

AS CANÇÕES BRASILEIRAS DE NICHOS DO SÉCULO XXI: IDENTIDADES, ESTÉTICAS E INTERTEXTUALIDADES

Matheus Carmo Vieira Maia¹

Resumo: *Este artigo tem como eixo temático os setores de nichos específicos do mercado musical que transcendem o “senso comum”, seja por possuírem discursos engajados, polêmicos, por carregarem posições anticonservadoras, ou por escolhas estéticas diferenciadas, buscando entender se a atual politização da juventude negra e pobre recentemente incluída nas universidades afetou nas transformações do mercado musical contemporâneo através, especialmente, da internet. A problemática que norteia este estudo é saber se ainda é forte uma intertextualidade entre, principalmente, a palavra e a música, entendendo a persistência predominante ou não de parâmetros tonais, ainda que intuitivamente usados, agindo na retórica dos discursos das canções produzidas no século XXI no Brasil.*

Palavras-chave: *Canção Brasileira; Semiótica; Intertextualidade; Identidade; Estética.*

INTRODUÇÃO

Na última década, ocorreu a popularização dos meios de produção de conteúdo digital, gerada pelo acesso às tecnologias dos computadores, celulares e internet pelas camadas sociais mais pobres. Simultaneamente, aconteceu o crescimento da participação de negros e pobres nas universidades². Curiosamente, dois fenômenos parecem ocorrer no mercado da canção atual. Paradoxal a esta democratização, o “cardápio dos estilos musicais” nos meios de comunicação tradicionais, como Rádio e TV, parecem estar se restringindo a pouco mais de dois gêneros mais fortes, entre eles o chamado “Sertanejo Universitário” e o que vou chamar de “Funk Brasileiro”.

Tal cenário é bem diferente dos anos noventa e começo dos anos dois mil, quando existiam nesses grandes veículos um mercado mais massificado de diversos gêneros, entre eles o Pagode, vertentes do Rock, o Axé Music, também o “Funk Batidão”, alguns artistas que eram identificados como MPB (definição problemática, porém funcional), o Pop e o Hip Hop estadunidense, entre outros, como sugerem os autores:

Ao final da década de 1990, portanto, a indústria fonográfica brasileira vivia seu ápice econômico e, talvez, seu momento de maior diversidade cultural entre seus produtos. Ao contrário do que ocorrera na década de 1970, desta vez, esse círculo virtuoso estava ancorado na atomização da produção e, portanto, na exploração de nichos musicais. Porém, essa

¹ Graduado em História pela UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, graduando em Música pela UFOP. E-mail: matheusmaia91@gmail.com

² A proporção de jovens estudantes de 18 a 24 anos que cursavam o nível superior cresceu de 27,0%, em 2001, para 51,3%, em 2011. SIS 2012. Disponível em < <https://bit.ly/2jjgQdo>>. Acesso em 01 mai. 2018.

diversidade da produção ainda se encontrava fortemente dependente das decisões das grandes gravadoras instaladas no eixo Rio-São Paulo. Afinal, eram elas que controlavam os principais sistemas de distribuição de discos físicos para as diferentes regiões do país e mantinham um estreito laço com os meios de comunicação de massa de alcance nacional. Não obstante, as condições estavam postas para uma nova fase de reestruturação desse negócio, a qual viria com o advento das redes digitais de comunicação. (VICENTE; DE MARCHI, 2014, p. 27)

Simultaneamente, existe hoje uma grandíssima diversidade de artistas que assumem propostas ideológicas e estéticas fortes e diferenciadas, crescendo em plataformas digitais exponencialmente, dando espaço a estilos musicais muito mais heterogêneos que os vistos nas mídias tradicionais, como o *Rap*, *R&B*³, *Dub*⁴, a chamada MPB, o samba, Reggae, instrumental, entre outros. Basta uma breve pesquisa sobre os gêneros nas plataformas de *streaming* para encontrar esse gigantesco mercado pouco representado nas rádios e Tv's abertas.

Não é apenas na “estética musical”, na escolha de instrumentos, timbres, cadências harmônicas, estruturas melódicas que eles têm se diferenciado do mercado tradicional, mas também nas mensagens carregadas de identidade política e social, no âmbito racial, de gênero, sexualidade, origem, entre outros. Também aparecem discursos considerados muito elaborados, que convencionalmente não seriam tidos como “comerciais” pela maioria das produtoras fonográfica ou gravadora do século XX.

Para observar isto, basta ver artistas como Karol ConKa; Froid; Rincon Sapiência; Djonga, Kiko Dinucci; Francisco, El hombre. Um movimento interessante que deixa claro esse apelo é o autodenominado “MPB – Música popular periférica”, que integra artistas como Yzalú, trazendo o diálogo do violão, canto e Rap, sendo construído também pelos artistas Liniker, Rael e Criolo. Este movimento reivindica a fala do marginalizado, indo além da questão social e abordando gênero, sexualidade e afetividade. Para além desse grupo, estão enquadrados neste perfil ideológico artistas também de outros nichos⁵. São discursos, muitas vezes, antirracistas, contra a LGBTT fobia, exaltação da periferia, denúncia aos preconceitos, também buscando a elevação da autoestima de setores da juventude que não encontravam representações positivas de seus pares no mercado tradicional, como a população negra, nordesta ou aqueles ligados a culturas tradicionais.

Tal politização da juventude acaba por provocar adaptações nos discursos dos artistas de periferia, ainda que anteriormente estes não tivessem necessariamente algum vínculo direto com movimentos de minorias, como é o caso de Valesca Popozuda, que adaptou a letra

3 Disponível em: < <https://www.allmusic.com/genre/r-b-ma0000002809>>. Acesso em 01 mai. 2018.

4 Uma modalidade instrumental e experimental do reggae. (VIDIGAL, L.A. 2008, p. 21)

5 Nichos de mercado são fragmentos menores dentro de um mercado maior, possuindo demandas por produtos/serviços bastante específicos.

de “Beijinho no Ombro” para uma apresentação no “Barra Music”, no Rio de Janeiro, no dia 07/07/2017, com fins de incentivar a sororidade⁶ e desestimular a competição entre mulheres⁷. Os versos da cantora que antes eram desta forma: “Desejo a todas inimigas vida longa/ Pra que elas vejam a cada dia mais nossa vitória/ Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba/ Aqui dois papos não se cria e nem faz história.” Mudou completamente a mensagem, e passou a ficar desta maneira: “Desejo a todas as amigas vida longa/ Unidas vamos conquistar ainda mais vitórias/E vamos em frente, parceria é nossa onda/ Sem intriga, sem caô, amiga colabora.”

Outro exemplo é o cantor Criolo, que mudou a letra de sua música “Vasilhame”, por perceber um trecho da canção com conteúdo transfóbico, como fica claro neste trecho da reportagem em que cede entrevista: “Na versão original, os versos diziam: *Os traveco tão aí, oh! / Alguém vai se iludir*. O rapper admitiu a imaturidade e mudou a canção, 15 anos depois. “Quando me dei conta do que significava a palavra ‘traveco’, o real significado, eu nunca mais cantei essa parte da música.”⁸

Podemos citar ainda a fala de Mano Brown, a respeito de letras machistas que considerou não serem mais aceitáveis, como fala em entrevista para a folha de São Paulo⁹, ou mesmo a empreitada da MC Carol para um discurso mais assumidamente feminista diante da apropriação de sua música por esses grupos. Por meio de um cenário, em que MC Carol percebeu que muitas de suas fãs reivindicavam esta posição, que, segundo a própria cantora, foi adquirida de forma orgânica por ela mesma em sua trajetória de vida, onde sempre buscou ser independente¹⁰. Ainda segundo a cantora, esses termos e teorias, em geral, não são acessíveis a maior parte da população de periferia, porém ao conhecer mais sobre o assunto ela passa a se declarar feminista e ainda grava uma canção com participação de Karol Conka, citando ícones da luta da mulher negra contra o racismo e machismo, como Dandara de Palmares.¹¹

Ao que parece, a politização de alguns setores da juventude tem aberto portas para que esses artistas construam narrativas sem o filtro do mercado tradicional. Esta politização talvez ocorra também pela inserção de novos setores sociais na universidade. Tal conjuntura, tem mostrado um potencial econômico do mercado de nicho de ser auto sustentável e altamente rentável, ainda que com pouca ou quase nenhuma visibilidade nas grandes mídias tradicionais como a Rádio e a TV.

6 Termo muito corrente entre as feministas hoje, se referindo a solidariedade entre mulheres.

7 Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,valesca-muda-letra-de-beijinho-no-ombro-para-incentivar-uniao-feminina,70001881045>> Acesso em 23 de mai.

8 Disponível em: <<https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2016/09/criolo-fala-da-mudanca-em-musica-me-dei-conta-do-real-significado-da-palavra-traveco-e-nunca-mais-cantei.html>> Acessado em 23 de mai.

9 Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1942874-tem-musica-que-nao-canto-mais-diz-mano-brown-sobre-letras-machistas.shtml> Acessado em 23 mai.

10 Disponível em https://noisy.vice.com/pt_br/article/r3bgvy/o-feminismo-de-mc-carol-no-chega-na-vizinhana-do-morro-do-preventrio Acesso em 23 mai. 2018.

11 100% Feminista, Karol Conka, Tropkillaz, Leo Justi; MC Carol; Heavy Baile Sounds & Skol Music; 2017.

A problemática que norteia este estudo é saber se existe uma intertextualidade entre esses elementos, principalmente entre a palavra e a música, entendendo a persistência predominante ou não de parâmetros de tonais, ainda que intuitivamente usados, agindo na retórica dos discursos das canções. Seria apressado dizer que essa propriedade intertextual permanece na indústria cultural do século XXI?

É necessário discutir o Estado da Arte no estudo da canção brasileira contemporânea, ao abordar este tema, o acadêmico e compositor Luiz Tatit, se torna leitura indispensável, pois ele se dedica no estudo da semiótica na música. O autor aborda esta relação entre melodia e letra na canção popular até o século XX e começo do XXI, no seu trabalho “Elos de Melodia e Letra – Análise semiótica de seis canções.”, entre outros trabalhos na área da semiótica musical, Luiz Tatit considera a canção uma linguagem própria, independente da literatura e da música, e que, apesar de possuir esses dois elementos, deve ser pensada como uma tentativa de fusão dessas duas linguagens.

Portanto, existe, quase que intuitivamente, uma tendência de articular inflexões de expressões da fala cotidiana à melodias não muito racionalizadas. Desta forma, para que estas se tornem “canções fixas” e capazes de serem reproduzidas e escritas fielmente, além de harmonizadas e arranjadas por músicos, essas inflexões transformadas em melodias devem ser devidamente afinadas e organizadas dentro do sistema tonal. Entende-se que a fala, por si só, já tem sua “melodia”, ainda que não perfeitamente afinada dentro das escalas tonais ou modais. Portanto, o cancionista busca fazer essa fusão afim de dar expressão musical ao conteúdo de suas letras.

Na pesquisa de Farias (2003), a autora aborda a semiótica musical, especificamente no RAP. Ela considera a análise musical baseada na força retórica do discurso das letras e os recursos usados pelos rappers que ela analisa, mas, qual seria hoje a importância dos elementos da harmonia tradicional no discurso da canção Brasileira do Século XXI? O tonalismo sofisticado está ficando para trás, diante a atenção voltada aos timbres, junto a uma tendência à simplificação das estruturas melódicas e harmônicas da música pop? Ainda é relevante falar em análise harmônica dialogando com o discurso falado na canção do nosso tempo, que em grande parte troca o orgânico pelo digital, ou já estamos caminhando para novos paradigmas de comunicação?

A MÚSICA E O PODER

A música, junto a outros elementos da arte, desde a antiguidade esteve ligada a ciência e teve finalidades políticas e sociais. A ciência teve papel no desenvolvimento das técnicas de construção de instrumentos, domínio de noções de acústica que perpassam o comportamento e a natureza das ondas sonoras, conhecimento matemático e abstração imaginativa afim de construir escalas e modos, e organizar de forma hierarquizada os sons. Quando se fala do seu papel político e social, não se trata apenas de preferências estéticas constituídas dentre de um determinado grupo social para algum estilo ou gênero de pintura e de música, mas também, toda a carga moral, retórica e a cosmovisão associada a esta forma de ler o mundo que acompanha esta manifestação artística. (BURKHOLDER; GROU; PALISCA, 2005, p. 104-127)

Não é de se estranhar que, no período medieval, pós fragmentação da Igreja romana ocidental com a bizantina oriental, um paradigma da repetição começa a ganhar força em relação à improvisação ao longo dos anos, tendo tido esforços da Igreja romana ocidental de sistematizar uma forma de escrita que permitisse a reprodução dos seus cantos no mundo todo, num claro projeto político de construir uma hegemonia da linguagem musical. (*idem*, 2005, p.104-127)

Não é necessário grandes aprofundamentos históricos e sociológicos para concluir que as manifestações musicais tem grande poder de transmitir mensagens e atingir o sensível, e que a sensibilidade pode ser utilizada como uma poderosa ferramenta retórica afim de persuadir grandes populações.

Durante muito tempo, o papel foi a tecnologia de transmissão deste produto artístico imaterial que é a música, possibilitando que uma composição poderosa passasse por quilômetros e sobrevivesse aos anos sem o intermédio obrigatório da oralidade. A leitura de música, no entanto, se tratava de uma habilidade muito restrita e a indústria fonográfica surge com a possibilidade de gravação no século XIX, multiplicando drasticamente a variedade dos discursos emitidos musicalmente, com isso, transformando para sempre a forma de consumir música. (*ibidem*, 2005, p.104-127)

No entanto, a ideia da aceleração histórica (KOSELLECK, 2006) é exemplificada com uma nova grande transformação em pouco mais de um século, - a tecnologia mais uma vez transforma a dinâmica de acesso aos “meios de produção musical”, - através da internet e dos dispositivos móveis de gravação, *softwares* de edição e tratamento de áudio, construindo uma multiplicação exponencial dos sujeitos de fala na produção musical, multiplicando este mercado de forma inédita na história da música mundial.

Para tornar este cenário ainda mais interessante e dinâmico, encontramos na América Lusitana toda uma geração de descendentes da diáspora negra em uma sutil, porém significativa ascensão, social, econômica e intelectual. Alguns destes descendentes, inclusive, passam pelas três ascensões ao mesmo tempo, e tomam consciência histórica da sua ancestralidade e passado e, muitos destes, também flertam com novas tecnologias de instrumentação musical e recursos retórico políticos. Estes sujeitos fazem canções, trazem questões e características estéticas próprias. Quais os limites das transformações musicais, morais, estéticas e retóricas trazidas por eles que já nascem ou crescem na era do *streaming*, e quais as rupturas e continuidades que esse momento traz para a canção contemporânea?

Num cenário musical acadêmico em que a música dita “contemporânea” trouxe vanguardas que já estão se tornando centenárias e com pouca absorção popular, para onde a canção está seguindo? Pode-se dizer que no auge da cultura do eletrônico, valoriza-se mais os timbres, texturas, dinâmicas, recortes e montagens musicais do que a complexidade melódica e harmônica? Essas questões são difíceis de responder e exigem um profundo olhar histórico, musical, semiótico, político e social das canções, superando as análises ligadas à uma tradição puramente musical e tonal. É necessário que essa tradição esteja dialogando com as análises do discurso e retórica do cancionista, que já tem seu uso embasado na semiótica.

ANALISANDO CANÇÕES

É difícil mensurar quantitativamente a presença de “mais ou menos” música, de “mais ou menos” aspectos tonais na retórica musical, em contra partida dos recursos rítmicos, de timbres, texturas, ou mesmo dos recursos textuais e efeitos causados pela rarefação e concentração. Porém, é feito neste trabalho uma busca por apontar o que aparece mais forte em algumas canções que selecionei de acordo com o recorte temporal e social do trabalho, afim de identificar a intertextualidade, os recursos retóricos destas canções e os limites da presença do tonalismo enquanto elemento retórico destas canções. (TATIT, L, 2016)

Em meio as canções que estão sendo construídas por e para esse público antes marginal e recém inserido na universidade, encontramos uma tendência ao enfoque retorico nos recursos linguísticos e rítmicos – pensando em densidade e concentração de elementos num espaço de tempo – e uma simplificação da melodia e da harmonia. Tal tendência é muito forte no Rap, como fica claro com a pesquisa de Farias, no trecho a seguir:

Os dêiticos desempenham um papel relevante de construção da verdade da situação de diálogo. A sua utilização na canção já é um fator de presentificação locutiva, pois eles são elementos linguísticos que servem para caracterizar uma relação entre dois sujeitos. Eles marcam, também, a opção pelo enfoque utilizado na canção, causando determinados efeitos de sentido. Por meio da dêixis discursiva - eu/aqui/agora -, por exemplo, a cena descrita parece estar ocorrendo no exato momento em que está sendo executada a canção. No *RAP* o uso dos dêiticos, como veremos, constitui a maneira mais eficiente para a obtenção da presentificação locutiva, depois da própria entoação. (FARIAS, I.R., p.25)

Esse nicho vem evitando os “excessos de música”, ou os “mais mais” (TATIT, L. 2016) e o caráter melismático virtuoso do uso da voz, comum entre outros cantores do gênero chamado MPB. A canção “Triste Louca ou má”, do grupo “Francisco El Hombre” demonstra que isso vem ocorrendo mesmo nas canções mais focadas na estética da chamada MPB, tomando aqui MPB, no sentido de música que mistura gêneros brasileiros tradicionais como, o samba, bossa nova e baião ao jazz e outras influências estrangeiras. Toda a música se desenvolve no acompanhamento harmônico de apenas três acordes simples, seguindo uma cadência I VII V I, em tom menor, escolhendo sustentar por mais tempo o acorde dominante em relação aos outros.

Estes são os elementos tonais de mais fácil identificação que aparecem na retórica da música, contribuindo para construir uma atmosfera que não se altera muito, em tom menor e numa tensão cíclica. Tal escolha musical é coerente com a situação narrada na letra, já que ela se refere a mulher que vive em um ciclo de dominação machista. Ao ter sua identidade submetida ao lar e ao marido, vivendo dificuldades psicológicas internas e sofrendo com os

estigmas que a cercam quando essa quer se rebelar contra esta situação, percebe-se que a melodia pouco muda, e vai cedendo espaço para encaixar-se na expressividade dramática das inflexões de fala que a própria letra propõe: “Triste louca ou má/será qualificada/ela quem recusar/seguidor receita tal/a receita cultural/do marido, da família/cuida, cuida da rotina/só mesmo rejeita/bem conhecida receita/quem não sem dores/aceita que tudo deve mudar.”

No mais, a retórica da música aparece também na repetição da melodia sem quase nenhuma alteração durante a maior parte da canção, com exceção do refrão. Tendendo sempre para baixo e ressaltando a tristeza do lugar da mulher dona de casa em situação abusiva, de dependência do marido, a letra traz o questionamento de gênero muito forte nas universidades de hoje.

Este trecho da música possui uma estrutura de melodia parecida com a do primeiro verso, se adapta a métrica das palavras e faz escolha pela redução de notas ao invés de melismas: “Ela desatinou/ Desatou nós/Vai viver só/ Ela desatinou/Desatou nós/Vai viver só/ (...)” A opção pela repetição melódica ou da alteração muito sutil da melodia com intenção de adequar à letra, remete também a permanência da situação da mulher em questão nesta canção, que também está num ciclo repetitivo, mas de dominação. Enquanto a situação desta protagonista não muda, a melodia se mantém semelhante, tanto em termos de altura, em termos de densidade quanto a quantidade de informações. Esta leitura é análoga à interpretação de Farias no seguinte trecho, ao analisar uma canção de RAP:

Os sujeitos da narrativas estão sempre virtualizados em relação aos seus objetos-valores (casa, comida, informação). O sujeito realizado aparece como um vir-a-ser. Por isso o desenho melódico encontrado na canção *RAP* se mantém constante, pois não há transformação na narrativa. Os sujeitos do enunciado continuam em estado de disjunção com os objetos desejados. A melodia realiza uma ascendência que se mantém durante toda a canção, marcando a não transformação dos estados na narrativa. (FARIAS, I.R., 2003, p. 23)

Para além disso, o videoclipe da música¹² retrata mulheres negras e gordas como figuras centrais, pautas muito fortes desta geração politizada pela universidade, trabalhando, desta maneira, também com a intertextualidade do audiovisual com a canção. Pensando a canção rap, Ricon Sapiência, vulgo “Manicongo” (declarada referência aos governantes bacongos do Reino do Congo na África), como se autodenomina, apresenta a construção de sua base ou *beat* de estrutura bem simples, em aspectos tonais.

Dentro da escala de G#m harmônica, mantendo a sustentação da harmonia variando entre o primeiro e o quarto grau, o que se destaca na construção da sensação de peso da canção são as texturas dos graves, repetindo temas circulares do *Trap*, contrastando com

12 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=lKmYTHgBNoE>>. Acesso em 26 de mai. 2018.

elementos rítmicos e com os timbres acústicos e frequências mais agudas da bateria de escola de samba. Esta retórica musical reclama uma estética negra que fala por si só, reivindicando a modernidade e a tradição da cultura negra, o que é reforçado tanto pela letra da música, que faz diversas referências à cultura afro-brasileira, quanto pelo conteúdo audiovisual¹³.

Nóis vem pesado como Rei Momo/Os pé-de-breque vive dando pala/
Na comissão de frente, fico como? /Sambo na cara tipo Mestre-Sala/
Ponta de Lança é meu bloco/Só entra nele quem tem aval/Não devo
nada, dá meu copo/Pra nós o ano todo tem carnaval (Rincon Sapiência, 2017)

Neste trecho da letra a canção¹⁴ é cantada no tom mais grave da voz do rapper, buscando assim transmitir a sensação de peso, também a aceleração do conteúdo, ou seja, a refração ou a duração mais longa das notas transmite a sensação de andar mais arrastado, trazendo o diálogo entre melodia e letra, que não está necessariamente tão ligado a complexidade harmônica e melódica, mas às inflexões.

Pode-se perceber uma elevação da melodia quando a letra fala “Ponta de Lança é meu bloco”, podendo ser entendida também como a tentativa de demonstrar exaltação ao bloco com o qual o autor se identifica. Dialoga, desta maneira, com convenções musicais de alegria e exaltação que já existem na música de forma racional pelo menos desde o período do Renascimento, porém, neste caso, aparentemente usadas intuitivamente.

CONCLUSÃO

Diante deste cenário social, o mercado da canção brasileira sofre alterações ideológicas, estéticas e retóricas, elementos que considero hoje indispensáveis para se fazer uma boa análise de canções e da música popular feita no século XXI. As dificuldades em se escolher um método fechado para essas análises provêm da presença de diversos recursos discursivos, como os timbres e texturas, muitas vezes, tão fortes quanto a tradicional relação entre melodia e letra. Também encontram-se estratégias retóricas mais ligadas à linguística, que são fortes não apenas no Rap. Outro desafio é entender as permanências da linguagem tonal que ainda é muito forte no ouvido do brasileiro, mas que parece estar dividindo seu protagonismo com outros elementos retóricos. Portanto, é notável uma disputa de protagonismo entre esses recursos retóricos, onde a importância de cada elemento se fortalece ou se enfraquece de acordo com as opções dos compositores. É difícil afirmar categoricamente que a questão social vai ser a medida nas escolhas dos compositores ao hierarquizar a importância desses recursos, mas é notável que os discursos e as retóricas tem se transformado com a ascensão social e intelectual de sujeitos periféricos, criando um cenário que abre uma discussão sobre os métodos e valores usados ao se estudar e analisar canções.

¹³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ibqAeqWNZ4o>> Clipe: Meu bloco, Rincon Sapiência, Boia Fria Produções, 2017

¹⁴ Rincon Sapiência, Meu bloco, Galanga Livre, 2017.

REFERÊNCIAS:

BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *A História da Música Ocidental* New York: W.W. Norton & Company, 2006

DELMIRO, Edison Silva. Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira. In: *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS – setembro 2001.*

FARIAS, Iara Rosa. *Elementos de Semiótica aplicados à canção RAP*. Cadernos de Semiótica Aplicada, Vol. 1, junho de 2003.

FERNANDES, Cleyton Vieira. *Semiótica Musical: princípios teóricos e aplicações sobre o discurso musical, sua produção e recepção*; Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Linguística, 2014.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Acesso de negros às universidades públicas*. Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Cadernos de Pesquisa, n. 118, março/ 2003 Cadernos de Pesquisa, n. 118, p. 247-268, março/ 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. *Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica*. São Paulo, 1997.

TATIT, Luiz. *Elementos para análise da canção popular*. Cadernos de Semiótica Aplicada Vol. 1, no 2, São Paulo, dezembro de 2003.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de Melodia e Letra – Análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

VIDIGAL, L.A. *“A Jamaica é aqui: arranjos audiovisuais de territórios musicados*, Belo Horizonte, MG [s.n], 2008.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. *Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social*. Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.