



## **Historicizando a canção, cancionalizando a história: apontamentos sobre *O século da canção*, de Luiz Tatit**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Jonas Bertuol Garcia*  
*Universidade Estadual de Campinas*  
*jonasbgarcia@gmail.com*

**Resumo.** O objetivo deste trabalho é examinar alguns pontos centrais da obra *O século da canção*, de Luiz Tatit, em especial as noções de “sonoridade brasileira” e de “grau zero da canção”. Para melhor compreender o seu significado e o lugar que elas ocupam na teoria do autor, também nos propomos a analisar de que maneira se articulam, na história da canção brasileira apresentada no livro, a ideia de mistura, o papel do mercado e a visão do samba como um gênero “elástico”. O propósito, com isso, é identificar alguns dos pressupostos históricos e valorativos que se encontram subjacentes à concepção de “canção” desenvolvida por Luiz Tatit em sua vasta reflexão sobre o assunto.

**Palavras-chave.** Luiz Tatit. Canção. Música popular brasileira. O século da canção.

**Title.** *The Song Throughout History, the History Through the Song: Notes on O Século da Canção, by Luiz Tatit.*

**Abstract.** The objective of this paper is to examine some key points of the work *O século da Canção*, by Luiz Tatit, in particular the notions of “Brazilian sonority” and “song degree zero”. To better understand their meaning and the place they occupy in the author's theory, we also propose to analyze how the idea of mixture, the role of the market and the vision of samba as an “elastic” musical genre are articulated in the history of Brazilian popular music presented in the book. The purpose, therefore, is to identify some of the historical and evaluative convictions underlying the conception of “song” developed by Luiz Tatit in his extensive reflection on the subject.

**Keywords.** Luiz Tatit. Song. Popular Brazilian Music. O século da canção (book).

### **1. Introdução**

Autor de uma prolífera obra teórica, Luiz Tatit vem sendo há décadas uma referência inevitável para quem estuda o fenômeno da canção popular brasileira. Uma parte considerável de sua produção acadêmica e ensaística, talvez a de maior repercussão, é aquela dedicada à elaboração de um modelo semiótico que ofereça ao crítico ou pesquisador da canção instrumentos de análise adequados à especificidade de seu objeto de interesse. Para tal, o

semioticista desenvolveu uma fecunda reflexão sobre a natureza da linguagem cancional e do artesanato do cancionista em suas relações com o contexto cultural brasileiro. Podemos encontrar assim, em diversas passagens espalhadas pela sua obra, comentários de cunho histórico que conferem a essa concepção uma dimensão social e elucidam algo da gênese dessa forma de linguagem no país. É, todavia, em *O século da canção*, publicado em 2004, que travamos contato com uma narrativa histórica já bem sistematizada a respeito do desenvolvimento da canção brasileira no decorrer do século XX. Sem pretender esmiuçar todo o conteúdo desse livro, e em diálogo com outros escritos do mesmo autor, o presente trabalho se debruça sobre algumas noções, como as de sonoridade brasileira e de protocanção, que nos parecem ser chave para compreender a história da canção implicada na semiótica da canção. Procuramos, com isso, chegar a alguns pressupostos subjacentes a essa concepção hoje tão relevante sobre a canção popular brasileira.

## **2. O tripé da canção**

Já é bem conhecido o modelo de análise da canção popular que Luiz Tatit vem elaborando no decorrer das últimas quatro décadas. O leitor não terá dificuldades de encontrar na vasta obra teórica desse autor uma série de boas explicações sobre o assunto, marcadas não só pela precisão conceitual como também pela clareza expositiva. Como nosso foco está sobretudo nos desdobramentos de tal modelo numa determinada concepção da história da canção brasileira, não tentaremos fazer aqui uma descrição detalhada de suas categorias analíticas, limitando-nos apenas a apresentar algumas de suas noções centrais.

Apoiado no referencial teórico da semiótica tensiva, Luiz Tatit entende a canção antes de tudo como uma categoria de linguagem associada a um processo de comunicação específico. Em tal processo, o sujeito que se exprime através da voz procura cativar a atenção do ouvinte, para fazer com que este deseje ouvir o que lhe é cantado; locutor e ouvinte são aí termos interdependentes de uma relação, que condicionam a conduta um do outro. Isso faz com que a tensão comunicativa entre eles influencie a própria gestualidade do cancionista, repercutindo nos traços constituintes tanto da letra como da melodia, de tal modo que ambas passam a ter um vínculo estrutural entre si (TATIT, 1986, p. 3-5). O bom entrosamento entre os elementos linguísticos e melódicos torna-se, portanto, um expediente vital que assegura à canção o seu efeito de enunciação e a sua capacidade de persuasão. Para Tatit, uma boa canção é aquela que convence quem a escuta; a *eficácia* com que ela estabelece a comunicação aparece então como o parâmetro mais indicado para avaliar o êxito do artesanato cancional.

Portanto, para que sua composição se mostre eficaz e bem-sucedida, o cancionista deve zelar pela compatibilidade entre a letra e a melodia, unindo as duas num mesmo projeto de sentido. Como ele alcança isso? Tatit considera que, para soar convincente ao ouvinte, uma canção precisa antes de tudo recriar a naturalidade da comunicação oral cotidiana com os recursos que lhe são próprios. Tal efeito é obtido sobretudo quando suas curvas melódicas são construídas de modo a mimetizar as entoações da fala corriqueira, reforçando a sensação de que algo está sendo dito – é a reprodução da voz que fala no interior da voz que canta, criando um “sentimento de verdade enunciativa” (TATIT, 2002, p. 20). Esse gesto oral estabelece, pois, uma correspondência entre o desenho melódico da canção e os contornos entoativos da linguagem verbal, simulando verossimilmente uma situação de interação coloquial.

Além desse princípio essencial, tido como o núcleo embrionário de todas as canções, Tatit distingue outros dois recursos que, operando em nível diferente, também contribuem para a integração da melodia e da letra. O primeiro, denominado *tematização*, refere-se a circunstâncias onde a melodia privilegia o agrupamento de células rítmicas e a reiteração de pequenos motivos, ao passo que os versos tendem a adotar um tom eufórico e a tratar da conjunção do sujeito com seus objetos. Geralmente em andamento acelerado, são composições marcadas por valores contínuos, nas quais a identidade firmada pela periodicidade dos temas melódicos se estende até as relações abordadas no conteúdo da letra. Já o segundo recurso, que Tatit chama de *passionalização*, dirige-se a canções em que a linha melódica se apresenta mais progressiva e menos amarrada por repetições imediatas, alargando a tessitura com seus percursos sinuosos, enquanto a letra se recolhe num estado introspectivo para lamentar ou meditar sobre a disjunção entre o sujeito e o objeto de seu desejo. Essas composições costumam ser desaceleradas e comandadas por valores descontínuos: à ausência de identidade dos contornos melódicos pouco reiterativos corresponde, na letra, o afastamento do personagem em relação àquilo que ele perdeu ou nunca teve (TATIT, 2007, p. 73; 2016, p. 18-19).

Esses três procedimentos de compatibilização da letra com a melodia – enunciativo (ou figurativo), temático e passional – já são hoje bastante familiares aos estudiosos da canção, que os vêm utilizando para analisar as mais diversas manifestações desse tipo. O que nos interessa aqui, entretanto, é entender de que maneira Tatit se baseou nesse modelo teórico para propor uma interpretação particular da história da canção popular brasileira. O intuito é, assim, tentarmos percorrer o caminho inverso, isto é, identificar os pressupostos históricos e críticos que se encontram na raiz dessa concepção de canção, atualmente tão difundida no meio acadêmico.

### **3. A sonoridade brasileira: mistura, mercado e flexibilidade**

O tripé semiótico edificado por Tatit vai fornecer não apenas um modelo de análise da canção, mas também as bases de uma explicação histórica do surgimento dessa forma de linguagem. Para isso, o crítico postula a existência de uma “sonoridade brasileira”, referindo-se à centralidade que a canção veio a ocupar na vida musical do país, com um desenvolvimento que se deu por caminhos próprios e sob critérios particulares, fora do circuito da música de concerto e da música popular instrumental. O “gênero canção”, diz Tatit, “virou a ‘música’ do Brasil” (TATIT, 2004, p. 44). A canção brasileira consistiria numa manifestação de características essencialmente terrenas, arraigada na experiência do dia a dia, e conseqüentemente avessa tanto ao culto contemplativo do sublime quanto à veiculação de ideias abstratas. Essa importância concedida à dimensão mundana e cotidiana está certamente relacionada ao principal pilar da semiótica da canção, que é, como vimos, a oralidade enquanto matriz da linguagem cancional. Assim, o “canto na tangente da fala” (TATIT, 2004, p. 42), a feliz união entre melodia musical e entoação verbal num mesmo modo de dizer, constituiria o aspecto mais marcante do nosso universo sonoro.

A “sonoridade brasileira” delineada por Tatit nasce portanto da experiência rotineira do cancionista e de seus ouvintes como falantes nativos. É essa raiz comum que determina a primazia conceitual daquele primeiro expediente de compatibilidade entre letra e melodia – o processo enunciativo – sobre os demais, pois é ele que garante a naturalidade da expressão, constituindo uma espécie de “ponto neutro” de canção. Os outros dois recursos decorrem, na visão de Tatit, dos principais influxos culturais formativos da música popular brasileira: de um lado, a vocação rítmica e o apelo à dança dos batuques de origem africana, que estariam na raiz do processo de tematização; do outro, a sinuosidade melódica de caráter romântico trazida dos salões europeus, a partir da qual teria se desenvolvido o procedimento da passionalização.

O tripé da canção, num primeiro momento destinado à análise interna desta, adquire assim uma dimensão histórico-social. Ele se fará presente, de acordo com essa interpretação, nos momentos decisivos da trajetória da canção brasileira: desde as modinhas e lundus de Domingos Caldas Barbosa, onde se aliavam o “aparato rítmico oriundo dos batuques”, as melodias que “deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana” e as “inflexões românticas” que expandiam a tessitura das canções (TATIT, 2004, p. 27), passando pelo movimento oscilatório do samba moderno entre produções carnavalescas e de meio de ano, até o alastramento da sonoridade brasileira por segmentos de mercado voltados ora para os apelos passionais, como o caso da música sertaneja, ora para os temáticos, como faria a *axé music*. Tal

modelo analítico torna-se assim uma chave explicativa da “história da canção” como um todo. A esse tripé interconectam-se ainda outros pressupostos que estão na base da ideia de “sonoridade brasileira”: a noção de mistura, o papel do mercado e a visão da canção como gênero flexível.

Como se pode notar, a explicação histórica dos modos de compatibilidade entre letra e melodia se relaciona com um paradigma antropológico bastante familiar aos brasileiros, o paradigma da mistura. Ao situar as origens de tais recursos nas influências europeia e africana, unidas em torno do eixo da fala nacional, Tatit concebe a canção como uma prática onde as diferentes matrizes sociais e culturais se encontram e se complementam para engendrar uma forma artística coesa e representativa da experiência nacional. A ideia de mistura defendida pelo autor, contudo, não se restringe ao âmbito étnico, referindo-se antes a um processo mais amplo de inclusão de valores considerados positivos, em favor de um enriquecimento cultural. Por isso a atitude tropicalista de assimilação indiferenciada de tendências nacionais e estrangeiras, da música artística à comercial, supostamente sem hierarquias estéticas ou compromissos ideológicos, é eleita por Tatit como um dos gestos fundamentais da sonoridade brasileira. Essa visão positiva da mistura reivindica assim uma pluralidade de expressões isenta de juízos de valor, “a libertação estética e ideológica” dos artistas (TATIT, 2004, p. 59), contra aquilo que o autor chama – de maneira questionável, diga-se – de “elite popular”, isto é, contra os grupos intelectuais que buscam estabelecer critérios estéticos em favor de um ideal social e político, atitude vista como “exclusivista”. Na avaliação de Tatit, o agente mais propício para esse fim se mostrou ser o mercado fonográfico capitalista instalado com força nos anos 1980 e 1990, através do qual uma heterogeneidade de gêneros e estilos teria alcançado indistintamente todas as “faixas de consumo” (TATIT, 2004, p. 109).

O ideal de integração social e cultural que perpassa a ideia de “sonoridade brasileira” se realiza em seu mais alto grau, portanto, num pujante mercado de consumo. O próprio critério semiótico da “eficácia” da comunicação parece convergir com a acepção mercadológica do êxito comercial (TATIT, 1986, p. 3). De fato, o mercado, somado às tecnologias de gravação e de difusão em massa, desempenha um papel central na versão histórica de Tatit. Ele aparece como uma espécie de catalisador da pesquisa estética dos primeiros sambistas quando da consolidação da linguagem cancional moderna. De um lado, porque a gravação teria oferecido aos sambistas a possibilidade de registrar seus improvisos voláteis, conferindo-lhes uma forma acabada. Do outro, porque a difusão para o consumo permitiria que os compositores testassem a eficácia comunicacional de suas criações com base no sucesso comercial obtido perante o grande público, intensificando a busca por soluções entoativas: “O modelo de composição ideal

era aquele que apresentasse melhor rendimento qualitativo e quantitativo para seduzir os cantores e prover o mercado aberto pelas rádios” (TATIT, 2004, p. 168-169).

A defesa radical de uma canção vocacionada para o consumo leva Tatit a sustentar inclusive que a grande aceitação da sonoridade brasileira fez o mercado se expandir rumo a um cenário musical mais heterogêneo e menos centralizado. Assim, na década final do século passado, a lógica do consumo, embora realmente tendesse à padronização dos produtos culturais, teria distribuído o espaço dos artistas de acordo com as demandas do gosto popular – artistas alternativos ou de mercado, cada qual ocuparia um quinhão proporcional ao seu “coeficiente comercial” (TATIT, 2004, p. 66; p. 88-89, p. 109). Para Tatit importa menos o fato, por ele reconhecido, de que a indústria cultural restringe a inventividade no âmbito particular da obra do que a constatação do sucesso comercial em grande escala conquistado pela música brasileira, ao ponto desta vencer até mesmo a concorrência estrangeira (TATIT, 2004, p. 66). O êxito do capitalismo nacional justificaria assim o abandono de uma reflexão de cunho estético e político sobre a música popular.

Se a tendência da indústria é engessar a produção, Tatit acredita que foi graças à atuação de produtores flexíveis, capazes de “auscultar assiduamente a opinião dos ouvintes” (TATIT, 2004, p. 60), que a sonoridade brasileira alcançou tamanha variedade. A flexibilidade é outro predicado que permeia toda esta concepção de canção. Ela caracteriza primeiramente o samba radiofônico consolidado nos anos 1930, “o gênero que se tornou a espinha dorsal da canção brasileira por quase trinta anos” (TATIT, 2004, p. 167). O êxito dessa música junto ao público procederia de sua elasticidade, da facilidade com que ela se adaptaria tanto às pulsões festivas do carnaval, antes protagonizadas pelas marchinhas, como às necessidades introspectivas do “meio de ano”, terreno até então dominado pelas serestas e modinhas. O samba, segundo esse ponto de vista, teria conseguido unir as extremidades passionais e temáticas – onde antes reinavam “gêneros extremos [que] quase não permitiam variação” (TATIT, 2004, p. 154) – pelo fato de se assentar no “modo de dizer”, nos impulsos entoativos da linguagem oral. Ele aparece, assim, como um gênero maleável que, ao centrar-se sobre o eixo entoativo, pode oscilar entre estados de ânimo celebrantes e lamuriosos, fornecendo o “núcleo por excelência da canção brasileira” (TATIT, 2004, p. 148), isto é, o tripé que sustenta a semiótica da canção. Em que pesassem os aspectos rítmicos característicos, “samba” seria, num nível mais profundo, o termo utilizado à época para designar o fenômeno moderno da “canção”.

#### **4. A canção absoluta: neutralização e triagem**

A ideia do samba como um gênero elástico, adaptável a diversas formas de consumo, nos ajuda a compreender a concepção mais geral de “canção” elaborada por Tatit. O que esse autor procura delinear com tal narrativa é a formação histórica daquilo que ele chama de “arquicanção” (ou “protocanção”), isto é, “o conjunto dos traços (ou processos) comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si” (TATIT, 2002, p. 26). Note-se em tal definição que, entre os traços comuns da arquicanção e as particularidades de cada obra isolada, não há um lugar intermediário para a noção de “gênero musical”. O fato é que o gênero para Tatit é, quando muito, um fator de importância secundária em face da marca distintiva dessa linguagem, que é a relação melodia e letra. Em certos momentos, o autor chega a colocar a canção como o verdadeiro “gênero”, enquanto as formas de expressão particulares, como o samba-canção, seriam suas variantes – ou “espécies” (TATIT, 2004, p. 141). Em outro contexto, ele vai propor a mesma analogia taxonômica mas na direção oposta, afirmando que a “canção não é gênero, mas sim uma classe de linguagem” (TATIT, 2007, p. 231). Ademais, quando as propriedades específicas de um gênero musical adquirem protagonismo “exacerbado” numa determinada obra, é como se o seu aspecto “cancional” ficasse desvirtuado. Tatit considera tal situação um caso de “repertório excessivo”, ou seja, aquelas composições em que “as soluções melódicas surgem mais comprometidas com o gênero do que com a letra”, e cujo objetivo final deixa de ser, com isso, a persuasão do ouvinte (TATIT, 2004, p. 87).

Como se nota, a ênfase na particularidade do gênero tende a deslocar a canção, como concebida por essa teoria, de seu eixo de identidade, de seu modelo arquetípico. Essa percepção talvez se deva ao senso comum das classificações rítmicas, que Tatit parece por vezes reproduzir, segundo o qual as particularidades do gênero musical residem principalmente na “clave” do acompanhamento, e portanto numa dimensão exterior à relação letra-melodia. Acontece que uma compreensão mais profunda do seja um gênero musical deve considerar os aspectos de forma e conteúdo que constituem aqueles dois componentes principais da canção. Nesse sentido, a melodia do samba, por exemplo, possui uma sintaxe toda própria, elaborada sobre determinados padrões harmônicos e rítmicos facilmente identificáveis para quem tem familiaridade com tais convenções; da mesma maneira, a letra costuma operar num certo campo semântico e temático, além de privilegiar determinados pontos de vista e estruturas poéticas. Por fim, tudo isso deve ser considerado ainda em relação com o uso social de tal forma de expressão – um bom samba é aquele que “funciona” numa roda de samba, antes do mercado.

Se de fato alguns processos são comuns a qualquer tipo de composição baseada na combinação de melodia e letra, isso não significa que eles tenham sempre a mesma centralidade ou desempenhem sempre a mesma função ao lado de outros processos significantes específicos. Os elementos que definem um gênero musical são justamente aqueles que ficam de fora do modelo analítico em questão, aqueles que não podem ser representados ou o são apenas parcialmente nos diagramas de sílabas e alturas. É por esse motivo que o samba pode figurar como um “gênero elástico”, pouco particularizado seja do ponto de vista técnico, seja do ponto de vista étnico. Em última instância, o caráter abstrato e a aparente ausência de fundo social são propriedades da mercadoria em geral, o que condiz com a visão de Tatit quanto ao mercado como a forma de sociabilidade que melhor produz a canção.

Ocorre então que a “arquicanção” elege certos aspectos comuns para estabelecer um modelo virtual de composição, enquanto os elementos deixados de fora passam a ser apreendidos ou como inessenciais, ou como traços individuais – mas não como componentes estruturais de um sistema simbólico contíguo, mas diferenciado. A ideia de uma arquicanção pressupõe, portanto, a existência de um ponto “neutro” da canção como um todo. Como Tatit define o que pertence ou não a tal essência? Veremos que tal estado de neutralidade tem como referência básica um trabalho particular: a obra de João Gilberto.

Para Tatit, a bossa nova de João Gilberto, para além de sua realização individual, apresenta também uma dimensão de alcance mais extenso. O músico baiano, ao lado de Tom Jobim, seria responsável por efetuar uma triagem estética dos aspectos essenciais da canção brasileira, fornecendo assim a principal referência não só para o ofício dos cancionistas que o sucederam como também para a compreensão de toda produção cancional, inclusive da que lhe é anterior. Se o gesto tropicalista, segundo essa interpretação, condensou a tendência da sonoridade brasileira à mistura e à assimilação, o gesto bossanovista teria sido uma intervenção nos rumos da canção a fim de realinhá-la com seu eixo, de forma a evidenciar seus traços fundamentais. João Gilberto e Tom Jobim, diz Tatit, “combateram frontalmente os excessos musicais e semânticos e selecionaram os recursos essenciais para a criação de uma espécie de canção absoluta” (TATIT, 2004, p. 100-101). A triagem bossanovista, portanto, atuaria no sentido de neutralizar na canção os excessos passionais, temáticos ou mesmo enunciativos, preservando somente aquilo que lhe é indispensável. Disso resultaria uma protocanção, a canção absoluta, depurada dos excessos do gênero: “Só uma atitude bossa-nova pode recuperar a raiz oral perdida nos meandros do gênero”, afirma Tatit (2004, p. 87).

Para construir essa ideia *sui generis* de “triagem dos traços fundamentais”, Tatit articula duas noções distintas: a de “grau zero da escritura”, emprestada de Roland Barthes

(1974), e a de “triagem” (associada à de “mistura”), conforme desenvolvida por Claude Zilberberg (2004). Da primeira ele empresta a ideia de neutralização, que no sentido empregado consiste na redução da expressão a seus aspectos essenciais, a anulação de qualquer característica que não seja imprescindível para uma comunicação convincente. Através dessa operação, João Gilberto, entende Tatit, teria alcançado o “grau zero” da canção, isto é, a protocanção, o embrião de todos os estilos passados e futuros (TATIT, 2004, p. 49-52). Já a noção de triagem implica uma operação de extração, ou seja, de seleção e eliminação de valores considerados, respectivamente, desejáveis ou indesejáveis, de acordo com a visão de mundo de um grupo social num certo momento histórico (TATIT, 2004, p. 93). Tal operação pressupõe, portanto, uma clivagem axiológica, a afirmação de um juízo de valor que determina o que deve ser incluído e o que deve ser excluído no intuito de “melhorar” o conjunto existente. A combinação dessas duas noções acaba produzindo um efeito curioso: o estado “neutro”, essencial da expressão mostra-se condicionado por valores particulares, associados ao ponto de vista de um grupo social, e só pode ser atingido através de uma escolha do que venha a ser bom ou ruim para o produto final. No contexto de um projeto artístico, como o de João Gilberto, nada mais apropriado: trata-se de uma releitura possível do cancionário brasileiro, privilegiando aqueles traços que o artista considerou mais relevantes para seu modo de expressão e sua compreensão do mundo. No contexto de uma definição teórica da essência da canção brasileira, contudo, o resultado tende a ser enviesado, ainda mais quando aplicado retroativamente às manifestações que antecedem o marco histórico que se tem por referência.

Seguidor das interpretações tropicalistas e concretistas a respeito da bossa nova (como também da cultura de massa e do nacional-popular), Tatit faz dessa leitura sobre João Gilberto a lente pela qual ele vai interpretar toda a história da “canção brasileira”. O “cantor baiano é o melhor analista da música popular brasileira urbana”, atesta o crítico; “João já deu conta de tudo que precisávamos saber para compreender a canção” (TATIT, 2007, p. 156; p. 81). Ao eleger o enfoque artístico de João Gilberto como o seu próprio filtro axiológico, borrando os limites entre sujeito e objeto de estudo, Tatit acaba por elaborar uma versão histórica com aspectos ao mesmo tempo tautológicos e teleológicos, uma vez que é a bossa nova que fornece o sistema de valores que vai demonstrar como a canção brasileira se realizou esteticamente e desembocou historicamente na própria bossa nova. A concepção de canção de Tatit tem por referência de neutralidade, pois, um ponto de vista particular, o que faz com que tudo aquilo que se desloque desse eixo apareça sob o signo do excesso – excesso temático ou passional, excesso de gênero musical, excesso vocal, excesso de batucada, excesso de uso social na roda, excesso semântico, excesso ideológico.

Luiz Tatit é sem dúvida um dos mais importantes, e dos mais sensíveis, intérpretes da canção popular brasileira. Dono de uma obra multifacetada e coesa, sua busca incessante por critérios adequados à apreciação da linguagem cancional desvencilhou esta dos modelos de análise vindos das áreas “mais nobres” da musicologia e da literatura, cujo rendimento ele demonstrou ser insuficiente diante da particularidade desse objeto. Com isso, valorizou o saber específico e refinado de artistas populares que, embora possuidores de obras bem aceitas pelo grande público, em sua maioria nunca haviam tido o espaço merecido no campo da crítica musical, o que contribuiu para aproximar o trabalho acadêmico da cultural musical da maioria do país. Os apontamentos, ou antes, os questionamentos aqui levantados têm o intuito de dar continuidade à reflexão proposta pelo semiótico, procurando entender seus pressupostos históricos, axiológicos e ideológicos para assim distinguir em quais situações tal teoria melhor se aplica e em quais encontra seus naturais limites.

## Referências

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual Editora, 1986.

\_\_\_\_\_. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

\_\_\_\_\_. “A arte de compor canções”. *Revista USP*. São Paulo, n. 111, p. 11-20, outubro/novembro/dezembro, 2016.

ZILBERBERG, Claude. “As condições semióticas da mestiçagem”. In: CAÑIZAL; CAETANO (orgs.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.