

Os sentidos revelados em *Canção do Sal* na performance vocal de Elis Regina e Milton Nascimento

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música popular

Roberta Carvalho Pereira Campos
Universidade Estadual de Campinas
robertacpcampos@gmail.com

Resumo. O presente trabalho tem como objeto a "Canção do Sal", composição de Milton Nascimento, gravada em quatro fonogramas específicos, sendo o primeiro lançado por Elis Regina, no álbum *Elis* (1966), o segundo e o terceiro, respectivamente registrados nos álbuns *Travessia* (1967) e *Courage* (1968), de Milton Nascimento e o quarto apresentado por Elis Regina no *Programa Ensaio* de 1973. Nesta pesquisa, pretende-se analisar o comportamento vocal de ambos os intérpretes nessas diferentes versões. Busca-se ainda compreender os significados produzidos pelas escolhas vocais dos artistas, bem como os sentidos inscritos na relação melodia/letra. Para tanto, faremos uso da Semiótica da Canção, prática descritiva sistematizada por Tatit (2002), e da abordagem sobre as Qualidades Emotivas da Voz propostas por Machado (2012). Além disso, pretende-se investigar os contextos em que a canção foi interpretada, no intuito de perceber como estes afetaram ou não a canção e as interpretações.

Palavras-chave. Canção popular, Comportamento vocal, Semiótica do canto, Semiótica da canção.

The Meanings Revealed in *Canção do Sal* in the Vocal Performance of Elis Regina and Milton Nascimento

Abstract. The object of this present work is the song "Canção do Sal", composition by Milton Nascimento, recorded in four specific phonograms, the first being released by Elis Regina, on the album *Elis* (1966), the second and third, respectively recorded in the albums *Travessia* (1967) and *Courage* (1968), by Milton Nascimento and the fourth presented by Elis Regina in the *Programa Ensaio* of 1973. In this research, we intend to analyze the vocal behavior of both interpreters in these different versions. We also seek to understand the meanings produced by the the vocal choices of the artists, as well as the meanings inscribed in the melody/lyric relationship. To this end, we will use the Semiotics of Song, a descriptive practice systematized by Tatit (2002), and the approach on the Emotive Qualities of Voice proposed by Machado (2012). In addition, we intend to investigate the contexts in which the song was interpreted, in order to understand how they affected or not the song and the interpretations.

Keywords. Popular song, Vocal Behavior, Singing Semiotics, Song Semiotics.

Introdução

A canção popular é uma realização artística midiaticizada que acompanha o cotidiano e diversas experiências da vida humana, com grande poder de comunicação. Uma canção pode expressar ideias e sentimentos não só pelo conteúdo de sua letra, mas também pelo

modo de dizer o texto. Este modo está intimamente ligado ao material sonoro, principalmente à melodia, considerada por Luiz Tatit (2002), criador da Semiótica da Canção, como fonte primária de uma gestualidade oral. Segundo o autor, é sobretudo por meio da articulação entre melodia e letra que um cancionista inscreve os sentidos desejados em uma canção.

Se a melodia é central na compreensão de uma gestualidade, na canção, ela só se evidencia por meio da voz. Mais do que um meio ou veículo de palavras e sons, para Ruth Finnegan (2008, p. 24), “(...) a voz é, ela mesma, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância”. Desse modo, com suas características intrínsecas e manipuláveis, a voz é capaz de interferir nos sentidos inscritos na canção, reforçando-os ou atenuando-os.

O controle e, conseqüentemente, a intenção da voz interferem na configuração de um gesto interpretativo. Machado (2012) é uma das precursoras neste estudo e tem desenvolvido mecanismos de investigação sobre o caráter semântico da voz. Amparada em estudos da semiótica da canção, incorporando a estes elementos da descrição técnico-vocal, desenvolveu um arcabouço que nos permite analisar o gesto interpretativo. Dessa forma, torna-se concebível tanto reconhecer “(...) os elos de melodia e letra inscritos na composição” (MACHADO, 2012, p. 55), algo já possível a partir da metodologia de Tatit, quanto definir “(...) novos elos que só se consolidam pela presença da voz” (MACHADO, 2012, p. 55).

Por meio da voz o cantor pode estabelecer novos elos capazes de reinventar os estados emocionais. Portanto, “(...) a voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente” (TATIT, 2002, p. 15). A escolha do timbre, do registro, da tessitura, da intensidade, do andamento, configuram articulações do cantar que podem revelar a intenção interpretativa.

É nesta direção que este trabalho pretende se desenvolver, tendo como objeto de estudo as vozes de Elis Regina e Milton Nascimento em gravações de “Canção do Sal” realizadas, respectivamente, nos anos de 1966, 1967, 1968 e 1973. Assim, pretende-se averiguar os sentidos inscritos na canção e como, a partir das performances de Elis Regina e Milton Nascimento, eles se reiteram ou mesmo são revelados novos sentidos.

De acordo com Tatit, a canção traz em si um texto que se expressa de forma melódica. Por isso mesmo os significados inscritos se traduzem, principalmente, por meio da relação entre letra e melodia. Com isso, cantar implica em uma gestualidade oral, que demanda o “(...) equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2002, p. 9). Portanto, os gestos por trás do texto expressam uma maneira de dizê-lo, que se materializa melodicamente. Nesta inter-relação entre as

unidades linguísticas e a melodia existe um ponto de tensividade que se manifesta por meio da continuidade ou segmentação do processo entoativo.

De forma complementar, Machado propõe o estudo dos níveis da voz, na perspectiva da semiótica, sendo eles físico (extensão, tessitura, registros vocais e timbre), técnico (emissão) e interpretativo (articulação rítmica, manipulação do timbre, gesto interpretativo) (cf. MACHADO, 2012, p. 48 - 54). Para a pesquisadora, “(...) a presença da voz, em qualquer que seja a natureza do discurso, já é em si portadora de sentido” (MACHADO, 2012, p. 43). Sendo assim, os significados produzidos podem variar de acordo com os recursos técnicos e expressões emocionais empregados no uso da voz. Analisando os parâmetros presentes nesses níveis é possível identificar qualidades emotivas que caracterizam o comportamento vocal de um intérprete e perceber como esse processo se compatibiliza com a canção, na relação com os elementos musicais e poéticos.

No intuito de compreender esses sentidos nas interpretações de Elis Regina e Milton Nascimento em “Canção do Sal”, torna-se necessário a audição atenta dos fonogramas, sendo estes documentos fundamentais para a realização da pesquisa. Sendo assim, este trabalho se caracteriza como uma pesquisa documental de cunho qualitativo (cf. GIL, 2002, p. 45-47, 87-91), que toma como documentos quatro gravações de “Canção do Sal”, as quais se encontram disponíveis no YouTube¹.

A análise documental permite identificar evidências que servem de base para as afirmações do pesquisador e elementos que revelam informações sobre determinado contexto. Além disso, é apropriada “(...) quando a linguagem do sujeito é crucial para a investigação” (LÜDKE; ANDRÉ, 2013, p. 46). Utilizando-se a análise documental, pode-se investigar o conteúdo simbólico presente na mensagem do texto, mas também na própria estrutura do documento. Portanto, a natureza da análise documental pode ser subjetiva, “(...) no processo de decodificação das mensagens, o receptor utiliza não só o conhecimento formal, lógico, mas também um conhecimento experiencial, onde estão envolvidas sensações, percepções, impressões e intuições” (LÜDKE; ANDRÉ, 2013, p. 49).

Assim, as análises são realizadas de maneira indutiva, de forma que o próprio material será a fonte de buscas por singularidades que permitam identificar distinções entre as interpretações, bem como reiterações que possam ser categorizadas a partir do referencial

¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_THE0zVeiSs;
<https://www.youtube.com/watch?v=sFhBONhN7Vo;> <https://www.youtube.com/watch?v=m3JGVWODTCI;>
<https://www.youtube.com/watch?v=QSv1RjbA9Ic>. Acesso em: 10 ago. 2021.

metodológico. Para tal, será construído um diagrama com a melodia empregada nas interpretações.

De modo adicional, outros aspectos do material musical dos fonogramas selecionados serão analisados. Para isso, será realizada a transcrição dos elementos das performances, visto que já existem partituras da melodia, bem como a harmonia no formato de cifras, e um mapeamento para identificar como se dá a movimentação sonora nos fonogramas, através de uma tabela que descreva os acontecimentos sonoros e a instrumentação de cada parte.

Além disso, a presente pesquisa não busca apenas clarificar as diferenças entre as versões; ao contrário, busca-se compreendê-las como expressões de seus respectivos contextos sócio-históricos. Em outras palavras, propõe-se perceber de que maneira os contextos históricos se convertem em elementos constitutivos das próprias versões. Sendo assim, adota-se aqui a perspectiva analítica do crítico literário Antonio Candido. Para o autor, sociedade e obra são indissociáveis, por isso é importante percebê-las de maneira integrada, sendo o contexto parte de sua estrutura. Portanto, sem conhecer a realidade social em que a obra foi produzida não é possível compreender seu sentido. Mas, sem a análise estética da obra, tampouco se pode apreendê-la.

Trazendo esta reflexão para o campo da canção popular, coloca-se como desafio perceber de que maneira o contexto histórico se transforma em componente estético da canção, assim dizendo, de sua letra, melodia, harmonia, ritmo, arranjo, performance, etc.

A seguir, serão apresentados alguns resultados parciais, visto que o projeto se encontra na fase inicial. Portanto, neste trabalho serão apontadas algumas reflexões sobre o comportamento vocal dos intérpretes, os aspectos do arranjo como andamento, instrumentação e o contexto em que se insere cada uma das interpretações.

Canção do Sal

A primeira gravação de “Canção do Sal” foi lançada por Elis Regina no disco *Elis* (1966). A segunda e terceira gravações foram realizadas pelo próprio compositor, Milton Nascimento, no seu primeiro disco, *Travessia* (1967) e em seu segundo disco, *Courage* (1968). A quarta gravação foi feita por Elis Regina durante as gravações do Programa Ensaio (1973), dirigido por Fernando Faro para a TV Cultura de São Paulo.

Na época em que a canção foi lançada, Milton Nascimento estava começando sua carreira. Depois de passar alguns anos em Belo Horizonte, mudou-se para São Paulo, onde

participou do II Festival da MPB pela TV Excelsior, em 1966. Neste mesmo ano, teve pela primeira vez uma de suas canções – “Canção do Sal” – gravada pela já renomada cantora Elis Regina, a quem conheceu no mencionado festival. De acordo com relatos presentes no livro *Elis Regina: nada será como antes*, do escritor e jornalista Julio Maria, essa teria sido a música que “abriu a porteira para boiada de Milton” (MARIA, 2015, p. 135). Em 1967, Agostinho dos Santos, cantor e compositor paulistano, inscreveu três canções de Milton Nascimento no II Festival Internacional da Canção da TV Globo. Uma dessas canções, “Travessia”, composta em parceria com Fernando Brant, letrista da canção, foi classificada em segundo lugar, e Milton venceu como melhor intérprete. Ainda em 1967, gravou seu primeiro disco *Travessia* (1967). No ano seguinte, o compositor iniciou sua carreira internacional nos Estados Unidos, onde gravou seu segundo disco *Courage* (1968) (cf. DINIZ, 2012, p. 23 e 37).

Enquanto isso, Elis Regina já tinha uma carreira consolidada, após ganhar como melhor intérprete com “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, o I Festival da MPB pela TV Excelsior, em 1965. Neste mesmo ano, a cantora foi convidada para apresentar, ao lado de Jair Rodrigues, o programa *O fino da bossa*, na TV Record, onde permaneceu até 1967. Antes desse programa, Elis já havia participado, no Rio de Janeiro, do programa *Noites de Gala* (1964) e do *Primeira Audição* (1964), show gravado pela TV Record (cf. SILVA, 2006, p. 44).

Portanto, pode-se dizer que esses artistas se encontravam em momentos diferentes de suas carreiras; enquanto Milton Nascimento iniciava sua carreira, Elis Regina já havia se consagrado no cenário musical brasileiro, em um período de grandes festivais da música popular transmitidos pela televisão, na época, “um dos mais importantes canais de produção e divulgação da música popular” (ZAN, 1997, p. 129).

Para além destes aspectos, sabe-se que, em 1966, o Brasil encontrava-se regido por uma ditadura civil-militar, que havia assumido o governo por meio de um golpe no ano de 1964. Anteriormente, entre 1961 e 1964, houve um acirramento dos conflitos sociais no Brasil e um movimento de politização de diversos setores da sociedade brasileira. Uma parcela de artistas ligados à canção popular brasileira começou a dialogar com questões políticas e culturais do momento, experiência essa realizada por alguns cancionistas inicialmente vinculados à bossa nova, mas que “(...) assumiram uma postura de engajamento político, incorporando elementos musicais e temáticos de cunho nacionalista e regionalista em suas composições” (ZAN, 1997, p. 129). De acordo com Zan, esta proposta de engajamento político estava atrelada às crescentes mobilizações de diversos setores no país na luta pelas

reformas de base (educacional, tributária, política, agrária, etc.) propostas durante o governo João Goulart, e ainda às experiências do Centro Popular de Cultura da UNE. Com o golpe militar de 1964, a canção popular passa ainda a contestar o novo regime, com canções que expressavam a esperança na construção de uma nova nação.

Além disso, para o historiador Marcos Napolitano, o surgimento do repertório engajado levou ao estabelecimento de um conflito entre a bossa nova “jazzística” e a bossa nova “nacionalista” (NAPOLITANO, 2001, p. 23). Tal situação se expressa, por um lado, na ampla atuação de grupos de formação jazzística (piano, contrabaixo e bateria), seja lançando seus próprios discos de música instrumental, seja acompanhando cantores deste circuito da MPB². Porém, por outro lado, surgiam grupos como o Quarteto Novo, que incorporava sonoridades consideradas “regionais”, demonstrando maior alinhamento a um ideário nacionalista³.

Neste contexto de agitação política, uma fração da canção popular brasileira estava vinculada ao romantismo revolucionário (cf. RIDENTI, 2000, p. 33 - 38), e neste processo de retratar a realidade brasileira, apresentava algumas facetas. De acordo com Walnice Galvão (1976), a Moderna Música Popular Brasileira constrói alguns imaginários em torno da canção, que dispensa a ação do sujeito político e histórico, colocando-o em uma posição de espera pelo “dia que vai chegar”. Dentre esses imaginários, os quais são engendrados por Geraldo Vandré, Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros, “(...) as possíveis opções são: 1) cantar, para me consolar, enquanto O DIA não vem; 2) cantar, para anunciar a toda gente que O DIA virá sim; 3) cantar, para fazer O DIA vir” (GALVÃO, 1976, p. 104). Em todos esses casos, cantar é o que resta para se consolar diante das mazelas sociais.

A autora destaca desta agitação, algumas obras de Chico Buarque que apresentam características diferentes. Por um lado, evidenciam a metacanção, o autor fala sobre a canção, e por outro, a canção é mediada por um personagem que conta uma história. Em ambos os casos, Chico Buarque também encontra na canção o consolo, porém momentâneo. A felicidade dura enquanto dura a canção. “É portanto a oferta da consolação, mas exclusivamente ao nível da música. (...) Não há ali proposta alguma que transcenda o ato de cantar (...)” (GALVÃO, 1976, p. 113).

“Canção do Sal” se insere neste contexto de agitação política, enquanto canção crítica, permeada pelos diversos projetos estéticos no interior da moderna música popular

² Um mapeamento e uma discussão sobre a produção destes grupos de música instrumental próximos ao jazz podem ser conferidos em Gomes (2017, p. 40-51)

³ Sobre o Quarteto Novo, ver Gerolamo (2014).

brasileira, e parece se aproximar muito mais da perspectiva observada nas canções de Chico Buarque, que são mediadas por um personagem que canta para amenizar a dor, do que aquele que espera o dia chegar. De acordo com Sheila Diniz, a letra da canção:

(...) expressava, em primeira pessoa, o ponto de vista do próprio personagem. Este, assemelhando-se ao camarada de “Morro velho”, tomava consciência de sua condição de classe. Embora a labuta na salina se impusesse como necessária para o sustento da família e, por isso, fizesse sentido à existência do trabalhador, ele reconhecia sua opressão, tentando amenizá-la com seu canto cotidiano (DINIZ, 2012, p. 37).

Assim, este trabalhador parece assumir as condições precárias às quais está submetido, admite que o fruto do seu trabalho não lhe pertence, não se reconhece nele, mas que seu ofício é um meio necessário para satisfazer as necessidades de sua família.

A gravação de Elis Regina em 1966 possui o andamento mais acelerado em relação às outras, por volta de 71 bmp. Tanto a instrumentação, composta por percussão, piano, baixo bateria e um conjunto de instrumentos de sopro, quanto o arranjo elaborado por Chiquinho de Moraes trazem características jazzistas (DINIZ, 2012, p. 37). A introdução da canção se inicia com uma conga, seguida pelo piano e baixo. Após alguns compassos soma-se ao arranjo a bateria e a flauta, e por fim um conjunto de metais. Esta interpretação e este arranjo possuem uma certa “energia”, algo bastante compatível com o ambiente celebrativo dos Festivais. Nesse sentido, tais características parecem atenuar um pouco o sofrimento retratado na letra desta canção. Voz e acompanhamento parecem, na verdade, reforçar o fazer do trabalhador retratado nos versos, mas sem favorecer uma reflexão sobre sua condição.

Na interpretação de Milton Nascimento de 1967 e 1968 também é possível perceber conexões com o jazz e com a bossa nova:

Essa relativa filiação bossa-novista também se deveu ao trabalho de três arranjadores com amplo conhecimento nesse e em outros campos: Bebeto Castilho e Luiz Eça (integrantes do lendário Tamba Trio) e Eumir Deodato. Eumir, a propósito, intermediária a gravação do segundo álbum de Milton Nascimento. O LP *Courage*, produzido por Creed Taylor nos Estados Unidos em 1968, contou ainda com a inusitada participação do pianista e jazzista Herbie Hancock, então parceiro do famoso trompetista Miles Davis (DINIZ, 2012, p. 37).

Em *Courage*, a introdução apresenta o andamento mais acelerado, por volta de 69 bpm, e é mais movimentada com a presença de percussão, bateria, contrabaixo, piano, flauta, flugelhorn, trombone, violinos e vocalizes realizados por Milton. O arranjo expõe maior liberdade de improviso e uma riqueza maior de ostinatos e polirritmias (MARTINS, 2022, p.

68). O cantor faz a exposição do tema dobrando, com a voz, a linha melódica do trombone, utilizando sílabas como /de/, /ba/, /e/, /baran/. Assim, inicialmente, esta versão valoriza mais os aspectos musicais do que os cancionais, algo, aliás, compatível com a situação em que esta versão foi produzida. Já no disco *Travessia*, a introdução da canção se inicia com chimbau e cordas friccionadas (violinos e violoncelos), fazendo uma melodia ascendente até culminar na “entrada das flautas, oboé, clarinete, clarone, trompa, trompete e contrabaixo acústico” (MARTINS, 2022, p. 33). Milton investe no prolongamento das notas da melodia, mantendo um equilíbrio por meio de uma emissão mais posteriorizada⁴, que ao mesmo em que ressalta o brilho, também mostra a profundidade do som. Com um arranjo de sonoridade bossanovista, com menor apelo rítmico e andamento por volta de 62 bpm, esta versão parece mais convidativa a uma reflexão crítica sobre a situação daquele trabalhador.

A versão de Elis Regina para o programa Ensaio no ano de 1973 se situa cronologicamente após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), chamado de “o golpe dentro do golpe”, que levou o regime militar a chegar a seu ápice de violência (RIDENTI, 2000, p.40). A canção se inicia com um andamento mais lento, por volta de 50 bpm e com o acompanhamento mais reduzido, inicialmente apenas com o piano de César Mariano, e depois com a presença do baixo de Luisão Maia e a bateria discreta de Paulinho Braga. Em relação à versão de 1966, parece utilizar menos espaço articulatório, os lábios parecem mais cerrados, com uma abertura mais horizontal, o que frontaliza a percepção do canto e resulta em um timbre mais claro⁵. Porém, a pouca ênfase articulatória somada ao andamento mais lento e ao acompanhamento reduzido, destacam um caráter melancólico. Assim, com esses recursos mais introspectivos, a canção parece denunciar a situação opressora a que está submetido este trabalhador que exerce sua atividade continuamente debaixo de um /sol que vai queimando até queimar/.

De forma geral, todas essas interpretações têm suas bases na estética jazzista e bossanovista. Para além dos elementos de convergência, é possível verificar aspectos que marcam as diferenças no material sonoro e no gesto vocal inscritos nas interpretações. As duas interpretações de Elis Regina estão na tonalidade de Lá Maior, modalizando para Lá Menor no refrão, e modulando para Si Maior em seguida. A primeira interpretação, talvez exacerbada pelo arranjo, compatível com o clima dos festivais da época, não agradou a

⁴“Projeção palatal que faz uso dos espaços internos da boca, moldando a massa de ar com possibilidades de evidenciar a presença de harmônicos, aumentando o corpo sonoro” (MACHADO, 2007, p. 58).

⁵ “Quando os harmônicos agudos se projetam de maneira acentuada, fundindo os espectros sonoros, produzindo na escuta uma sensação de unicidade, cristalinidade, pureza” (MACHADO, 2007, p. 54).

Milton, vide os relatos presentes no livro de Júlio Maria: “o compositor [Milton] não se manifestou porque não gostou do resultado. O problema não estava na voz, mas no arranjo do maestro Chiquinho de Moraes, que tornava suave algo que deveria manter a pegada rude. Afinal, tratava-se de uma canção de trabalho” (MARIA, 2015, p. 135). A segunda interpretação faria jus à intenção do compositor. Sem excessos, com o andamento mais lento, a voz de Elis atenuava a marcação rítmica presente na versão anterior, e se esparramava pela base musical.

As versões interpretadas por Milton Nascimento estão em Ré Maior, modalizando para Ré Menor no refrão, e modulando para Mi Maior na segunda exposição do tema. A primeira, registrada no disco *Travessia*, consegue trazer um arranjo em que a instrumentação orquestral não pesa sobre a letra. Milton também realiza uma articulação rítmica em defasagem com a base, o que favorece um mergulho no âmago da letra da canção. Já na versão presente no disco *Courage* parece haver menor preocupação com o processo reflexivo. Há uma ênfase no andamento mais rápido em acordo com a articulação rítmica, não apenas no trecho inicial cantado com silabações, mas no comportamento que se mantém com a entrada na letra. Assim, é possível notar, que tanto o arranjo quanto as escolhas vocais dos intérpretes, podem atenuar ou acentuar a percepção sobre o que é dito na canção.

Referências

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DINIZ, Sheyla Castro. “*Nuvem Cigana*”: A trajetória do Clube da Esquina no campo da MBP. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

FINNEGAN, Ruth. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. *Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual

de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. Disponível em:
<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285266>. Acesso em: 3 dez. 2019.

GOMES, Rafael Tomazoni. *O estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano entre 1964 e 1981 através de sua atuação nos piano-trios, como "sideman" e no duo "Samambaia"*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322624>. Acesso em: 17 set. 2021.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso. *Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas*. 2. ed. São Paulo, EPU, 2013.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. 2012. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007.

MARIA, Julio. *Elis Regina: nada será como antes*. São Paulo: Master Books, 2015.

MARTINS, Gustavo do Carmo. *Água enfrenta o sol lá na salina: um estudo comparativo entre dois arranjos da música "Canção do Sal"*. 2022. Monografia (Graduação em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2022.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SILVA, Alexandre Rocha da. Elis Regina e a música televisual brasileira. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 12, p. 43-54, dez. 2006.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, v. 14, n. 23, p. 5-42, dez. 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9404/14808>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da USP, 2. Ed., 2002.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1997.