por um ritmo infernal.

Aqui, o enunciador claramente ironiza a oposição *natureza x cultura*, alegando que a acentuada e evidente marca cultural que o faz “moderno”, “atonal”, além de ter um “ritmo infernal” – em suma, apresentando uma requintada sofisticação musical – seria extremamente “natural” para ele, conforme “papai” e “mamãe” poderiam confirmar. Tomemos agora os versos finais da referida canção:

Se o coração da gente entendeu que assim tá bom,  
não há quem me convença que eu saí fora do tom;  
pergunto pra você se está errado um samba assim,  
se não é brasileiro quem não toca tamborim.

Nessa passagem, de certa forma, o enunciador inverte a temática relacionada à oposição fundamental *natureza x cultura*, já que seu “coração” – figura bastante freqüente nos discursos relacionados à espontaneidade e naturalidade – é que lhe apontaria o caminho da “atonalidade”, ao passo que o espaço da cultura estaria associado ao “samba” tradicional, cuja validade aparece questionada pela interrogação retórica “não é brasileiro quem não toca tamborim?” – interrogação essa por sinal fundada em uma comparação tão reducionista quanto tendenciosa.

É contudo no verso “não há quem me convença que eu saí fora do tom” que o universo temático das duas canções mais se aproxima. Isso porque as divergências são claras: *Mamadeira Atonal* fala de um músico hábil que opta por uma estética arrojada demais para o gosto de seus contemporâneos; *Desafinado* gira em torno de um músico que aparentemente assume sua incompetência técnica em um quesito básico, que é a afinação. No entanto, quando a letra de Bôscoli usa a expressão “sair fora do tom” – que, no contexto musical, remete a problemas de afinação - para algo que nada mais é que o uso consciente e intencional de harmonias sofisticadas, surge interdiscursivamente uma equivalência entre termos que designam “desafinação” e “sofisticação harmônica”. Assim, surge nesse contexto uma possibilidade de leitura de *Desafinado* não como um discurso que estabeleceria um enunciador insuficiente em sua competência, mas, pelo contrário, um enunciador munido de valores de sofisticação que o tornariam, de certa forma, excessivamente competente, o que geraria estranhamento

equivalente por parte do enunciatório – mas caracterizaria em definitivo o tom do discurso como irônico.

Um último elemento interdiscursivo e contextual a ser analisado dentro da mesma perspectiva está nos versos “Fotografei você na minha Rolleiflex;/Revelou-se a sua enorme ingratidão”. O hobby da fotografia, assim como a câmara Rolleiflex – em especial os modelos 2.8D, de 1955, 2.8E, de 1956 a 1962, e Tele Rolleiflex, de 1959 – constituíam um símbolo inequívoco de sofisticação dentro da alta burguesia, correspondendo aquela câmara a um padrão profissional e internacional de excelência em fotografia, além de apresentar um preço que, juntamente com aquele das revelações, definiria categoricamente o segmento social ao qual se associaria. Dessa forma, esse verso caracteriza o enunciador como alguém associado aos padrões de sofisticação de sua época, ao menos no que tange aos quesitos consumo e comportamento. Novamente, nada haveria verdadeiramente de “muito natural” na construção dessa imagem do enunciador da “Bossa Nova”, a não ser no nível do parecer.

Note-se porém que estas marcas na instância verbal que abrem a possibilidade de leitura de um enunciador irônico são bastante pontuais, e não chegam a categoricamente caracterizá-lo como tal. Mas vejamos agora o que uma análise semiótica de abordagem sincrética – ou seja, abrangendo tanto a instância verbal quanto musical e, sobretudo, a interação estabelecida entre elas -, pode ter a nos revelar, ao relevar a semiotização de algumas figuras de expressão incidentes nos versos iniciais do texto.

### 3. Procedimentos metodológicos

Tomemos inicialmente o perfil melódico do verso 1 e o confrontemos com aquele referente ao verso 2:



Fig. 1 – Contorno melódico do verso 1





Vale notar que as citadas homologias entre categorias do plano de expressão com suas correspondentes no plano do conteúdo perfazem um percurso que pode ser entendido como do sensorial ao inteligível, conforme buscamos salientar no quadro abaixo:

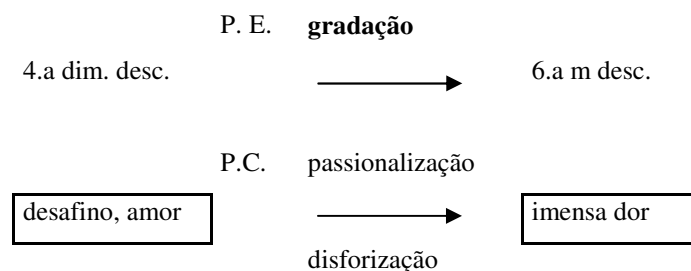


Tabela 1 – Efeitos de sentido: do sensorial ao inteligível

A partir dos procedimentos metodológicos apontados no presente item desse trabalho, prossigamos agora nossa análise da enunciação sincrética da primeira estrofe da canção *Desafinado*.

#### 4. Resultados e discussão



Fig. 3 – Contorno melódico do verso 3

O signo cancional que incide sobre a palavra “privilegiados” corresponde melodicamente à inversão daquele com que se iniciam as frases anteriores. Note-se que à inversão da figura de expressão homologa-se também uma inversão categórica no plano do conteúdo, gerando-se uma relação de **antítese**: enquanto as frases 1 e 2 qualificam disforicamente os atributos do enunciador, a atual qualifica positivamente aquelas do enunciatário. Em um nível mais superficial, observamos a oposição entre o tema anterior da “desafinação” e o que agora se prenuncia, do “ouvido”. Temos assim:

		P.E.	<b>antítese</b>	
<i>orientação</i>	ascendência	→		descendência
<i>melódica</i>	4.a J asc.			4.a J desc.
		P.C.	<b>oposição</b>	
<i>temas</i>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">desafinação</span>	→		<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">ouvido</span>
	"Deus-dará"			privilegiados
<i>atores</i>	enunciador			enunciatário
<i>foria</i>	disforia			euforia
<i>N.F.</i>	natureza			cultura

Tabela 2

Consideremos agora o signo cancional que incide sobre os termos (ouvido igual) “ao seu”, correspondendo melodicamente a um intervalo de 3<sup>a</sup> dim. asc. Trata-se aqui de um intervalo enarmônico também inteiramente estranho ao repertório da canção popular nacional até o advento de *Desafinado*. Analogamente ao que ocorre com o signo “desafino, amor”, a dissonância se semantiza enquanto **metáfora** de “desafinação”. Mas tal figura faz parte de outra ainda mais complexa, decorrente da contradição entre a ênfase do enunciado no valor positivo da competência do enunciatário com seu “ouvido” e a enunciação que alude metaforicamente ao valor negativo da “desafinação”. Tal oposição permite leituras diversas: um efeito de humor decorrente do aspecto excessivo da incompetência do enunciador com relação ao enunciatário (**hipérbole**); a **ironia** entre o que é dito no enunciado (atributos positivos do “ouvido”) e o que aparece na enunciação (atributos negativos da “desafinação”).

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Enunciado</span>	X	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Enunciação (3.a dim. desc.)</span>
<i>tema</i>	"ouvido"		"desafinação"
<i>sujeito</i>	competente		Incompetente
<i>valor</i>	positivo		Negativo
		→	
			<b>Ironia</b>

Tabela 3



Fig. 4 – Contorno melódico do verso 4

Tomemos agora os signos cancionais seguintes: “eu possuo”, vinculado a um intervalo de 5ª J descendente, e “apenas”, que incide sobre uma 5ª diminuta descendente. A relativa dissonância de “apenas” e sua redução com relação ao intervalo imediatamente anterior geram também por **metáfora**, nesse contexto, o efeito de “desafinação”. A reiteração sistemática de tal procedimento nessa canção nos permite identificar aqui, por conseguinte, um papel relevante das figuras de expressão na construção da isotopia da “desafinação”, o qual se dá da seguinte maneira:

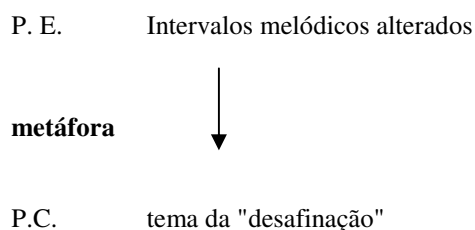


Tabela 4

Observemos agora o extraordinário enriquecimento semântico que esse texto atinge através do encadeamento de figuras de retórica construídas sobre a semiotização de figuras de expressão.

No final da 4ª frase, temos o signo cancional (o que) “Deus me deu”, incidindo sobre o intervalo de 3ª maior - enarmonicamente equivalente ao de 4ª diminuta referente a “desafino, amor”. Assim, o contágio semântico da figura de expressão correspondente àquele intervalo melódico pelo tema da “desafinação” compõe uma **sinédoque** que qualifica negativamente a expressão “o que Deus me deu”, fazendo-a remeter ao não-saber-fazer implícito no percurso temático supracitado. Gera-se assim um **pleonismo** em que a enunciação reitera e reforça, através da figura de expressão, a suposta incompetência atenuada pela lítotes do enunciado. Todavia, a oposição entre essa ênfase da enunciação no traço semântico da incompetência e sua atenuação pelo

enunciado geram um efeito de sentido de **ironia** que empresta um sutil senso de humor a essa passagem da canção.

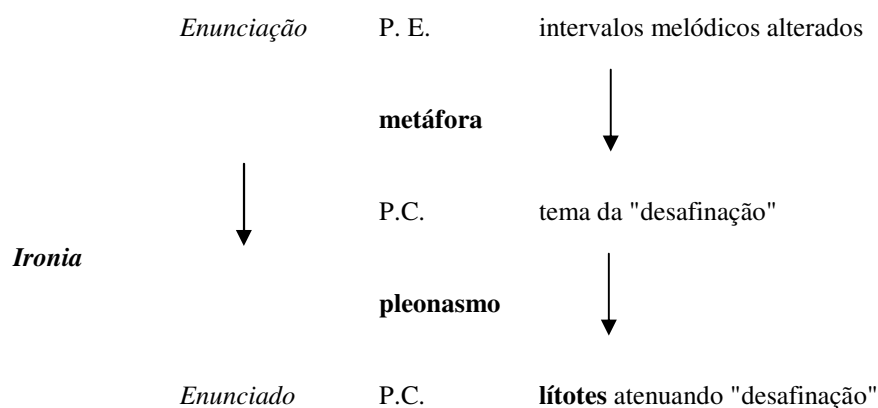


Tabela 5

## 5. Considerações finais

Procuramos, através da presente análise, evidenciar alguns dos processos pelos quais as figuras de expressão melódicas se semiotizam em figuras de conteúdo e em ferramentas retóricas que enriquecem semanticamente a canção com relação à sua instância verbal tomada de per si. No presente caso, verificamos a semiotização das figuras de expressão através de homologações com categorias do plano do conteúdo, terminando por gerar, como efeitos de sentido, figuras retóricas como a metáfora, a gradação, a antítese, o pleonasmo, a sinédoque e a ironia. Embora nossas considerações a respeito das figuras de expressão tenham sido tecidas somente com relação ao trecho correspondente aos quatro versos iniciais da canção, acreditamos que os mesmos sejam suficientes para ilustrar os processos de geração de efeitos de sentido a que nos propomos a estudar no presente artigo, tanto porque, nesse caso, sua abrangência se estende à totalidade do texto, quanto pelo fato de que os princípios conceituais e metodológicos que seguimos passam a se repetir a partir daí.

Vale ressaltar que, em certas canções, os enriquecimentos semânticos oriundos da semiotização das figuras de expressão, ao invés de contribuírem para a qualidade do texto sincrético, deterioram-na, por gerarem problemas de coesão e coerência cuja discussão em profundidade foge ao objetivo deste artigo.

Todavia, em *Desafinado*, conforme buscamos demonstrar, as figuras de expressão respondem por parte do sutil humor que permeia a canção, originado pela fina ironia que subjaz na tensão entre enunciação e enunciado. Tal ironia, ao ser entendida dentro de seu contexto histórico, estético e de uma perspectiva interdiscursiva, permite identificarmos no texto variadas possibilidades de leitura, entre as quais gostaríamos de destacar aquela que, dialogando com a *Mamadeira Atonal* de Bôscoli, nos parece a mais engenhosa: aquela em que o suposto reconhecimento da superioridade do “ouvido” do enunciatário pelo enunciador seria, na verdade, também uma ironia. Isso não só pelas questões intertextuais já enumeradas na análise da instância verbal, mas, agora dentro do âmbito estrito do texto, porque as figuras de expressão de natureza cancional que compõem a metáfora da “desafinação” constituem, de fato, dissonâncias, e não desafinações – e o enunciador estaria por conseguinte ironizando a incapacidade do presunçoso enunciatário discernir precisamente tal sutileza.

*Desafinado* seria, nesse caso, uma sutil canção-manifesto que retrataria a incompreensão de que a Bossa Nova foi vítima em seus primeiros tempos, ao procurar tão obsessivamente a complexidade e sofisticação na dimensão do *ser* quanto a simplicidade e espontaneidade na do *parecer*. Numa grande lítotes alegórica de sua própria engenhosidade e riqueza, mesmo sob o risco de ser interpretada como “desafinada”, a canção, como o movimento, terminou por triunfar no Brasil e no mundo. Ocultando o esplendor de seu gênio em uma máscara de suposta naturalidade, a Bossa Nova promove um complexo jogo em que as oposições entre *natureza* e *cultura*, *ser* e *parecer* tecem e decantam uma apoteose hedonista da natureza enquanto mascaram de segredo a excelência de seu extraordinário requinte. Ela e seu arquétipo, a canção *Desafinado*, lograram assim flutuar sobre um delicado equilíbrio entre qualidade artística e viabilidade comercial que há muito se perdeu na indústria do entretenimento. Oxalá possa a semiótica ajudar-nos a compreendê-lo – e, quiçá, recuperá-lo.

## 6. Referências bibliográficas

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Cultrix, 1979.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

MONTEIRO, Ricardo N. de C. “Por um estudo do signo cancional: transformações de unidades lítero-melódicas no processo de construção de sentido da canção”. In: *Faculdade de música Carlos Gomes: retrospectiva acadêmica*. Lima, Sonia Albano (org.). São Paulo, Musa, 2005.

\_\_\_\_\_ & LOPES, Marcos. “Homologies entre musique et poésie: analyse d’une chanson brésilienne du XVIIIe siècle”. In: *Nouveaux actes sémiotiques*, vol XVII. Limoges, Université de Limoges, 2004.

SALZER, Felix. *Structural hearing: tonal coherence in music*. New York, Dover Publications, 1962.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. New York, W.W. Norton & Company Inc, 1969.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *Musicando a semiótica*. São Paulo, Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. *Semiótica da canção - melodia e letra*. São Paulo, Escuta, 1994.