

Possibilidade de uma ontologia da canção a partir do violão de Gilberto Gil

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música popular

Bruno Yukio Meireles Ishisaki
Faculdade de Música do Espírito Santo Maurício de Oliveira (FAMES)
bruno.ishisaki@fames.es.gov.br

Resumo. Partindo da premissa de que o juízo sobre a essência não esgota as possibilidades ontológicas do objeto, propomos no presente estudo considerar, em exemplos coletados da obra de Gilberto Gil, o violão de acompanhamento como atributo ontológico e elemento composicional indissociável de um determinado modo de ser de algumas de suas canções: a saber, aquelas compostas e performadas com voz e violão. Para estruturar essa premissa, nos apoiamos no campo poético (considerando a composição com voz e violão como nexos causais diretamente relacionados à atualização da canção), em relatos do compositor e na análise de trechos de canções selecionadas. Ao final do texto, realizamos uma breve reflexão a respeito do paradigma de notação musical e de sua adequação à proposta da pesquisa.

Palavras-chave. Gilberto Gil, Canção, Ontologia, Cancionista, Violão.

Title. The Possibility of a Mode of Being of the Song from Gilberto Gil's Guitar

Abstract. Starting from the premise that the judgment about the essence does not exhaust the ontological possibilities of the object, we propose in the present study to consider, in examples collected from the work of Gilberto Gil, the accompaniment guitar as an ontological attribute and compositional element inseparable from a certain way of being of some of his songs: namely, those composed and performed with voice and guitar. In order to support this premise, we rely on the poetic field (considering the composition with voice and guitar as a causal link directly related to the actualization of the song), on reports from the composer and on the analysis of excerpts from selected songs. At the end of the text, we briefly reflect about the musical notation paradigm and its suitability for the research proposal.

Keywords. Gilberto Gil, Song, Ontology, Singer Songwriter, Guitar.

A essência e o modo de ser da canção

O conceito de essência está relacionado àquilo o que não muda, sem que se mude o próprio ser. O essencial indica, no ser, aquilo o que ele é, independentemente do que lhe é contingente; em Aristóteles (2002, p. 217), a essência é uma "noção que define a coisa". Ao

longo da história do pensamento, a ideia de essência se deslocou do eixo problemático grego, comprometido com a resolução da aporia entre ser e devir (MARÍAS, 1967, p. 71); hodiernamente, o problema da essência tem caminhos abertos em diversas ramificações, a depender do paradigma ao qual serve;¹ ainda assim, o conceito de essência frequentemente se encontra pareado com um juízo sobre o que uma coisa é ou pode ser naquilo que ela não muda.

Se refletirmos sobre a essência da canção, sobretudo a canção brasileira no recorte de tempo do começo ao final do século XX, inevitavelmente nos encontraremos entremeados em uma investigação que não se simplifica com as subdivisões dos gêneros. É igualmente problemático diferenciar o essencial do acidental no Samba, no Choro, na Música de Protesto ou em qualquer outra subcategoria, pois tais divisões são regidas por princípios organizadores e constitutivos provenientes de diferentes ideários, meios, fontes materiais e zonas de consistência, tais como os campos musicais, sociais, mercadológicos, literários, midiáticos, entre tantos outros; é tarefa de Sísifo delinear seus atributos comuns.

Não obstante, sempre foi tentador fazer coincidir a essência com o ser; esta foi a longeva visão teológica e filosófica, de Aristóteles a Tomás de Aquino, que tanto influenciou o pensamento ocidental. Certamente, o conceito de essência nos diz quais são os atributos comuns entre objetos de uma mesma categoria, mas o interesse de transformar esses atributos naquilo que deve ser considerado o mais importante no ser revela, para nós, claras matizes dogmáticas comprometidas com uma busca por universais (MARÍAS, 1967, p. 133).

Devemos, portanto, estar alertas para o fato de que a investigação da essência não esgota a ontologia do objeto. Deste modo, esclarecemos que estamos interessados em certas possibilidades ontológicas da canção popular brasileira caracterizadas por valores "acidentais" ou diferenciais, e não necessariamente na essência comum que unifica tais objetos. Pois a essência de uma canção pode muito bem ser reduzida a uma melodia simplificada e a uma harmonia cifrada - síntese insatisfatória para a nossa proposta de pesquisa.

Em consonância com o pensamento de Gilles Deleuze (2018), reconhecemos a premissa de que a diferença manifesta suas contribuições para a constituição do objeto por usufruir de um primado ontológico, que é condição para a existência de múltiplas disposições e modos de ser. A essência é, nesse sentido, um construto abstrato, sistêmico, dependente da linguagem, regido, coagido e filtrado por ela, enquanto o ser simplesmente é o que é, e está em constante movimento de fuga em relação à linguagem. Entre os numerosos modos de ser da

¹ Ver os verbetes "Existencialismo" e "Essencialismo" em DUROZOI, ROUSSEL, 1993, p. 166-176.

canção popular brasileira, um em específico nos interessa: a canção composta e executada com voz e violão.

O cancionista instrumentista

Não podemos ignorar que um processo composicional guiado pela voz e pelo violão está em relação causal direta com a materialidade que determina (ISHISAKI, 2020). O cancionista que compõe tocando e cantando inserirá, de maneira inevitável, elementos mnemônicos de seu repertório motor, vocal e idiomático na obra que concretiza; assim, cabe aqui levantar o pressuposto de que a ontogênese de uma canção traz consigo não só os elementos vocais e literários, mas também o gestual instrumental do compositor. Nossa premissa é a de que, em certos casos, esse gestual participa fundamentalmente da constituição do ser da canção enquanto esta toma forma. A canção aqui não se reduz a uma melodia cifrada, sendo necessário considerar também aquilo o que acontece na parte instrumental como atributo indissociável da obra.

Partindo desse nexos causal, entendemos que certas canções de Gilberto Gil, sendo compostas com voz e violão, trazem como atributos ontológicos gestos e figuras desenvolvidos no acompanhamento instrumental. Essa consideração se apoia na inadequação de se supor que as partes de acompanhamento das canções de Gil a serem comentadas possam ser reduzidas apenas às cifras da harmonia, tal como se observa nos dois volumes dos *songbooks* editados por Almir Chediak (1992).² O que propomos é que a parte executada ao instrumento não é um acessório destacável da canção: o que acontece no acompanhamento de violão faz parte do modo de ser das obras. Analogamente, seria inadequado, ao considerar uma peça de concerto para piano, privilegiar o conteúdo destinado para a mão direita e excluir ou simplificar, mediante cifragem harmônica, o que foi composto para a mão esquerda.

Sabemos que, ao longo do século XX, a canção brasileira teve amplo enfoque no desenvolvimento harmônico, com influências que vão desde os compositores impressionistas franceses, passando pelo *jazz* até a música de vanguarda. Entendemos que a harmonia é um

² Almir Chediak esclarece, na introdução do primeiro volume do *songbook*, que o repertório selecionado para compor o livro foi escolhido juntamente com Gilberto Gil, que acompanhou todo o processo de edição. Durante esse acompanhamento, Chediak revela que algumas músicas foram rearmonizadas, enquanto outras foram simplificadas pelo próprio Gil para facilitar a execução (CHEDIAK, 1992, p. 7). Assim, a imprecisão na notação presente nesses *songbooks* ocorre em virtude de uma diretriz estabelecida pelo próprio compositor, e não por conta de questões editoriais concernentes à atuação de Almir Chediak e de sua equipe na elaboração das transcrições.

campo constitutivo importante das múltiplos modelos que compõem o cancionário brasileiro. O que propomos, no caso de Gilberto Gil, é que, além da harmonia representada em cifras, alguns elementos propriamente idiomáticos do violão também sejam considerados atributos ontológicos da canção. Essa ideia é detectável no discurso do próprio cancionista, em uma fala presente na faixa *Cores Vivas*, do disco gravado ao vivo intitulado *Gilberto Gil em Concerto* (1987):

Algumas canções, [...] das que eu tenho feito, às vezes [...] se prestam bem às traduções que eu tenho feito para bandas maiores, traduções para contextos timbrísticos diferentes do violão... [...] mas algumas outras canções são basicamente, pelo menos para mim, [...] essencialmente fortes e bonitas e íntegras quando são feitas no violão, e quando são tocadas daquele jeito, naquele tom... é como aquela coisa da "sonata em mi bemol", de "não-sei-quem", de um daqueles clássicos, que se você canta, toca em outro tom, não é a mesma coisa. [...] Então têm algumas canções, das minhas, que considero desse jeito. (GIL, 1987)

Além da relevância do violão de Gilberto Gil na constituição de suas canções, vale também mencionar a importância de suas ideias composicionais enquanto instrumentista, ilustrada nas palavras de Caetano Veloso, que escreve que "o violão de Gil é uma das melhores coisas que aconteceram no Brasil" (VELOSO, Apud GIL; ZAPPA, 2013, p. 518). Consideramos que falar do violão de Gilberto Gil é também falar de suas canções e de seu processo composicional, e que ao estudar seus "violonismos", abre-se a possibilidade de se fazer uma ontologia de suas canções para além da melodia cifrada, extrapolando as reduções da essência. Entendemos, assim, que não há separação entre a artesanaria de seu violão e a elaboração das canções a serem comentadas.

O violão de Gilberto Gil

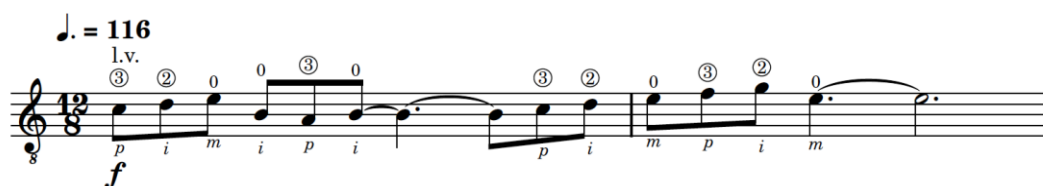
São várias as fontes que apontam o violão como principal ferramenta no trabalho composicional de Gilberto Gil. Iniciaremos nossa exposição com aquelas referentes aos relatos do próprio compositor. Ao falar de seu método de criação, Gil comenta que "é sentar, pegar o violão e vai vindo. Vem vindo uma ideia, vem uma frase, vem um acorde, vem uma harmonia, vem uma acentuação rítmica, vem isso, vem aquilo outro" (GIL; ZAPPA, 2013, p. 148). Gilberto Gil costuma produzir suas letras ao mesmo tempo em que compõe a música - nesse sentido, não é absurdo imaginar que o tratamento instrumental pode ser um condutor importante do processo composicional, por estar presente, muitas vezes, em simultâneo com outras

camadas de elaboração da canção. No comentário sobre *Drão*, podemos observar a importância da presença do violão, mesmo quando os métodos de criação não são descritos com clareza:

Eu me lembro de estar sentado no chão, anotando frases no caderno, com o violão do lado, e de repente sentir o sufoco do coágulo da criação, e ao mesmo tempo a iminência da explosão da via criativa, e não aguentar, saindo dali e indo para o quarto me deitar e deixar, então, aquele coágulo se dissolver, criando filetes que se encaminhavam pra aqui e pra ali... Aí o cérebro e o coração entumeciam, algumas idéias fluíam, e dois, três ou quatro versos saíam. Satisfeito, eu fechava o caderno e ia embora cuidar da vida. Saía, passava o dia fazendo outras coisas, chegava de noite eu retomava; ficava a madrugada toda de novo. (GIL; ZAPPA, 2013, p. 228)

Em *Drão*, é digno de nota mencionar, na introdução, o efeito de *campanella* obtido pela otimização do padrão de digitação da mão esquerda coordenado com o uso da primeira corda solta:

Figura 1- transcrição da introdução de violão na canção *Drão* de Gilberto Gil, na versão presente no álbum *Um Banda Um* (1982).



Fonte: transcrição do autor.

No relato composicional de *Domingo no Parque*, a presença do violão como instrumento condutor do processo criativo é clara: "peguei papel e violão e trabalhei a noite toda. Já era dia, quando eu terminei. De manhã, gravei" (GIL, s.d.). A inspiração para a levada veio, segundo o compositor, da intenção de mimetizar, no instrumento, o som do berimbau na capoeira (GIL; ZAPPA, 2013, p. 228).

Figura 2 - transcrição da levada com padrão rítmico de capoeira de *Domingo no Parque* tocada por Gilberto Gil no álbum *Dois Amigos, Um Século de Música* (2015).



Fonte: transcrição do autor.

A levada do berimbau de capoeira mencionada anteriormente na canção *Domingo no Parque* também ocorre em outras canções, tais como *Parabolicamará* e *Filhos de Gandhi*. A parte de acompanhamento de violão desta última também desenvolve aspectos rítmicos oriundos do ijexá e é objeto de estudo de GÉRARD, RAMOS e CÔRTES (2020).

É importante notar que, mesmo nos processos composicionais iniciados sem o violão, o instrumento é posteriormente empregado, como foi o caso da criação da canção *Aquele Abraço*:

No avião mesmo eu terminei a música, escrevendo a letra num papel qualquer, um guardanapo, e mentalizando a melodia. Tanto que é uma melodia muito simples, quase de blues; como eu não dispunha de instrumento, tive que recorrer a uma estrutura fácil para guardar na memória. Quando cheguei à Bahia, eu só peguei o violão e toquei; já estava comprometido afetivamente com a canção. (GIL, s.d.)

Talvez o caso mais emblemático da presença do violão no processo composicional e na constituição do modo de ser de uma canção na obra de Gilberto Gil se dê com *Expresso 2222*:

Um dia em Londres eu anotei num caderno: 'Começou a circular o expresso 2222, que parte direto de Bonsucesso pra depois' – e esse pra depois me suscitou imediatamente uma parada. Não tive o mínimo ímpeto de continuar nada; decidi deixar aquilo ali como um vinho, num barril de carvalho, pra envelhecer. Só quase um ano mais tarde, já em outra casa, peguei de novo o caderno (onde, além de versos, eu anotava recados telefônicos, bilhetes para Sandra), musiquei o que tinha escrito e, com o violão, fui fazendo o resto. (GIL, s.d.)

Expresso 2222 é notável por sua introdução ao violão, inspirada na técnica de "resfulêgo" empregada no acordeon por Luiz Gonzaga. O trecho foi exaustivamente analisado por ERICK (2020), que comenta que

A música de Gil também é conhecida por suas introduções icônicas, que são cantaroladas, assobiadas e eventualmente replicadas por seus fãs. Nesse sentido, o violão é responsável por diversas dessas introduções, que demonstram, em seus curtos

trechos instrumentais, a destreza e o domínio de Gil no instrumento. São múltiplas as técnicas, recursos idiomáticos e padrões de harmonização apresentados por Gil em suas introduções ao violão. Todos esses elementos contribuem para o seu violão ocupar um lugar de destaque dentro da música popular brasileira. (ERICK, 2020, p. 1)

Figura 3 - primeiros compassos da introdução de *Expresso 2222* de Gilberto Gil (versão de 1972).



Fonte: ERICK, 2020, p. 84.

Quando Gilberto Gil fala de traduções e adaptações, ele parece se referir às ideias presentes em seu violão que poderiam ser posteriormente orquestradas para outros efetivos instrumentais; e como o próprio compositor canta em *Estrela*, "o contrário também bem que pode acontecer", já que é bastante comum observar, em seu violão, ideias musicais que podem ser identificadas em arranjos e gravações anteriores. É o caso, por exemplo, da canção *Esotérico*. Apresentamos, a seguir a transcrição de um trecho da parte de violão da canção, tal como é executada por Gilberto Gil em uma videoaula inserida no DVD *Bandadois* (2010):

Figura 5 - parte de violão da canção *Esotérico* executado por Gilberto Gil na videoaula do DVD *BandaDois* (2010).



Fonte: transcrição do autor.

No arranjo de guitarra e baixo da primeira gravação da canção (lançada no álbum *Um Banda Um*, de 1982), é claramente perceptível a similaridade com a parte de violão previamente

apresentada; caso análogo ao de *Esotérico* pode ser observado na canção *Toda Menina Baiana*. No álbum *Dois Amigos, Um Século de Música* (2015), Gil toca a parte a seguir:

Figura 6 - transcrição de trecho da parte de violão da canção *Toda Menina Baiana*.



Fonte: transcrição do autor.

Ao conferir o arranjo da primeira versão de estúdio da canção, gravada no álbum *Realce*, nota-se com facilidade as semelhanças entre as ideias presentes no violão (figura 6) e no arranjo de base. Nos casos mencionados, ignoramos se as ideias musicais das partes de violão são anteriores ou posteriores às gravações, pois nosso interesse não é especular se os arranjos foram necessariamente originados ao violão e depois orquestrados ou vice-versa, mas mostrar como determinados elementos do acompanhamento instrumental se mostram presentes quando o cantor se apresenta somente com voz e violão. É como se o modo de ser da canção, nesse formato, não dispensasse certas figurações, acentuações, articulações, ostinatos, nuances harmônicas, linhas de baixo, efeitos timbrísticos e modelos de acompanhamento.

No seu primeiro contato com o instrumento, Gil se instruiu de forma autodidata, inspirado no estilo de João Gilberto e fazendo uso de materiais didáticos vendidos em bancas de jornais. No período que abrange seu primeiro contato com o instrumento até a época anterior ao seu exílio em Londres, seu paradigma violonístico transitava entre a estética da Bossa Nova e do Baião. Durante sua estadia forçada ao final da década de 1960 em Londres, Gil teve contato com a cena do Rock inglês. Percebendo o nível de proficiência instrumental dos músicos londrinos, Gil se motivou a aprimorar sua técnica, praticando exercícios de coordenação motora, aprendendo a usar a palheta e eventualmente realizando algumas experimentações com a guitarra elétrica (ERICK, 2020, p. 8). Todos esses elementos formaram boa parte do vocabulário idiomático do compositor, constituindo uma espécie de segunda fase no desenvolvimento estilístico de seu violão que teve, como influência complementar, o estilo de Jorge Ben (GIL; ZAPPA, 2013, p. 235).

Há, contudo, um terceiro elemento a respeito do qual não encontramos menção direta de influências por parte de Gilberto Gil, e que não vem do violão de João Gilberto, da guitarra do rock inglês ou de Jorge Ben. Em canções como *Refazenda* e *Estrela*, podemos observar a ocorrência de padrões simétricos de digitação da mão esquerda combinados com o emprego estratégico de cordas soltas. O método de compor utilizando as cordas soltas em sobreposição com padrões geométricos no instrumento é descrito brevemente pelo compositor durante a videoaula da canção *Refazenda* no DVD *Bandadois* (2010).

Figura 7 - transcrição do riff de *Refazenda* no álbum *Acústico MTV* (1994).



Fonte: transcrição do autor

Figura 8 - transcrição dos arpejos do verso de *Estrela*, faixa do álbum *Quanta* (1997).



Fonte: transcrição do autor.

A notação da canção popular brasileira

Os exemplos referenciados no repertório de Gilberto Gil nos conduzem para uma reflexão a respeito das possibilidades de se registrar em notação aquilo o que deve ser considerado importante em uma canção, já que o método de registro reflete o viés ontológico. Sem querer produzir um arremate precipitado em torno de uma questão tão rica em ramificações e problemáticas, consideramos que, em termos gerais, uma premissa deve estar bastante clara no âmbito desta discussão: é necessário que se defina se o viés da notação deve ser analítico ou

simbólico, sobretudo nos casos em que as partes instrumentais são pensadas como atributos do modo de ser da canção.

Na notação analítica, a representação dá conta das estruturas essenciais e deixa de lado tudo aquilo que pode ser considerado ornamental ou acidental. Nesse sentido, a melodia é notada conservando suas estruturas intervalares fundamentais e seus motivos rítmicos básicos; do mesmo modo, a notação da harmonia expressa, por meio de cifras, o "mínimo múltiplo comum", os princípios da relação entre graus e funções, excetuando qualquer tipo de estrutura contingente (como acordes de passagem, inversões, elementos de estilo, tensões, apojeturas etc). Este é o viés comumente empregado no registro de *standards* presentes em *fake books*³, em algumas edições dos *songbooks* editados por Almir Chediak (incluindo os volumes dedicados à obra de Gilberto Gil) e de partituras no formato *lead sheet*. Este tipo de notação privilegia os elementos obtidos por meio de filtragens analíticas, e conserva apenas aquilo que é considerado essencial em uma canção.

Na notação simbólica, a representação funciona em um plano mais próximo da descrição das estruturas contingentes, acidentais e de estilo. Nesse sentido, ela não se limita à essência e explicita elementos do fraseado, das articulações e das dinâmicas, se mostrando, em comparação com a notação analítica, mais próxima do fenômeno que simboliza. A harmonia também pode ser notada de forma mais detalhada, revelando a estrutura interna dos acordes, seus *voicings* específicos, digitações e padrões motores (no caso de instrumentos como o violão). Esse tipo de notação é encontrada na tradição da música de concerto europeia, em transcrições de fonogramas de música popular realizadas por especialistas (tais como os livros editados por Hal Leonard contendo transcrições de partes específicas de instrumentos)⁴ e em *songbooks* como o *Cancioneiro Jobim* (JOBIM, 2000).

No caso das canções de Gilberto Gil comentadas neste estudo, os exemplos mencionados sugerem que a notação simbólica serve para expressar, de modo mais claro, elementos importantes do modo de ser dessas canções no formato de voz e violão e conservam, de maneira eficiente, informações relacionadas às questões de estilo referentes às partes de acompanhamento. Lembramos também que a relevância do formato "voz e violão" para a presente pesquisa se justifica por seunexo causal e material: o processo de compor cantando e

³ Sobre os *fake books*, ver KERNFELD, 2006.

⁴ A título de exemplo, ver GRESS, 1993.

tocando determina, nas canções resultantes, formas atualizadas e concretas nas linhas vocal e instrumental.

Apontamos a riqueza textural, técnica, timbrística e rítmica das partes de violão de Gilberto Gil, observamos que o próprio cancionista entende que algumas de suas canções contém um núcleo de voz e violão inseparável e vimos como o violão está presente em seu processo composicional. Tais indícios nos levam a vislumbrar que o modo de ser da canção no formato de voz e violão ultrapassa a essência, revelando a necessidade de uma ontologia distinta daquela que prioriza a identidade e que posiciona a semelhança em uma posição hierarquicamente superior à diferença.

Referências

ACÚSTICO MTV. Gilberto Gil (compositor). Gilberto Gil (Intérprete, instrumentista). Warner Music, 1994. CD.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 2002. 695 p.

BANDADOIS. Gilberto Gil (compositor). Gilberto Gil (Intérprete, instrumentista). Warner Music, 2009. DVD.

CHEDIAK, Almir. *Songbook: Gilberto Gil - Volume 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992. 183 p.

CHEDIAK, Almir. *Songbook: Gilberto Gil - Volume 2*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992. 180 p.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. 420 p.

DOIS AMIGOS, UM SÉCULO DE MÚSICA. Gilberto Gil, Caetano Veloso (compositores). Gilberto Gil e Caetano Veloso (Intérpretes, instrumentistas). Sony Music, 2015. CD.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. *Dicionário de Filosofia*. Campinas: Papirus, 1993. 512 p.

ERICK, Samy. *Práticas de Performance de Gilberto Gil ao Violão em Expresso 2222*. Belo Horizonte, 2020. 103 f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2020.

GÉRARD, Marco; RAMOS, Tássio; CÔRTEZ, Almir. Um olhar musical sobre a canção "Filhos de Gandhi" a partir da performance de Gilberto Gil na USP, em 1973. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 7, n. 1, p. 1-23, 2020.

GIL, G. *Gilberto Gil* (site oficial). [s.d.]. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br> Acesso em: 03 jun. 2023.

GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. *Gilberto Bem de Pertto*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013. 752 p.

GILBERTO GIL EM CONCERTO. Gilberto Gil (compositor). Gilberto Gil (Intérprete, instrumentista). Geléia Geral/Warner, 1987. LP.

GRESS, Jesse. *The Beatles: Revolver*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation, 1993.

ISHISAKI, Bruno Yukio Meireles. *A Condição Desviante dos Atos Compositivos*. Campinas, 2020, 380 p. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

JOBIM, Paulo et al.(coord.). *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Vol. 1 ao 5. Rio de Janeiro: Jobim Music/ Casa da Palavra, 2000.

KERNFELD, Barry. *The story of fake books: bootlegging songs to musicians*. Lanham/Toronto/Oxford: The Scarecrow Press Inc, 2006.

QUANTA. Gilberto Gil (compositor). Gilberto Gil (Intérprete, instrumentista). Warner, 1997. CD.

MARÍAS, Julián. *History of Philosophy*. New York: Dover Publications, 1967. 505 p.

UM BANDA UM. Gilberto Gil (compositor). Gilberto Gil (Intérprete, instrumentista). WEA, 1982. LP.