

Canção brasileira contemporânea e estudos queer: possibilidades de reflexão a partir de “Oração”, de Linn da Quebrada

Canción brasileña contemporánea y estudios queer: posibilidades de reflexión a partir de “Oração”, de Linn da Quebrada

Ana Luiza Martins 

Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC – Rio Grande do Sul - Brasil

Resumo: A proposta deste trabalho é focar a canção “Oração”, de Linn da Quebrada, à luz de algumas proposições advindas dos estudos queer. Tanto no que tange a posicionamentos políticos, quanto a desdobramentos teóricos, a perspectiva queer vem se desenvolvendo desde os anos 1980, a partir do deslocamento do termo da linguagem comum - em inglês, queer é adjetivo (pejorativo) relativo a identidades de gênero e sexuais transgressoras - para o debate em torno dos estudos de gênero e sexualidade como categorias teóricas. No contexto da canção brasileira midiaticizada é perceptível, sobretudo nos últimos dez anos, vultosas manifestações que dialogam com conceitos desse campo teórico. Embora performances transgressoras tenham sido constantes na historiografia da canção brasileira, a modificação nas formas de produção e consumo na indústria cultural impulsionou a expressão significativa de vozes e corpos dissonantes que cantam e performam no intuito de manifestar identidades não enquadradas nos padrões compulsórios de corpo, gênero e sexualidade. O presente estudo considera aspectos da transmissão da canção associada ao videoclipe, e aponta interseções com conceitos associados aos estudos queer, como evidenciam as análises. Com isso, pretendemos uma leitura dessa canção entendida aqui como objeto híbrido e plurissignificativo, potencializador de expressões de subjetividades, no intuito de identificar elementos de uma estética queer na canção brasileira.

Palavras-chave: estudos queer; canção brasileira contemporânea; estudos de gênero; Linn da Quebrada.

Resumen: El objetivo de este trabajo es enfocar la canción “Oração”, de Linn da Quebrada, a la luz de algunas proposiciones provenientes de los estudios queer. Tanto en términos de posiciones políticas como de desarrollos teóricos, la perspectiva queer viene desarrollándose desde la década de 1980, a partir del desplazamiento del término del lenguaje común - en inglés, queer es un adjetivo (peyorativo) relacionado con las identidades de género y sexuales transgresoras - por el debate en torno a los estudios de género y sexualidad como categorías teóricas. En el contexto de la canción brasileña, se nota, sobre todo en los últimos diez años, grandes manifestaciones que dialogan con conceptos de este campo teórico. Si bien las performances transgresoras han sido una constante en la historiografía de la canción brasileña, la modificación en las formas de producción y consumo en la industria cultural ha potenciado la expresión significativa de voces y cuerpos disonantes que cantan y actúan para manifestar identidades no enmarcadas en la obligatoriedad estándares de cuerpo, género y sexualidad. El presente estudio considera aspectos de la transmisión de la canción asociada al videoclip, y señala cruces con conceptos asociados a los estudios queer, como evidencian los análisis. Con eso, pretendemos leer esta canción, entendida aquí como un objeto híbrido y plurisignificativo, potenciando expresiones de subjetividades, con el fin de identificar elementos de una estética queer en la canción brasileña.

Palabras clave: estudios queer; canción brasileña contemporânea; estudos de gênero; Linn da Quebrada.

Introdução

No contexto sociopolítico brasileiro contemporâneo viu-se eclodir uma onda conservadora em relação a questões de gênero e sexualidade impulsionada, em certa medida, pelo papel que a(s) igreja(s) vem desempenhando na engrenagem estatal, a despeito da laicidade do Estado. Haja vista, por exemplo, as diversas investidas de órgãos públicos em vetar o uso da linguagem neutra, constatáveis na mídia jornalística. Ademais, a postura lgbtfóbica do presidente eleito em 2018, bem como de seus apoiadores, torna-se evidente em diversos de seus discursos, provocando manifestações de revolta por parte de grupos que, ao longo de décadas, vêm reivindicando a legitimação de suas identidades.

É recorrente, em contextos de repressão, manifestações artísticas contestatórias, que evidenciam, discutem e tensionam as ideias políticas vigentes. A canção popular brasileira, por exemplo, no período ditatorial do país, foi alvo de censura ferrenha, ao passo que se constituiu num importante instrumento de construção crítica (NAPOLITANO, 1999; NAVES, 2010). Esse aspecto, aliás, determinou a forja do formato cancional que se identifica, em geral, como MPB. Consagrou-se aí esse caráter transgressor da canção brasileira, processo que se iniciara no final do século XIX, quando os primeiros dispositivos de gravação possibilitaram a fixação e reprodução da música, tornando-a um bem de consumo e, também, um poderoso meio de comunicação cultural e político (MOSCHETTA, 2017).

A canção, assim, não se restringe a uma forma de entretenimento, ou esgota-se em fins estéticos, mas constitui uma forma de saber, ou, como reflete José Miguel Wisnik (2004, p. 183), “um modo de pensar”. O teórico identifica na música um “poder” que “advém de sua atuação sobre o corpo e se desdobra numa figuração do corpo social” (WISNIK, 2004, p. 183). Dessa maneira, as questões que fomentam essa reflexão propõem uma interseção entre estudos queer e uma canção que aborda temática convergente, no intuito de conhecer elementos de uma estética *queer* na canção brasileira contemporânea.

A pesquisa em canção, no contexto contemporâneo, requer considerar as modificações por que vem passando as relações de produção e consumo de música, uma vez que promovem uma pluralidade de manifestações que, assim, independem de um crivo mercadológico outrora marcado pelo domínio das grandes gravadoras. Como observa Moschetta (2017, p. 3), na última década, a fama de diversos artistas se deu “a partir da internet, em comunidades online como o MySpace e o YouTube, juntando milhões de fãs e chamando a atenção das grandes gravadoras que, em muitos casos, os contratavam”.

Essa relevante reconfiguração dos modos de produção e consumo de canção no país também proporcionou uma circulação menos centralizada e diluiu ainda mais as fronteiras, já abaladas na modernidade, que excluíam expressões artísticas populares ou massivas de uma arte considerada refinada, elaborada elitizada e, portanto, a “verdadeira” arte.

Nesse ínterim, diversas manifestações artísticas tensionam o *status quo*, potencializam reflexões e discussões geradoras de transformação ou constituem formas de representatividade, como é o caso de artistas da nova cena musical brasileira, como Linn da Quebrada, que interessa especialmente a esse estudo. Trata-se de cancionistas que, de diferentes formas e nas diversas esferas da canção brasileira contemporânea, desconstroem discursiva e esteticamente as fronteiras de gênero e sexualidade.

A mídia, em geral, bem como estudiosos do tema, mencionam um movimento insurgente na música brasileira contemporânea, que vem se intensificando desde meados dos anos 2000. São as “Vozes transcendentais” (MOREIRA, 2018) ou “Artivismos dissidentes” (COLLING, 2019), que circulam em âmbito mais ou menos massivos, como Pablo Vittar, que figura em canais abertos e populares de televisão e, no Spotify, atinge a marca de 3.843.575 ouvintes mensais, ou de Triz, que na mesma plataforma conta com pouco mais de 9.000 ouvintes por mês. Ainda, pode-se verificar que, para além do “trans pop”, como é também nomeado o movimento pela mídia, há expressões contestadoras da heteronormatividade vinculadas a

outros gêneros musicais como a MPB, o Funk, o Rap e o Sertanejo.

Contudo, vale ressaltar que essas expressividades não são inéditas na canção brasileira, haja vista nomes como Ney Matogrosso, que desde os anos 1970 apresenta performances andrógenas, além de outros artistas que romperam padrões de gênero e sexualidade em suas expressões. Tuca, por exemplo, cancionista não muito popular na época, mas com representatividade no meio *underground*, como observou Renato Gonçalves (2019, p. 140) foi pioneira, tanto por suas composições quanto por suas performances, segundo o estudioso, “posições até então inéditas na canção brasileira”. A artista era declaradamente lésbica em suas composições e sua postura não figurava os padrões de feminilidade.

Diversos outros exemplos são destacados na bibliografia acerca do tema, em que a transgressão da heteronormatividade se dava por performances mais intensas, como no caso das supracitadas, mas também por meios mais discretos, valendo-se de ambiguidades e múltiplos sentidos nas letras das canções, como ocorre, por exemplo, em canções de Agnaldo Timóteo, ícone da canção romântica brega. Assim, ao examinarmos essas manifestações, percebemos nuances *queer* na arte brasileira antecedentes ao próprio surgimento da nomenclatura no meio acadêmico, político, intelectual ou artístico do país.

Neste artigo apresentamos uma leitura da canção "Oração", de Linn da Quebrada. A proposta de leitura parte dos aspectos verbais da canção, mas considera a performance num todo, bem como os processos de mediação nela envolvidos, na medida em que se tornam significativos para a discussão dos aspectos teóricos em questão. Quanto a esse processo, delineamos embasamento teórico na primeira parte do artigo. Posteriormente, a partir da leitura da canção elencada, dialogamos com alguns conceitos da teoria queer, finalizando a discussão com considerações possíveis acerca da subversão do contexto religioso explorado na canção, através da inserção de subjetividades desviantes.

Leitura de canções na era digital

As plataformas *streaming*, ao passo que abriram espaço para artistas que dificilmente adentrariam o *mainstream* do mercado musical tradicional, tornaram a experiência do ouvinte mais diversificada e fragmentada. Um estudo como esse, que propõe a leitura interpretativa de uma canção contemporânea, requer da pesquisadora um olhar atencioso aos aspectos que tangem às modificações na recepção/percepção das músicas. Há uma década, por exemplo, o CD era o suporte físico do álbum e fazia parte, enquanto objeto, da experiência de leitura/audição. A materialidade tornava mais palpável e organizada essa experiência, se comparada ao formato fluido e dinâmico que se dá nas plataformas *streaming*. O próprio vocábulo em inglês já é sugestivo dessa experiência, pois além de significar “transmissão”, *streaming* também pode ser traduzido como “córrego”, água corrente, aludindo a ideia de liquidez na cultura contemporânea.

As abordagens de canções contemporâneas requerem, assim, não somente a consideração de especificidades do objeto em relação ao texto literário, mas também dos aspectos envolvidos no processo de mediação - ou de hipermediação. Os processos de produção e o modo de consumo fazem parte, em última instância, da performance, como reflete Paul Zumthor:

A introdução dos meios audiovisuais, do disco à televisão e ao vídeo, modificou profundamente as condições da performance. Ela não tocou na natureza própria desta. [...] A mediação atenua ou apaga certos aspectos corporais da *performance* (aqueles que se referem à *tactilidade*), mas ela deixa subsistir um traço essencial: o jogo, na transmissão da mensagem, de estímulos e percepções sensoriais múltiplas. (ZUMTHOR, 2005, p. 141-42, grifos do autor)

A canção em questão neste estudo constitui um produto audiovisual e, além dos aspectos verbais e musicais, são importantes na construção dos sentidos e indicam elementos importantes no que tange à temática(s) queer, os elementos visuais.

Heloisa de Araújo Duarte Valente (2007), com base no conceito zumthoriano de movência, faz referência à propriedade da canção de adaptar-se ao ambiente. A autora atenta ao fato de que “a

midiatização técnica da música é responsável pela multiplicação das possibilidades da performance” (VALENTE, 2007, p. 80). Consideramos, então, na leitura aqui proposta, “seu processo, dinâmica, experiência, presença multimodal” (FINNEGAN, 2008, p. 23), aspectos que podem suscitar diálogos com conceitos queer. Quando Guacira Lopes Louro (2018, p. 697) anuncia que no Brasil “vêm se articulando condições que possibilitam um movimento queer (obviamente, com marcas próprias da nossa cultura)” entendemos a canção brasileira como um solo fértil desse movimento.

Subversão e tomada do espaço religioso em "Oração"

“Oração”, de Linn da Quebrada, foi lançada no YouTube e em plataformas *streaming* em novembro de 2019. Dois anos e três meses depois do lançamento, o videoclipe já obteve 1.858.325 visualizações. O título, “Oração”, faz menção a pedido, súplica, louvor ou prece, a partir do vocábulo associado, de modo geral, à esfera religiosa. Essa ideia é reforçada e, ao mesmo tempo, subvertida ao longo da performance: musicalmente a ideia de “oração” é reiterada, ao passo que as linguagens imagética e poético-verbal inserem nessa esfera o louvor a sujeitos que seriam, pelo contrário, desprezados pelas instituições religiosas cristãs, em geral: sujeitos *queer*, ou seja, sujeitos que “recusam a fixidez e a definição das fronteiras e assumem a inconstância e a posição ‘entre’ identidades como intensificadoras do desejo” (LOURO, 2018, p. 232, grifos da autora).

Quanto à música, no campo harmônico, observa-se um padrão, um ostinato, composto basicamente por quatro acordes que se repetem ao longo da canção. Esse recurso, bastante antigo na história da música, é utilizado sobretudo como forma de fixação das ideias que acompanham, como no caso de certos cantos religiosos, por exemplo. A voz que canta, paralelamente, tende mais para um canto recitativo do que para uma entoação propriamente melódica, inclusive havendo, em alguns momentos, uma sobreposição melódica. Assim, a canção performatiza

uma atmosfera de oração. Essa atmosfera contrasta, em certa medida, com aspectos imagéticos e verbais.

No videoclipe, na primeira cena, externa e naturalmente iluminada, Linn da Quebrada, vestida de branco e como que para um ritual, empunha um facão - além de um símbolo fálico, associado à violência e à ruptura - que será utilizado para cortar a vegetação, ao mesmo tempo em que recita:

Eu determino que termine aqui e agora / Eu determino que termine em mim, mas não acabe comigo / Determino que termine em nós e desate / E que amanhã, que amanhã possa ser diferente pra elas / Que tenham outros problemas e encontrem novas soluções / E que eu possa viver nelas, através delas e em suas memórias. (LINN DA QUEBRADA, 2019)

A linguagem performativa nessa espécie de prólogo é potencializada pelas cenas que mostram o ato de um corte certo da vegetação, executado por Linn da Quebrada. As cenas iniciais do videoclipe, bem como o título, funcionam como chaves de leitura para a canção. Como se evidencia ao longo da performance, esse rito promove um corte, uma ruptura, para criar espaço a outros sujeitos.

Pode-se, também, inferir a intenção de cortar uma condição, uma rejeição determinada historicamente aos corpos que não se conformam a uma imposição processada por meio de uma “rede de relações sociais, políticas e econômicas” (PRECIADO, 2015, p. 5), a imposição do gênero. A narrativa construída imageticamente sugere a tomada de um espaço - identificado como um templo religioso -, por mulheres. De fato, a instalação é uma igreja abandonada. Trata-se de um grupo de artistas que atuam em cenas de união e solidariedade - as mãos dadas, por exemplo. Dentre elas, destacam-se nomes como Liniker, e Mahmudie, que participam tocando instrumentos. Há também o coro constituído por Verónica Valentino, Ventura Profana, Urias, Danna Lisboa, Alice Guél e Jup do Bairro. Dentre essas artistas, incluindo Linn da Quebrada, estão as que Judith Butler (2018) identifica como sujeitos não inteligíveis, são gêneros que não apresentam coerência e continuidade, que não são concebidos em termos estáveis ou permanentes: alguns têm barba, usam batom, vestem saias; desafiam categorizações. A

performance celebra essas existências e reivindica para elas a legitimação de um espaço:

Entre a oração e a ereção
 Ora são, ora não são
 Unção, benção, sem nação
 Mesmo que não nasçam
 Mas vivem e vivem e vem
 Entre a oração e a ereção
 Ora são, ora não são
 Unção, benção, sem nação
 Mesmo que não nasçam
 Mas vivem e vivem e vem
 Se homens se amam, ciúmes
 Se hímen, se unem
 A quem costumeiramente ama
 A mente ama também
 Oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh (A mente ama também)
 Oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh (A mente ama também)
 Entre a oração e a ereção
 Ora são, ora não são
 Unção, benção, sem nação
 Mesmo que não nasçam
 Mas vivem e vivem e vem
 Se homens se amam, ciúmes
 Se hímen, se unem
 Há quem costumeiramente ama
 A mente ama também
 A mente ama também
 Não queimem
 Não queimem
 Não queimem as bruxas (Não queimem)
 Mas que amem as bixas, mas que amem
 Clamem, que amem, que amem
 Não queimem as bruxas (Não queimem)
 Mas que amem as bixas, mas que amem (Que amem)
 Que amem, clamem, que amem
 Não queimem as bruxas (Não queimem)
 Mas que amem as bixas, mas que amem
 Que amem, clamem, que amem
 Que amem
 Que amem as travas
 Amem as travas também (Oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh)
 Oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh
 Oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh
 Amém
 (LINN DA QUEBRADA, 2019)

Percebe-se, especialmente na letra, mas também pelas imagens do videoclipe, a identificação de uma voz que performatiza a fluidez, a impermanência, e não parece imbricada de dicotomia: uma voz “entre”. Ou que está, nas palavras de Guacira Lopes Louro (2018, p. 187-188), na “fronteira”, espaço que “separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento é, também, zona de transgressão e subversão.” No âmbito verbal, através de construções poéticas, além da paronomásia, outros jogos linguísticos realizam a ideia de multiplicidade, de alternância e de transgressão. “Ora são, ora não são”, além de estabelecer o jogo poético com o vocábulo

“oração”, potencializando seu significado, sugere existência fugaz, questionando até mesmo uma noção de “identidade” do sujeito que performatiza esse discurso.

O verbo ser, no primeiro verso e reiterado através das assonâncias (em unção/ benção / nação), vincula-se a um sujeito que, no discurso poético, evidencia a diluição dessas fronteiras identitárias. A ideia de um sujeito “Sem nação”, além de revelar a não identificação com um território político, quando associada à narrativa imagética, indica também que esse(s) sujeito(s) reivindicam um território, uma vez que, nas imagens, “se unem” no intento de ocupar performativamente um espaço, o templo religioso. O jogo sonoro entre “homem” e “hímen” também remete à transitoriedade, à não binaridade e à fluidez.

Ainda, quanto ao conteúdo verbal da canção, é importante destacar a ideia contida em “mesmo que não nasçam”, verso que requer do ouvinte um preenchimento, uma vez que se pode inferir uma elipse “mesmo que não nasçam (mulheres ou homens)”, ou seja, esse verso faz referência ao corpo, já sexuado no nascimento e que tem a identidade determinada conforme a genitália. Como reflete Louro, a denominação do gênero - antes mesmo do nascimento - determina e reitera uma identidade constituída por gênero-sexo-sexualidade em uma “sequência de muitos modos já consagrada” (LOURO, 2018, p. 140), que será repetida continuamente pelos órgãos reguladores, instituições de poder.

Essa identidade é definida pela lógica de que “o sexo, que é dado, determina o gênero e induz a uma única forma de desejo” (LOURO, 2018 p. 140). O sujeito, para se considerar legítimo, se vê obrigado a obedecer a esta lógica de um “sexo imutável, a-histórico, binário e que determinaria o gênero induzindo-o a uma única forma de desejo sexual”. Quem subverte essa norma está sujeito a “penalidades, sanções, reformas e exclusões” (LOURO, 2018, p. 142). Daí a metáfora presente no texto da canção, que aproxima as identidades *queer* das bruxas, e reitera a súplica: “Não queimem as bruxas / mas que amem as bixas”.

Ao longo da canção, são nomeados, como que evocados, os que estão “entre”, ou seja, os sujeitos que, conforme Louro (2018), de alguma forma desobedecem e subvertem a sequência baseada na lógica binária: os *que não nascem* (como lhes foi determinado), os “sem nação”, os *homens que se amam*, as que *unem os himens*, e, mais adiante, “as bixas” e “travas” (uma apócope de travesti). A apropriação do espaço da religião pela subversão ainda pode ser associada à vivência de Linn da Quebrada, aspecto que suscita a ideia de “vidobra”, ou seja, o “desdobramento de experiências existenciais em obra que, por sua vez, se converte em novos modos de existência” (GUIMARÃES; BRAGA, 2018). Em entrevista a Larissa Ibúmi Moreira (2018, p. 74), a artista revela que vem “de uma educação muito religiosa”:

[...] o que foi muito marcante na minha vida. Parecia que meu corpo era proibido a mim. Meus desejos, meus afetos, minhas vontades eram proibidos a mim. A velha ideia caduca e equivocada de um corpo errado, de desejos errados e de pecado. Tudo o que estava ligado ao desejo e aos afetos estaria também ligado à culpa.

Ao entoar, como que numa pregação, o trânsito “entre a oração e a ereção”, a artista vincula o corpo, os desejos e os afetos à esfera religiosa, ao passo que transgredir esse espaço, na performance coletiva junto a outros corpos dissonantes, apropriando-se dele.

Algumas considerações

A partir da leitura dessa proposta interpretativa de “Oração”, tem-se um exemplo de como estéticas musicais, imagéticas e poéticas, na tessitura da performance, contribuem para a construção de significados que tensionam e questionam as ideias relacionadas ao que Butler (2018) nomeia de heterossexualidade compulsória, a determinação de um único caminho viável a partir de uma definição do sexo do sujeito.

Vozes dissonantes e corpos transgressores existem e resistem ao longo do tempo na história da canção brasileira. No entanto, a popularização da internet, o advento das novas tecnologias de produção e difusão musical proporcionaram uma abertura para

artistas que, em geral, transitariam à margem. As fronteiras e distinções entre centro e periferia estão difusas, fragmentadas. Analogamente, o padrão de identidade heteronormativa vem sendo questionado por sujeitos que potencializam suas existências em performances.

A canção brasileira contemporânea é permeada por estéticas que desconstroem, pelo discurso, pela música, pela performance, sujeitos definidos a partir da constante reiteração da heteronormatividade pelo meio social. A performance de Linn da Quebrada engendra subjetividades que não seguem um caminho pré-determinado, não andam em linha reta, transgridem a norma e, buscam romper também com os limites da categorização que os fez historicamente rejeitados.

Referências

- 1 ARAÚJO, Leonardo Trindade. OLIVEIRA, Cristiano Nascimento. *Música em fluxo: experiências de consumo musical em serviços de streaming*. Revista Temática (Online), 10, 10, 122–137. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/artic le/view/21202>. Acesso em 02 de jan de 2022.
- 2 BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- 3 COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena ativista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Org. Leandro Colling. Salvador: EDUFBA, 2019.
- 4 FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a *performance*? Traduzido por Fernanda Teixeira de Medeiros. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- 5 GONÇALVES, R. *O discurso homoerótico feminino na canção e a ditadura militar brasileira: Uma análise a partir do processo censório do fonograma “O sorvete” (1974), de Tuca*. Opiniões, 2019, n. 15, p. 136-155. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.164261>. Acesso em: 19 fev. 2021.
- 6 LINN DA QUEBRADA. *Oração*. Youtube, 2 de nov de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>. Acesso em 17 de jan. de 2022.

- 7 LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- 8 MOREIRA, Larissa Ibúmi. *Vozes transcendentas: os novos gêneros na música brasileira*. São Paulo: Hoo, 2018.
- 9 MOSCHETTA, Pedro Henrique. *O consumo de música na era do streaming: práticas de curadoria musical no Spotify* [Em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2017. Dissertação de mestrado. Disponível em [www:<http://hdl.handle.net/10071/14600>](http://hdl.handle.net/10071/14600). Acesso em 03 de jan de 2022.
- 10 NAPOLITANO, Marcos; CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. 1999. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- 11 NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- 12 VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.
- 13 WISNIK, José Miguel. A gaia ciência. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- 14 ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.