

**PRESENCAS DE LUIZ GONZAGA EM “LUA LUA LUA LUA”,
DE CAETANO VELOSO**

Érica Nailde Nunes Barroso¹
José Américo Bezerra Saraiva²

Resumo

O propósito fundamental deste artigo é apresentar uma escuta/leitura semiótica da canção “Lua lua lua lua”, de Caetano Veloso. Para tanto, são valorizadas, sobretudo, as noções de figuratividade/iconicidade e intertextualidade; é feita a investigação das relações implícitas que o texto do cancionista baiano faz com outro texto, “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Na prática dessa análise cancional, é estruturada a junção das instâncias verbais e melódicas, em busca de seu mapeamento tensivo. O artigo se fundamenta no modelo semiótico clássico desenvolvido por Greimas – cujos fundamentais operadores são o percurso gerativo do sentido do texto e o quadrado semiótico –, considerando seus desdobramentos efetuados por Bertrand na semiótica figurativa, e por Zilberberg, no campo das indagações tensivas. Os princípios da semiótica da canção são pautados conforme Tatit. As questões sobre a teoria da música são pontuadas consoante Med.

Palavras-chave: Semiótica da canção. Intertextualidade. Figuratividade. Tensividade.

**THE PRESENCES OF LUIZ GONZAGA IN “LUA LUA LUA LUA”,
BY CAETANO VELOSO**

Abstract

The fundamental purpose of this article is to present a semiotic listening/reading of the song “Lua lua lua lua”, by Caetano Veloso. For this purpose, the notions of figurativeness/iconicity and intertextuality are valued; an investigation is made of the implicit relationships that the text of the composer from Bahia makes with another text, “Asa Branca”, by Luiz Gonzaga and Humberto Teixeira. In the practice of this song analysis, the junction of verbal and melodic instances is structured, in search of its tensive mapping. The article is based on the classic semiotic model developed by Greimas – whose fundamental operators are the generative path of the meaning of the text and the semiotic square –, considering its unfolding carried out by Bertrand in figurative semiotics, and by Zilberberg, in the field of tense inquiries. The semiotic principles of the song are guided accordingly Tatit. Questions about music theory are scored according to Med.

Keywords: Semiotics of the song. Intertextuality. Figurativeness. Tensiveness.

¹Doutora em linguística/semiótica da canção (Universidade Federal do Ceará). ORCID: <<http://orcid.org/0000-0003-1124-2737>> E-mail: ericannbarroso@gmail.com

² Doutor em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC). No ano letivo 2017-2018, fez estágio de pós-doutoramento em Semiótica na Université de Limoges, França, sob a supervisão de Jacques Fontanille. ORCID: <<http://orcid.org/0000-0003-0483-4996>> E-mail: jabsaraiva@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

“A tua presença
Entra pelos sete buracos da minha cabeça
A tua presença
Pelos olhos, boca, narinas e orelhas
A tua presença.” (VELOSO, 1975).

A canção de Caetano Veloso está miscigenada, ou seja, sua gênese está fortalecida pelas “dicções” (TATIT, 2012) de vários outros cancionistas, sendo estes brasileiros ou estrangeiros. Sem paradoxo, os gestos cancionais desse autor são singularíssimos; nunca a singularidade de sua própria dicção é obliterada. Tatit (2012, p. 266), no tópico “Dicção de Caetano Veloso”, atesta que “A singularidade, dentro de sua obra, toma o viés da iconização, da construção sensitiva do texto (na expressão e no conteúdo), da canção que se transforma, ela própria, em experiência viva”.

Neste artigo, tomando por base as semióticas de Greimas, Zilberberg e Tatit, uma peça que bem tipifica a dicção do artista de Santo Amaro da Purificação: “Lua lua lua lua”. Para tanto, entendemos como sendo pertinente e fundamental o emprego dos conceitos de figuratização e iconização.

Diz-nos Bertrand (2003, p. 157) que “A figuratividade se define como todo conteúdo de um sistema de representação, verbal, visual, auditivo ou misto, que entra em correlação com uma figura significativa do mundo percebido, quando ocorre sua assunção pelo discurso”. Na análise da canção “Lua lua lua lua”, relatamos acontecimentos da semiose a partir dos dados perceptivos verbais e auditivos, que, inteirando plenamente a sensorialidade, abrem o figurativo para sua transcendência, para o “além-sentido” da imanência do sensível.

A peça em pauta decanta o astro rei da canção regional nordestina, o Seu Lua, Luiz Gonzaga. Nesse trabalho, discorreremos sobre como se dá tal decantação, tanto no plano verbal quando nos sintagmas musicais do texto do compositor baiano. Luiz Gonzaga, por sua intertextualização, está presente na inteireza de “Lua lua lua lua”. Assim Caetano presenteia Gonzaga.

As análises das duas canções que compõem o *corpus* deste artigo incidem, especialmente, no efeito de sentido da junção de seus projetos verbal e melódico; isso porque o núcleo de identidade de qualquer canção está no liame entre seus versos e seus contornos melódicos. A harmonia, o arranjo e a instrumentação da canção, ainda que importantes, podem ser alterados a cada versão.

2 “LUA LUA LUA LUA”

A peça “Lua lua lua lua”, de Caetano Veloso, lançada no ano de 1975 (Gravadora Philips), é a quinta faixa do álbum “Jóia”. Trata-se de uma canção-serenata³ figurativo-decantatória. Ela é, preponderantemente, descritiva.

*Lua lua lua lua
Por um momento meu canto contigo compactua
E mesmo o vento canta-se
Compacto no tempo
Estanca
Branca branca branca branca
A minha, nossa voz atua sendo o silêncio
Meu canto não tem nada a ver com a lua*

Caetano, aqui, não abandona sua inclinação para o ícone⁴. A isotopia lunar é regente. No núcleo isotopante da canção está a figura icônico-sensitiva “lua”, em torno da qual ronda toda a composição, pois a reiteração dos signos “lua” e “branca” assinala o fulcro da obra, isto é, de onde saem e para onde voltam todas as inflexões da peça. Tais elementos significantes são dotados de investimentos particularizantes, tornando-se ícones que produzem ilusão referencial. O “branca”, entoado repetidas vezes, em um interessante paralelismo com “lua”, serve para reforçar a dimensão visual da figura. O compositor lapida a figura até aproximá-la do ícone, ao qual interpela em linguagem de registro metafórico. Em outros termos, o cancionista brinca de fazer signos eludidos e delusórios; ele folga em deslocar metáfora em metáfora, metonímia em metonímia, constrói inusitadas reportações e evocações sígnicas: “E mesmo o vento canta-se compacto no tempo”, “A minha, nossa voz atua sendo o silêncio”.

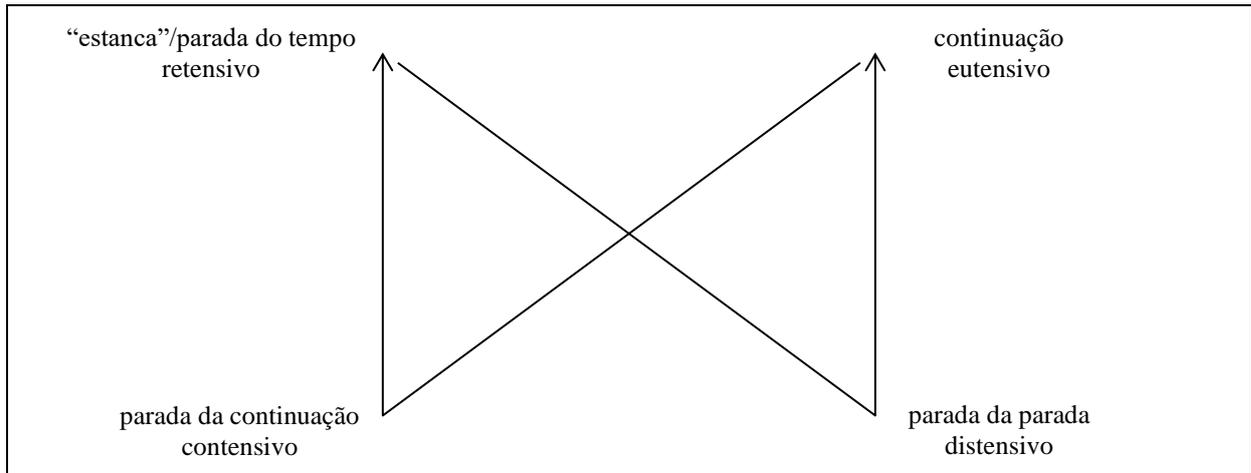
A partir da grandeza “estanca”, constituinte do enunciado “Por um momento meu canto contigo compactua / E mesmo o vento canta-se / Compacto no tempo / Estanca”, assim compomos o quadrado semiótico⁵ em sua versão fórico-tensiva:

³ Serenata: “1 MÚS composição musical, de caráter simples e melodioso, para ser executada à noite, ao ar livre [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1733).

⁴ Greimas e Courtés (2008, p. 251) introduzem o termo “iconização” “[...] para designar, no interior do percurso gerativo dos textos, a última etapa da figurativização do discurso em que distinguimos duas fases: a figuração propriamente dita, que responde pela conversão dos temas em figuras, e a iconização que, tomando as figuras já constituídas, as dota de investimentos particularizantes, suscetíveis de produzir a ilusão referencial”.

⁵ “Compreende-se por quadro semiótico a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer.” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 400).

Figura 1. Dêixis temporal “estanca” face à sua dimensão tensiva no quadrado semiótico



Fonte: adaptada de Tatit (1997, p. 118).

“Por um momento”, os cantos do sujeito-enunciador e do enunciatário entram em estado de conjunção absoluta; tudo “estanca”. Ao sujeito, agora perplexo, sobrevém o tempo tético. O narrador, nesse instante, encontra-se em conjunção com o objeto-valor “canto”; e, em seguida, há até mesmo a superação, o atravessamento da esquiza meu canto / canto dele: “A minha, nossa voz atua sendo silêncio”. O compactuar vale aqui em pelo menos duas de suas acepções, quais sejam: “combinar, ajustar” e “reduzir”, pois tudo “estanca” na unidade constituída.

Nesse ponto, é preciso perceber uma possível contradição que vai se erigindo no texto. Embora o objeto do qual fala o enunciador seja claramente a “lua”, esse mesmo enunciador diz que “meu canto não tem nada a ver com a lua”. Como compreender essa passagem senão atenuando a força da presença daquilo que Lopes (1978) chama signo extradiscursivo, ou seja, signo na sua acepção mais corriqueira, geralmente composto com o primeiro significado que aparece no dicionário, para, então, atribuir um segundo significado a “lua”, significado intradiscursivo, advindo da pressão sintagmática exercida pelos outros signos do cotexto e, logo em seguida, resolvido em um código heterodiscursivo, “código” da cultura dentro do qual o texto foi composto. Como veremos, outros elementos da canção evidenciam essa desautomatização da primeira relação sígnica em favor de uma outra em que “lua” refere não apenas o satélite da terra, mas, principalmente, o compositor e cantor popular nordestino Luiz Gonzaga, também conhecido como Seu Lua.

Com efeito, só é possível deduzir que “Lua” representa o Seu Lua a partir do momento em que o cancionista-enunciador, no último verso (“Meu canto não tem nada a ver com a

lua”), de forma imperfectiva, nega que seu canto decante a lua, satélite natural da Terra, arcano sempre cantado em verso e prosa.

Um dos principais papéis do texto cancional descritivo “Lua lua lua lua” é converter uma conjunção à distância em conjunção plena: o sujeito enuncia que, por um instante, Luiz Gonzaga, objeto distante, figurativizado pelo sema “lua”, está em conjunção consigo. No momento em que o canto do destinador “compactua” com o canto dele, destinatário, a conjunção é plena, mas não perene; por isso mesmo, não é perfeita. Percebe-se, daí, o “ressaibo da imperfeição” (GREIMAS, 2002).

Tatit (2012, p. 267), no tópico “Dicção de Caetano Veloso”, reporta-se à obra em questão, sugerindo que o ícone “lua” parece ter sido construído em uma forma de *haikai*, em uma “[...] integração conjuntiva sem conflito nem tensão”. A propósito, esse texto é condensado em figuras compactas e profundas, mas não patêmicas. Além disso, a naturalidade icônico-figurativa verbal, a “platitude ambiente” (ZILBERBERG, 2011, p. 27), é assegurada pelo seu projeto musical: “Lua lua lua lua” recebe reforço tensivo do *ethos* calmo, átono, inacentuado de sua melodia (a concepção harmônica tonal⁶ é rica, mas simples e familiar) (Figura 2). Em outros termos, pela análise do sensível, essa serenata é de natureza serena, sem patemas; ela se apresenta sem arroubos de intensidade, sem grandezas tensivas desbragadamente dramáticas.

O sintagma melódico-entoativo grifado nos compassos 1 e 2 é reiterado quatro vezes nos compassos 11 e 12, 15 e 16, 17 e 18, 20 e 21, e 22 e 23, conforme arranjo da partitura pentagramada e cifrada de Chediak (Figura 2). Além do que, nos dois últimos compassos, há indicação de “Repetir diminuindo”, o que confere ao executante repetir tal elemento tantas vezes ele entender como cancionalmente/musicalmente de valor⁷. Tal unidade discreta é basilar no plano do conteúdo de toda a peça.

⁶ “O tonalismo define-se como um sistema teórico que estrutura a composição musical em torno de uma nota principal, a tônica, segundo regras harmônicas específicas marcadas por movimento de tensão e repouso, isto é, de um passeio pelas notas e de uma volta à tônica que define a tonalidade de determinado trecho musical” (LUIZ, 2011, p. 56). O modo escalar de Dó se consagrou como o grande sistema musical do Ocidente. Isso aconteceu por ele ter, dentre todos os modos – jônico (Dó), dórico (Ré), frígio (Mi), lídio (Fá), mixolídio (Sol), eólio (Lá) e lócrio (Si) –, o plano isotópico (plano sequencial de tons e semitons da escala) de maior poder tensivo. Os dois modos escalares que nos interessa diretamente neste artigo são: modo de Dó (tom→tom→semitom→tom→tom→tom→semitom) e modo de Sol ou modo nordestino (tom→tom→semitom→tom→tom→semitom→tom) (MED, 1996). A razão da importância dessas escalas, aqui, é que uma das peças analisadas, “Lua lua lua lua”, tem como base o modo de Dó, e “Asa Branca”, o modo de Sol. O modelo escalar mixolídico é comumente adotado por trovadores do Nordeste do Brasil.

⁷ Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 527), “Podem-se [...] distinguir duas grandes classes de valores: valores descritivos (objetos consumíveis e entesouráveis, prazeres e ‘estados de alma’, etc.) e valores modais (querer, poder, dever, saber-ser/fazer)”. Nesse ponto da análise, remetemo-nos ao conceito da semiótica francesa de “valor descritivo subjetivo”.

Figura 2. Partitura de “Lua lua lua lua” (tonalidade de Fá Maior)

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (F major). It consists of 23 measures, grouped into five systems. Chord symbols are placed above the notes. The first system (measures 1-4) has chords F7M, F0, Gm7, and C7(9). The second system (measures 5-8) has chords F7M, Gm7, C7(9), and F7M. The third system (measures 9-12) has chords Bbm6, F7M, F0, Gm7, and C7(9). The fourth system (measures 13-16) has chords F7M, F0, Gm7, and two instances of C7(9) labeled '1ª vez' and '2ª vez'. The fifth system (measures 17-23) has chords F7M, F0, F7M, and F0, with a 'Repetir diminuindo' instruction at the end.

Fonte: Chediak (2010, p. 54).

Na instância enunciativa terminativa “Meu canto não tem nada a ver com a lua”, percebemos o enfoque concessivo do imperfectivo. Em tal configuração suspensiva, com efeito de sentido de inconclusão, o enunciador nega que seu canto se refira à lua, mas não realiza, na íntegra, a sentença de fechamento, afirmando a quem, ou a que, de fato, o seu canto se remeteria.⁸

Nesse derradeiro enunciado, “Meu canto não tem nada a ver com a lua”, tanto na instância verbal quanto na musical, há aspectualidade imperfectivas: o tonema⁹ terminativo recai sobre a nota Dó (V grau da tonalidade de Fá), não sobre o I grau, tônico, da tonalidade de Dó. Tal enunciado seria assim grafado no mapeamento letra/melodia de Tatit (2012) (Figura 3):

⁸ “A oposição perfectividade/imperfectividade é totalmente homologável à dicotomia realizado/irrealizado” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 362).

⁹ “No nível das estruturas fundamentais de sentido da expressão musical estariam as seguintes categorias da teoria da música (parâmetros básicos do som): altura (tonema); intensidade (dinamema); timbre (timbragem); duração (cronema).” (BARROSO, 2018, p. 35).

Figura 3. Mapeamento dos contornos letra/melodia do último sintagma de “Lua lua lua lua”

Sol		can							
Fá	Meu		não						
Mi		to		na		com	a		
Ré			tem					lu	
Dó				da	a				a
Si					ver				
Lá									
Sol									
Fá									

Fonte: elaborada pelos autores.

Vale apontar que, no arranjo da peça (Figura 2), o único tonema resolutivo é aquele que incide no Fá (I grau, grandeza tônica da tonalidade de Fá), no compasso 10 (enunciado “estanca”).

3 INTERTEXTUALIDADE: “LUA LUA LUA LUA” E “ASA BRANCA”

A intertextualidade, às vezes, não é facilmente identificável. No âmbito da heterogeneidade enunciativa do plano verbal de “Lua lua lua lua”, as citações e alusões a Luiz Gonzaga, o Seu Lua, são não-explicitas, não-marcadas; contudo, são nitidamente percebidas. Antes de procedermos à análise da intertextualidade entre as peças em questão, registramos a letra e a partitura de “Asa Branca” (Figura 4), canção de choro (baião regional) composta em 1947.

*Quando oiei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação*

*Que braseiro, que fornaia
Nem um pé de prantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão*

*Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão*

*Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração
Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração*

*Hoje longe, muitas légua
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar, ir pro meu sertão*

*Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão
Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na plantação*

*Eu te asseguro, não chore não, viu
Que eu voltarei, viu, meu coração*

Sobre a letra dessa canção, Tatit (2001, p. 98) se expressa:

Esta letra tem como constância a intensidade do estado passional vivido pelo sujeito enunciador. O sentimento de falta perpassa todas as estrofes, deixando-se manifestar em diferentes formas de disjunção. Tudo ocorre como se o sujeito, nas primeiras quadras, observasse o resultado da atuação implacável de um anti-sujeito que teria invadido seu território, devastado seus bens e retirado sua condição de vida. Nas últimas estrofes, depois de alguma transformação, esse sujeito manifesta as emoções de um exilado que só recobrará a paz se voltar à terra de origem.

Abaixo, fornecemos a partitura de “Asa Branca”, consoante o arranjo de Higa (2011, p. 1):

Figura 4. Partitura de “Asa Branca” (modalidade de Sol ou modalidade nordestina)

The musical score for "Asa Branca" is presented in 4/4 time. It consists of a piano part and a piano accompaniment (Pno.) part. The piano part is divided into four measures, labeled "Compasso 1" through "Compasso 4". The piano accompaniment is divided into two systems of four measures each, labeled "Compasso 17" through "Compasso 20" and "Compasso 21". The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various musical notations such as notes, rests, and chords. The piano part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and eighth-note patterns.

Fonte: Higa (2011, p. 1).

A intertextualidade de “Lua lua lua lua” com “Asa Branca” é clara, inconfutável. O texto em análise designa não uma soma confusa e misteriosa de influências. Ele invoca, implicitamente, a figura mítica do Rei do Baião. Mais que isso, tal intertextualidade é reforçada quando, no sintagma melódico-entoativo, Caetano convoca elementos do hino não-oficial do Nordeste do Brasil, “Asa Branca”, conforme compassos 1 e 2, nas figuras 5 e 6, a seguir.

Tal grandeza involutiva em declive de “Asa Branca” preludia o enunciado que tem o poder de tocar o sentimento de empatia, de compaixão e dó até mesmo do artífice superior, destinador transcendente, Deus: “Quando oiei a terra ardendo / Qual fogueira de São João / Eu perguntei a Deus do céu, ai / Por que tamanha judiação / Eu perguntei a Deus do céu, ai / Por que tamanha judiação”. Temos aqui a quintessência da modalidade patêmica, que habita o sujeito-enunciador carecente a partir de sua consciência da falta.

“Lua lua lua lua” e “Asa Branca”, canções temáticas, são caracterizadas por segmentos melódico-entoativos que se reiteram em uma faixa horizontal dos seus campos de tessitura. Em “Asa branca” é a figura melódica recorrente, figura modal mixolídica (Figura 4), que imprime forte identidade nordestina à canção. Em uma e em outra há tendência à concentração involutiva de figuras melódicas com base na recorrência de curtos temas/refrãos (figuras 2 e 4).

A noção de ausência se oculta em todo o texto. A cadeia significante verbal¹⁰ dessa obra se exprime por desvendamentos e ocultamentos, presenças e ausências; mais por ocultamentos e ausências do que por desvendamentos e presenças. Nessa análise, é preciso que se chegue a um entendimento claro sobre o valor que tem a ausência no sistema binário¹¹. É certo que em um sistema estruturado, como é a cadeia significante, todo elemento vale enquanto não é o Outro que, evocando, exclui; afinal de contas, para que o sentido brote, é preciso que um dos termos da oposição se apresente. Então, por esse princípio, se não houvesse as presenças dos significantes “lua” e “branca”, as ausências de Seu Lua e “Asa Branca” não teriam sido reveladas.

Queremos crer que o ouvinte comum que, porventura, tenha escutado as duas canções pode facilmente não se dar conta do entrelaçamento intertextual que as une. E a razão é simples. Em primeiro lugar, temos o jogo entre a presença do significado mais corriqueiro de “lua”, reforçado pelos lexemas “branca”, “vento” e “tempo”, de natureza cosmológica, e a ausência explicitada pela frase “meu canto não tem nada a ver com a lua”. Em segundo lugar, presente está a incontável isotopia do “canção”, que toma a dianteira e se vê adensada pela presença dos lexemas “canto”, “voz”, contrapontuados pelo “silêncio”.

¹⁰ “A articulação temporal de um signo com outro no eixo das oposições, ou eixo sintagmático, constitui a cadeia significante; a relação sintagmática é *in praesentia*, ‘repousa sobre dois ou vários termos igualmente presentes numa série efetiva’ (Saussure, Curso de lingüística geral).” (KAUFMANN, 1996, p. 73).

¹¹ “A binaridade caracteriza um único tipo de estrutura: só podem ser consideradas categorias binárias aquelas cuja relação constitutiva é a contradição (por exemplo: asserção/negação; conjunção/disjunção).” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 51).

Tal movimento entre presença e ausência de elementos verbais e sonoros gera um discurso biisotópico. Como decorrência disso, um efeito de profundidade se evidencia, e, dependendo do trecho da canção em foco, o que se verifica é a dominância ora do canto à lua, ora do canto ao Lua. Curiosa é a seleção lexical de “compactuar” já comentada. Um seu cognato serve como expressão síntese do efeito de sentido que a canção visa alcançar: trata-se do lexema “compacto”, que, além de remeter aos conceitos concernentes a “compactuar”, tem o mérito de fazer referência ao universo cancional se o interpretarmos como uma forma de fazer menção a disco compacto. Nesses termos, podemos supor que estão compactados a lua, o Lua e Caetano Veloso em um imaginado disco compacto.

A dicção de Caetano, que recorre a algumas das “astúcias da enunciação” (FIORIN, 2016), barra a entrada automática no conteúdo de sua canção; no texto icônico “Lua lua lua lua” não é diferente. É preciso, nesse caso, que se dê as assimilações das operações semi-descriptivas, em especial, nos planos das metáforas e das cifras tonemáticas repetidas (figuras 2 e 4), que buscam, e conseguem, a adesão do ouvinte-enunciatário, enredando-o nas malhas de um código cancional singularíssimo.

4 CONCLUSÃO

Como buscamos fazer ver, Caetano constrói, não raras vezes, seus textos com mais de um plano de leitura, biisotópicos ou plurisotópicos. Assim é como acontece no texto “Lua lua lua lua”. A peça se desenvolve em planos isotópicos diferentes que disputam a dominância no campo de presença do ouvinte, gerando vazios atratores de sentido, a que podemos chamar ausência de marcadores. Esse texto cria para si um espaço autônomo, que promove perfeita imbricação entre as linguagens verbal e musical, de tal maneira que a decifração de seu sentido permanece oscilante entre as figuras da “lua” e do “Lua”, compactadas na canção.

Consideramos, neste artigo, que o objeto da semiótica figurativa, a figuratividade, de grande elasticidade semântica – tanto no plano verbal quanto no universo significante musical –, tem formas de adequação lábeis moldadas pelo seu emprego.

O texto “Lua lua lua lua” só ganha sentido se for entendido como vazio gerador de sentido, como ausência, cavidade só atingível na predicação dos sentidos que faz sobrevir inesperadamente. O texto cria para si um espaço autônomo, um tecido de representações significantes que se mesclam em uma decifração contínua, pois é a decifração contínua de algo que transcende suas próprias leis de puro significante. Não se trata de grandezas de

significados unívocos; elas se abrem a muitas escutas e leituras, qual obra indeterminada e aberta.

REFERÊNCIAS

BARROSO, Érica Nailde Nunes. **Modos escalares e tensividade semiótica na canção popular brasileira**. 2018. 192 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução de Grupo Casa. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

CHEDIAK, Almir. **Songbook: Caetano Veloso**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2010. v. 2.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Contexto, 2008.

HIGA, Paulo Henrique Y. Asa Branca. **musescore.com**, [s. l.], 17 maio 2011. Disponível em: <https://musescore.com/user/460/scores/11561>. Acesso em: 26 jan. 2020.

KAUFMANN, Pierre. Cadeia significativa [verbete]. In: KAUFMANN, Pierre. **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Tradução de Vera Ribeiro e Maria Luiz X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 73-74.

LOPES, Edward. **Discurso, texto e significação: uma teoria do interpretante**. São Paulo: Cultrix, 1978.

LUIZ, Leonardo. **Música no divã: sonoridades psicanalíticas**. São Paulo: Via Lettera, 2011.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

SERENATA [verbete]. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 1733.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2012.

VELOSO, Caetano. A tua presença morena. Intérprete: Caetano Veloso. *In*: VELOSO, Caetano. **Qualquer coisa**. Rio de Janeiro: Philips, 1975. 1 CD. Faixa 5.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Submetido: 16/09/2020

Aceito: 30/03/2021