VOZES MÚLTIPLAS NA CANÇÃO DE ITAMAR ASSUMPÇÃO

Bruno César Ribeiro Barbosa[1]

Resumo: Este trabalho apresenta uma leitura das canções "Não há saídas", de Itamar Assumpção e Régis Bonvicino; e "Venha até São Paulo", de Itamar Assumpção — músico, compositor, poeta e performer, e um dos nomes mais representativos da "Vanguarda Paulista". Entre as diferentes estratégias utilizadas por Itamar, destaco, neste estudo, um modelo composicional que privilegia a multiplicidade de vozes e de gêneros, estabelecendo, assim, diálogos com sua memória cultural e/ou afetiva, como veremos nas canções analisadas. A análise tem como base, sobretudo, as noções de voz e oralidade, de Paul Zumthor (2010); polifonia e dialogismo, de Bakhtin (2011); memória, de Jacques Le Goff (2013); e canção e entoação, de Luiz Tatit, (2002).
Palavras-chave: Itamar Assumpção; canção; poesia; vozes

A poética de Itamar Assumpção coaduna bem com a de outros músicos e grupos de sua geração, que surge em São Paulo no início dos anos 1980. A chamada *Vanguarda paulista*, que, além de Itamar, também contou com Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Grupo Rumo, Premeditando o Breque, entre outros, foi uma cena musical irreverente e criativa, que despontou inicialmente nos limites do pequeno teatro Lira Paulistana — também um selo de música independente, no qual Itamar Assumpção gravou seu primeiro LP, o *Beleléu leléu eu*, em 1981. Esses músicos, cada um à sua maneira, conscientemente sobrepuseram à tradição da música brasileira marcas de diversos outros gêneros musicais, como o rock e o reggae, além da irreverência, do humor e de elementos da música experimental e de vanguarda, inclusive erudita, como é o caso especificamente de Arrigo Barnabé. A filiação de Itamar a esse grupo bastante diversificado está em íntima consonância com os percursos que sua obra trilharia e também com a contínua abertura de sua poética para a inclusão de elementos díspares, bem como para a realização de trabalhos coletivos.

Nesse contexto, a obra de Itamar Assumpção, desde seus primeiros discos, já apontava para a criação de um modelo composicional bastante peculiar, em que a multiplicidade — de gêneros musicais, de performance e de vozes — é elemento-chave em suas canções. Em suas primeiras composições, já se observam algumas marcas desse modelo composicional. Desde a diversidade de gêneros musicais, quanto a de vozes, citações e referências.

A noção de voz operada neste trabalho filia-se às pesquisas de Paul Zumthor, para quem, a voz

[1] Mestre e doutorando em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Contato: brunoribeiro.barbosa@gmail.com

> constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e táctil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso, ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é traída "por sua voz" […]. A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 2010, p. 13)

Pode-se pensar, portanto, em "voz", no sentido mais corrente relacionado aos que executam uma canção, como também em um sentido metafórico, como indicação de uma visão específica de canção, arte, referências, tradições. Temos, em Itamar Assumpção, múltiplas vozes em suas canções, seja pela presença de cantoras inventivas, como Tetê Espíndola, Ná Ozzetti, Alzira Espíndola, Neusa Pinheiro, Mirian Maria, entre outras, que participavam das gravações de vários de seus discos, seja pela experimentação que Itamar realizava, ao brincar com sua própria voz, não raro, deslizando do canto para a fala, apagando as barreiras entre ambos e evocando a oralidade das conversas cotidianas.

Nessa tapeçaria vocal, tecida ao longo dos seus discos, uma voz se destaca: a do personagem marginalizado Benedito João dos Santos Silva, o Beleléu, vivenciado por Itamar em seu primeiro disco e em suas primeiras performances. É ela quem comanda as outras vozes, que ecoam, sobretudo, no canto das *backing vocais*. Aqui, aciona múltiplos sentidos, é uma voz quase sempre silenciada pelas narrativas oficiais, a do bandido, do marginal, narrada pela voz dos outros, mas sem espaço para contar sua própria história, marcada por violências cometidas contra ela e também por ela.

Sobre essa multiplicidade, escreveu o também músico e compositor — além de professor e pesquisador — Luiz Tatit, em um ensaio chamado "A transmutação do artista", de 2014, no qual ele analisa boa parte da trajetória musical de Itamar. Segundo Tatit, Itamar Assumpção

> sempre precisou dizer (ou cantar) diversas frases ao mesmo tempo, inserir numa simples cantiga numerosos acontecimentos musicais e, mesmo assim, sua obra só se completava no disco integral, pleno de retomadas, vinhetas e comentários de toda espécie. (2014, p. 311)

Esse método de composição pode ser percebido já em seu primeiro disco, em que os diálogos intertextuais, presentes em algumas letras, se estendem também a outros gêneros do universo sonoro, como vinhetas e locuções radiofônicas (quando é feita a apresentação dos músicos, por exemplo). Itamar Assumpção já anunciava neste disco o viés performático de suas apresentações, tanto ao vivo quanto no estúdio, no momento da execução de suas canções, como no caso de "Luzia", em que as vocalistas assumem papel decisivo na performance, dando voz (ou vozes) à mulher do personagem que dá nome ao disco[2].

No entanto, é certamente a partir de seu terceiro álbum, *Sampa midnight – isso não vai ficar assim*[3], que Itamar começa a abrir terreno para que outras vozes possam assumir a enunciação do discurso — e não mais apenas aquela do marginalizado, que guiou os primeiros álbuns do compositor. Entretanto, a voz do marginalizado nunca sairá totalmente de cena.

É também a partir desse álbum que as referências à cidade de São Paulo passam a ficar mais evidentes, sobretudo na canção homônima ao disco: "Sampa midnight", em que, além da referência explícita no título, a cidade aparece também como cenário para uma narrativa repleta de mistérios e cenas do sobrenatural.

Tais referências, diretas ou indiretas, têm, a meu ver, íntima relação com o modelo composicional utilizado por Itamar Assumpção em muitas de suas canções. A cidade onde se deu a maior parte da formação artística do compositor é por ele recortada e, em seguida, recomposta como uma colcha de retalhos, costurada através das múltiplas vozes que permeiam o interior de suas canções, e que decerto são oriundas de sua memória afetiva e/ou cultural.

São Paulo: uma cidade não exótica

Desde o início do século XX, a cidade de São Paulo foi protagonista de importantes movimentos culturais, como o Modernismo literário, cujo marco foi a Semana de Arte Moderna, em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Nomes importantes da literatura e da música, por exemplo, despontaram a partir do movimento, tais como Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Villa-Lobos.

---

[2] A marginalidade de Nego Dito fica clara, inclusive nas violências que comete contra Luzia, representada pelas múltiplas vozes das cantoras, como se o disco, desse modo, falasse das muitas mulheres vítimas de parceiros violentos em seu cotidiano, num país em que ainda vigoram altos índices de violência contra a mulher.

[3] Originalmente gravado pelo selo independente Mifune Produções, em 1985.

Desses nomes, enfatizo aqui inicialmente o do poeta e pensador Oswald de Andrade, um dos líderes do movimento, além de idealizador e criador dos manifestos "Poesia Pau-Brasil" (1924) e "Antropofágico" (1928). Neste último manifesto, Oswald defendia a devoração crítica do legado cultural universal como forma de buscar, a partir de então, a autonomia da cultura brasileira, combinando nacionalismo e universalismo.

Assim, segundo Benedito Nunes, o movimento

> deveria impregnar os produtos da civilização técnico-industrial para assimilá-los à paisagem, às condições locais. Depois de intelectualmente digeridos, tornar-se-iam também fatos de nossa cultura, esteticamente significativos (NUNES, 1979, p. 33).

Nesse sentido, a obra de Itamar Assumpção (assim como a de outros nomes da Vanguarda paulista), mesmo décadas distante do modernismo literário, apresenta alguma herança do movimento, já que também incorporou aspectos e produtos da "civilização técnico-industrial" e procurou promover contínuos diálogos entre elementos comumente considerados díspares, tanto em relação a gêneros musicais distintos (samba, rock, reggae, entre outros), quanto às citações e às parcerias com diversos nomes da música e da literatura brasileiras[4].

Essa aproximação entre o modernismo do início do século XX e a Vanguarda paulista, na década de 1980 — da qual Itamar foi importante integrante — se deve, em parte, à própria formação da cidade, que, segundo o professor e pesquisador Willi Bolle, em estudo sobre a obra de Mario de Andrade e sua relação com a cidade de São Paulo, "exigia técnicas novas de representação artística" (1989, p.14), já que se tratava de um novo tipo de metrópole industrial, surgida no início do século passado.

Ainda segundo Bolle,

> o Modernismo brasileiro partiu de uma cidade que, diferentemente das outras, não era exótica […]. O programa literário dos modernistas implicava a ruptura com um complexo romântico da literatura brasileira, que consistia em acentuar sua autonomia por uma espécie de fixação exótica". (Idem, p. 14)

O desejo dos modernistas de romper com essa tal "fixação exótica", aliado ao contexto no qual estava inserido e à influência das vanguardas europeias, fez com que

[4] Outros diálogos com o Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, já ocorreram na música popular brasileira. Um exemplo foi movimento do Tropicalismo, no final da década de 1960.

nossos autores buscassem, através da literatura, novos métodos e técnicas de representação artística que tivessem, entre outras coisas, alguma relação com a cidade onde se deu o movimento. Isso pode ser percebido, por exemplo, na obra *Pauliceia desvairada*, de Mario de Andrade, publicada em 1922, que, segundo Bolle, apresenta pela primeira vez na literatura brasileira a cidade de São Paulo como protagonista. Nela, o crítico destaca alguns procedimentos técnicos utilizados pelo poeta, e que passariam a fazer parte do programa literário dos modernistas, como a polifonia, cujos "elementos de construção são a estética do fragmento, a sintaxe telegráfica, o instantâneo, a antítese, a superposição…" (Idem, p. 15).

Esse procedimento também pode ser encontrado em boa parte das canções de Itamar Assumpção, ainda que não tenha sido utilizado de forma consciente pelo músico. Conforme já mencionei, há em Itamar um método composicional que privilegia o diálogo, o cruzamento constante de vozes. E esse diálogo pode vir explicitamente, através das vozes do cantor e das *backing vocais*, quanto no próprio corpo da canção, no texto, a partir das costumeiras citações e referências.

Tudo depressa acontece: venha até São Paulo

Segundo Mikhail Bakhtin (2011), todo discurso concreto (enunciação) é um entrelaçamento de outros discursos que o precedem e aos quais responde, uma vez que o ouvinte, em relação ao falante, assume uma atitude responsiva, pois

> [...] concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira fala do falante. (2011, p. 271).

Se escrever (ou compor) é, então, um processo operado por uma diversificada memória — de temas, procedimentos, referências —, e realizado por meio do dialogismo, então pode-se dizer que Itamar Assumpção, ao compor suas canções, também se utilizava de sua memória cultural adquirida a parir do que ouviu e leu durante toda a sua formação, afinal "a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje…" (LE GOFF, 2013, p. 435. Grifo do autor). A construção, portanto, dessa identidade, que se faz como múltipla e em contínua transformação, é realizada, na produção de Itamar a partir da apropriação de diversas outras vozes, que ele incorpora a sua própria e que reivindica como sua, na medida em que as memórias são

transmutadas em novas composições, abertas a outros diálogos. Além disso, e segundo Júlia Kristeva, em diálogo com Bakhtin, "[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (2012, p. 64).

Dessa forma, a cidade de São Paulo passa a ser uma importante referência nas composições de Itamar, uma vez que também ela vem sendo construída desde o início do século XX como um imenso mosaico de referências culturais e arquitetônicas, além de ter sido o lugar onde se deu boa parte da formação musical do compositor.

Assim, na canção "Venha até São Paulo", por exemplo, Itamar parece se utilizar dessa memória dialógica e convidar seu ouvinte a não só conhecer a referida cidade, mesmo que de forma irônica, mas também a participar ativamente da canção, em uma atitude responsiva, o que pode ser observado claramente em seu título, cuja forma verbal "venha", no imperativo, enfatiza o convite ao ouvinte. Vejamos:

> São Paulo tem socorro, tem liberdade, tem bom retiro
> Tem esperança, tem gente e mais gente, cabe invade
> São Paulo tem muitos santos espalhados pelo estado
> Tem são judas, são caetano, santo andré, tem são bernardo
> Tem são miguel, são vicente, do outro lado tem são carlos
> Tem santo que nem me lembro são joão clímaco, santo amaro e a capital são paulo
> Tem o largo de são bento no centro
> E no litoral tem santos, há santas também
> É claro, santa efigênia, santana, santa cecília,
> Tem santa clara...
>
> Venha até são paulo ver o que é bom pra tosse
> Venha até são paulo dance e pule o rock and rush
> Entre no meu carro vamos ao largo do arouche
> Liberdade é bairro mas como japão fosse
> Venha nesse embalo concrete fax telex
> Igreja praça da sé faça logo sua prece
> Quem vem pra são paulo meu bem jamais se esquece
> Não tem intervalo tudo depressa acontece
> Não tem intervalo
> Vai e vem e tchan e tchum êta sobe desce
> Gente do nordeste, do norte aqui no sudeste
> Batalhando nesse mundaréu de mundo que só cresce
> Só carece
> Venha até são paulo relaxar ficar relax
> Tire um xérox, admire um triplex
> Venha até são paulo viver à beira do stress
> Fuligem catarro assaltos no dia dez (ASSUMPÇÃO, 2010)

"Venha até São Paulo" é a segunda música do primeiro disco da trilogia *Bicho de 7 cabeças* — o quinto álbum do compositor —, e nela é possível notar um recurso

estilístico também observado em outras canções, tanto da mesma trilogia quanto em canções de outros discos.

Tal recurso só pode ser percebido, no entanto, no momento da audição da música, uma vez que Itamar costumava acrescentar palavras, frases, versos e informações das mais variadas à letra de boa parte de suas composições. No caso desta, Itamar inicia sua homenagem à cidade enumerando alguns bairros ou regiões de São Paulo, de nomes provocantes — o que fez com que o compositor brincasse com eles de forma criativa ao deixá-los como substantivos comuns, como "socorro", "liberdade", "esperança", sugerindo aí um duplo sentido. Além destes citados na letra, outros nomes são percebidos apenas no momento em que se ouve a canção, já que não estão registrados na letra ("saúde", "luz", "concórdia", entre outros), comprovando a observação de Luiz Tatit (já mencionada neste trabalho) de que a obra de Itamar "só se completava no disco integral, pleno de retomadas, vinhetas e comentários de toda espécie". (2014, p. 311). Em seguida, há, como se pode notar na letra, uma referência às muitas homenagens a santos e santas da cidade e de todo o estado de São Paulo.

Logo após esse primeiro momento de enumerações — que, na audição da música, se percebe o canto entoado de Itamar, próximo da fala cotidiana —, surge o verso que irá guiar toda a canção, como uma espécie de refrão: "venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse". Nele, já se pode notar aquela ruptura com o complexo romântico de idealização e de fixação exótica sobre o espaço urbano, conforme apontava Willi Bolle (1989) em seu estudo sobre a obra de Mario de Andrade. O convite é feito de forma irônica, quando o compositor, ao se apropriar da expressão popular ("ver o que é bom pra tosse"), aponta para uma cidade que, apesar de ter suas belezas ("bom retiro", "liberdade", "luz"…), também sofre com as consequências da poluição típica de uma grande metrópole ("tosse", "fuligem", "catarro"). Além de enfatizar a violência e as carências de uma cidade que, quanto mais cresce, mais carece ("… mundaréu de mundo que só cresce / carece").

E por ser uma grande metrópole, a cidade já exigia de seus poetas, desde o início do século XX, novas técnicas de composição que lhe representasse mais adequadamente, as quais, novamente segundo Bolle (1989), teriam sido criadas incialmente pelos modernistas de 1922, sobretudo por Mario de Andrade, através do uso da polifonia nos poemas que compõem o livro *Pauliceia desvairada*.

Essa pluralidade de sons, vozes e referências são recorrentes em boa parte das composições de Itamar Assumpção, principalmente a partir da trilogia *Bicho de 7*

cabeças, quando houve uma mudança significativa na formação dos músicos que o acompanhavam. Se no primeiro disco havia apenas uma voz guiando e comandando seu "perigosíssimo bando" (ou a banda Isca de Polícia), em *Bicho de 7 cabeças*, as vozes são múltiplas e concretizam-se na presença marcante das vozes femininas de sua nova banda: as Orquídeas do Brasil.

Em "venha até São Paulo", há ainda a participação da cantora e compositora Rita Lee, cuja voz se mistura às demais, e, juntas, enfatizam, sobretudo, as

> ressonâncias dos sons sibilantes (em *s*) ou chiantes (em *ch*), que espalhavam o refrão 'venha até São Paulo ver o que é bom pra to*sse*' por toda a canção, através de palavras como 'rush'. 'Arouche', telex', 'prece', 'esquece', 'sudeste', etc. (TATIT, 2014, p. 320. Grifos do autor)

São Paulo é uma cidade que, como diz a letra, "não tem intervalo tudo depressa acontece". E é esse o sentimento que parece ter guiado a canção, praticamente sem intervalo entre as vozes do canto entoado, apenas "sobre uma base de acompanhamento que […] segurava a levada para que as vozes dissessem tudo o que tinham a dizer sem perder o ritmo" (Idem, p. 320).

Luiz Chagas, outro músico que o acompanhou em boa parte de sua jornada musical, explica que "as canções de Itamar soam complicadas porque vêm em camadas. Suas bandas, notadamente a Isca de Polícia e Orquídeas do Brasil, têm por volta de oito elementos que tocam e trocam informações o tempo todo". (2006, p. 12)

Está aí um dos fatores que certamente contribuíram para a originalidade de sua obra: a troca constante de informações, seja com a tradição da música, da literatura, ou mesmo entre seus parceiros e músicos que o acompanharam. Afinal, segundo a musicista Clara Bastos, uma das orquídeas, muitos deixaram a sua marca basicamente porque

> sua música não permitia um envolvimento superficial dos músicos. Compartilhava conversas e refeições. Não era possível fazer "mais ou menos" parte. Isso gerava conflitos em alguns casos. Resolvidos ou não, esses conflitos mostravam ao menos a presença de vitalidade nas relações entre as pessoas, o que refletia beneficamente no resultado final: gravação ou show. (2006, p. 82)

Daí a singularidade das composições de Itamar. As canções nunca eram executadas da mesma maneira nas apresentações ao vivo (ou em regravações), já que cada

instrumentista (incluindo as *backing vocais*) contribuía para a *performance* (no palco ou no estúdio) com alguma informação.

Não há saídas: uma poética de ruptura

A poética de Itamar Assumpção não se limita, portanto, a recursos linguísticos ou poéticos presentes em suas letras. Ela é antes uma atitude de ruptura, seja com os modelos convencionais de composição ou com o mercado da indústria fonográfica. Atitude, aliás, muito semelhante a de outros músicos e grupos de sua geração. Sua poética envolve diferentes estratégias: do experimentalismo vocal com arranjos arrojados às regravações de Ataulfo Alves e à parceria com o percursionista Naná Vasconcelos. Além das muitas outras parcerias que surgiram ao longo de sua carreira, como já foi exposto aqui, neste trabalho.

Em uma dessas parcerias, com o poeta paulistano Regis Bonvincino, e gravada em seu quarto álbum, *o Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, de 1988, Itamar cria na canção "Não há saídas" a imagem de uma grande cidade como São Paulo, repleta de ruas, viadutos, avenidas, para servir como metáfora para os desvios, os desdobramentos que o compositor popular deve buscar com sua música, mesmo diante muitas vezes de um universo nebuloso e cheio de barreiras e dificuldades. Isso, no entanto, não é percebido apenas com a leitura do poema — seja no original ou no encarte do disco de Itamar, como letra de música. Observemos:

> Não há saídas, só ruas
> viadutos e avenidas (ASSUMPÇÃO, 2010)

A imagem da cidade de São Paulo retratada por Itamar na canção, a partir do poema de Regis Bonvincino, só pode ser percebida no momento da audição, uma vez que ela dialoga com outras duas canções da música popular brasileira, são elas: "Sampa", de Caetano Veloso, e "São Paulo meu amor", de Tom Zé. Esse diálogo, entretanto, não é realizado através da letra, mas a partir do arranjo instrumental e das vocalizações ocorridas na execução da música, conforme aponta a informação presente no encarte do disco: "citações: 'São São Paulo meu amor' (Tom Zé) / 'Sampa' (Caetano Veloso)".

Neste caso, há mais uma vez um exemplo de um modelo composicional muito utilizado por Itamar, e já apresentado aqui, no qual o diálogo e a memória são elementos-chave em sua criação artística. A parceria, nesta música especificamente, se estende aos compositores Caetano Veloso e Tom Zé, uma vez que as letras de suas canções — as quais também homenageiam a cidade de São Paulo, mas sem idealizações ou descrições

exóticas — ecoam na memória de quem ouve a música de Itamar e, assim, acrescentam-lhe novos significados.

Essa apropriação feita por Itamar Assumpção reforça a centralidade da voz na circulação do poema, que teve, como nos ensina Zumthor, durante muitos e muitos séculos, o corpo como mídia privilegiada para a sua circulação, sustentada pela voz dos/as que compuseram o poema e/ou o guardaram em suas memórias para partilhá-lo com outras vozes, para inscrevê-lo em outras memórias.

Referências bibliográficas

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Beleléu, leléu, eu*. São Paulo: Baratos Afins, 1989. 1 LP.

_____. *Venha até São Paulo*. In: *Bicho de 7 cabeças*, vol. 1. Caixa preta (discografia). São Paulo: Sesc, 2010. 1 CD.

_____. *Não há saídas*. In: *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*. Caixa preta (discografia). Itamar Assumpção. São Paulo: Sesc, 2010. 1 CD.

_____. *Sampa Midnight – isso não vai ficar assim.* In.: *Caixa preta* (discografia). São Paulo: Sesc, 2010. 1 CD.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad.: Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BASTOS, Clara. *Livro de canções.* In.: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (org.) *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. São Paulo: Ediouro, 2006.

BOLLE, Willi. *A cidade sem nenhum caráter.* Leitura de Pauliceia Desvairada de Mário de Andrade. In: Espaços & Debates. Revista de Estudos Regionais e Urbanos. Ano IX – 1989. Nº 27

CASTRO, Riba de. *Lira Paulistana: um delírio de porão.* São Paulo: Edição do Autor, 2014.

CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (org.) *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. São Paulo: Ediouro, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad.: Lúcia Helena França. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* Trad.: Bernardo Leitão, et al. 7.ed. revista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. Composição de canções no Brasil. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*. 2.ed. revista e ampliada. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.