

O Bárbaro, o Forte e a Rosa: João Gilberto, Dorival Caymmi e a Desleitura como ferramenta *tática* na busca por uma identidade artística

Tiago dos Santos de Souza
PPGM UFRJ
SIMPOM: *Musicologia*
tiagosouzamusico@gmail.com

Resumo: Nesse artigo, de caráter musicológico, faremos uma análise comparativa utilizando duas interpretações da música, *Rosa Morena*: uma do seu próprio autor Dorival Caymmi (1914-2008) e outra de João Gilberto (1931-). Buscaremos possibilidades para o entendimento da abordagem musical de Gilberto a partir do conceito de *desleitura*, antevendo nesse tipo de atitude uma *tática* agindo dentro um ambiente específico. Acreditamos que poderemos apontar questões interessantes que fazem parte do processo de organização de materiais artísticos presentes nas interpretações de João Gilberto, personagem fundamental na história da música popular brasileira, além de possibilitar considerações sobre aspectos mais específicos do cenário artístico do Brasil do final de 1950 e início de 1960.

Palavras-chave: João Gilberto; Dorival Caymmi; Identidade; Desleitura; Táticas Simbólicas.

The Barbarian, the Strong and the Rosa: João Gilberto, Dorival Caymmi and the *Misreading as Tactic Tool in the Pursuit of an Artistic Identity*

Abstract: In this article, of musicological character, we will do a comparative analysis using two interpretations of music *Rosa Morena*: the author's itself, Dorival Caymmi (1914-2008) and one of João Gilberto (1931). We seek to support the possibility of understanding the musical approach of Gilberto from the concept of *misreading* and understand this kind of attitude as a *symbolic tactic* acting within a specific environment. We believe that we can point out interesting questions that are part of the organization of artistic materials present in the interpretation of Gilberto, key figure in Brazilian popular music history, and besides the possibility of enabling considerations of specific aspects of the artistic context of the end of Brazil 1950 and early 1960s.

Keywords: João Gilberto; Dorival Caymmi; Identity; Misreading; Symbolic Tactic.

1. APRESENTAÇÃO¹

O presente artigo é produto das reflexões oriundas de uma análise comparativa de duas interpretações de uma mesma música, *Rosa Morena* de Dorival Caymmi (1914-2008). A gravação de referência consta no disco *Sambas de Caymmi* de 1955, um dos discos mais representativos desse artista e a outra, foco de nossa abordagem, está presente no disco de João Gilberto (1931-) chamado *Chega de Saudade*, de 1959 e que é considerado o marco zero da Bossa Nova. Com esse empreendimento comparativo, buscaremos fundamentar a possibilidade de entender a abordagem de Gilberto a partir do conceito de *desleitura*. Os fundamentos teóricos de nossa investigação estarão fundamentados no conceito de *desleitura* de Bloom (2003). Nossas análises musicais se basearão em certos aspectos oriundos do *paradigma indiciário* oriundo da obra de Ginsburg (1983; 1987), já que João Gilberto não deixou testemunhos suficientes para dar conta das questões que serão abordadas aqui e, como ferramenta fundamental nesse ponto do artigo, os pés-métricos que constam na tabela apresentada por Messiaen (1994).

Iremos estabelecer uma análise *comparativa* entre as interpretações musicais de ambos os artistas² porém, devido a extrema complexidade que perpassa toda tentativa de entabular uma comparação entre obras que são oriundas de contextos próprios e direcionadas por motivações artísticas diferentes, evitaremos aplicar uma abordagem que supostamente dê conta de todos os aspectos da obra musical. Com isso, queremos dizer que apontaremos nosso enfoque analítico para um ponto musical específico dessas interpretações: nos ocuparemos das *divisões rítmicas* nas interpretações vocais empreendidas em *Rosa Morena* por Dorival Caymmi e João Gilberto e após isso, compararemos as *acentuações* utilizadas no canto dos dois intérpretes em suas respectivas gravações.

Uma das questões que nos surpreenderam em nossa investigação é que a maneira como Gilberto define a organização rítmica do seu canto é extremamente oxímora, pois, se em alguns momentos ele canta de maneira completamente diferente de Caymmi, em outros, sua interpretação é completamente idêntica. Após esse primeiro nível, ampliaremos nossa análise com a utilização dos *pés-métricos*, teorizados pela antiguidade grega, ferramenta que será imprescindível para um dos aspectos chave de ambas as premissas trabalhadas nesse

¹ O artigo é uma síntese da dissertação de mestrado *O bárbaro, o Campo, O vento e a Rosa*: Bossa Nova: Desleitura, Leituras, Discurso e Identidades (1959-1961) que foi defendida em julho de 2015 no PPGM da UFRJ.

² De acordo com Barros (2011) a comparação possibilita iluminar um objeto ou uma situação a partir de outro, fazendo analogias, buscando semelhanças e diferenças, percebendo tanto as variações como as repetições de um determinado modelo.

texto: se em certos momentos, João Gilberto – o *bárbaro* - fortalece Caymmi – o *forte* -, em outros ele o desleitura fortemente³.

É na investigação dessas práticas específicas que acreditamos estar a chave para o entendimento do ato da desleitura, onde ao mesmo tempo em que se potencializa o fazer do *influenciado que interpreta*, por extensão se fortalece o *influenciador/precursor* no próprio ato de falsificá-lo ou interpretá-lo. Toda obra de arte na realidade pode ser entendida como uma tentativa de afirmação – e porque não legitimação – com relação a uma outra obra de arte. No caso específico dessa investigação, o autor se torna obcecado não apenas por polir e esmerilhar sua própria obra, mas também tenta resolver contradições nas obras de seus predecessores e esse cenário de intensas construções e reformulações se inscreve no interior de uma série de outras disputas simbólicas que potencializam permanentes aporias.

I

Como uma expressão artística é entendida como algo *novo*? A pergunta, no caso da Bossa Nova, está no centro das diversas polêmicas que envolveram esse estilo musical que surgiu no final da década de 50. Sobre essas questões, temos que

Qualquer performance envolve concessões, sendo uma adaptação inteligente da tradição para situações singulares estruturadas por uma confluência de diversos fatores. Só pode ser compreendida a partir de um largo espectro de performances de mesmo valor em contextos semelhantes e diferentes. (Honko apud FINNEGANN, 2008, p. 36.)

Um artista se forma a partir de territórios que se sobrepõem, histórias que se entrelaçam, pois o sujeito se faz através de contatos, entornos e vizinhanças e da mesma forma, o artista constrói sua identidade a partir de uma outra identidade. É um trabalho árduo que se organiza na maneira como o discurso artístico é recebido e recriado pelo agente de sua própria narrativa⁴. Bloom (2003) observa que o artista que busca sua própria identidade - etapa vital para se tornar um *artista forte* - se apóia em outro(s) artista(s) - não necessariamente temporalmente anterior(es) a ele, mas que já possui notadamente o *grau* de *artista forte* - para se tornar *forte*, ou seja, o aprendiz seria Gilberto e o *forte*, Dorival Caymmi.

³ Explicaremos mais adiante as denominações *bárbaro* e *forte* que foram utilizadas nesse trecho.

⁴ Hesse (2015, p. 9-10) aponta que “cada homem não é apenas ele mesmo; é também um ponto único, sempre importante e peculiar, no qual os fenômenos do mundo se cruzam daquela forma uma só vez e nunca mais” e essa história própria é traçada em grande medida pelo próprio ser que a vive. Podemos dizer que uma *narrativa* é um processo dialético, já que se por um lado o personagem faz a história, a identidade da história é quem faz a identidade da personagem.

De certa forma, bebendo do conceito de polifonia bakhtiana, apontamos que não existem textos isolados e sim *relações entre textos*, ou seja, todo texto é feito de muitas de redes de significação que interagem entre si. Destarte, o artista sempre deseja encontrar sua própria relação original com a verdade, com a *sua* verdade artística e para isso precisa depurar a certos níveis as constituições plurais que formam o seu *texto artístico* e assumiremos que essa é a base da *desleitura* enquanto prática simbólica.

No trecho a seguir, temos a definição do que seria a *desleitura*:

Essas relações [entre obras] dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre o outro, e isto não difere em gênero dos necessários atos críticos que todo leitor forte realiza com todo texto que encontra. A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto é uma “desescrita” assim como toda escrita é uma desleitura. (BLOOM, 2003, p. 23.)

Trata-se, portanto, de uma distorção da obra de seus predecessores, que o artista faz, nem sempre de forma consciente, a fim de abrir para si mesmos espaços imaginativos. Nossa premissa básica é que João Gilberto desleituriza as obras de Caymmi e também de outros expoentes da música brasileira daquele período, resignificando elementos, redefinindo práticas e se apropriando de abordagens específicas, fazendo com que essa constituição plural se renda a um projeto de caráter único, específico e singular.

A música *Rosa Morena*⁵ foi escolhida por que seu autor, Dorival Caymmi, é uma das influências plenamente reconhecidas de João Gilberto e é apontado como uma das peças fundamentais no processo de legitimação do estilo perante o público. Acreditamos que a análise que empreenderemos resultará em indícios⁶ de *como* e *por que* João Gilberto se aproximava do modelo de interpretação de Dorival Caymmi ao mesmo tempo se afastava dele, ou seja, ao mesmo tempo em que se concorda com a tradição, se faz um questionamento e uma modificação. Com relação as interpretações, em alguns momentos o distanciamento entre eles é *total*, em outros, *parcial*, como numa *aproximação* da obra de referência. Visando

⁵ Escolhemos a gravação de Caymmi, que foi feita em 1955 ao invés da primeira gravação de *Rosa Morena*, que ocorre em 1942 com o grupo *Anjos do Inferno*. Podemos ser acusados de priorizar uma gravação que nos convém, em detrimento da outra, mas esse tipo de acusação não se sustenta devido aos testemunhos do próprio João Gilberto que diz reiteradamente que foi o trabalho de Caymmi, e não a gravação dos *Anjos do Inferno*, que serve de modelo referencial para suas experiências sonoras.

⁶ Aproximamo-nos aqui do conceito de *paradigma idiciário* de Ginzburg (1983), que se baseia no entendimento de certos *indícios* como zonas privilegiadas de uma opaca realidade e que dessa forma permitem decifrá-la. A partir da análise do atípico, do que não está na média, do que está situado em extremos e até mesmo do que já foi observado, mas que agora será retrabalhado, ou seja, ao analisarmos esses *indícios* seria possível apontar uma possibilidade de deciframento em certos aspectos, novas faces de uma questão, como se fossem chaves para o acesso a um viés diferente.

esclarecer nossas bases, apontaremos aqui o que entendemos como um exemplo de distanciamento:

João Gilberto

E⁷(b⁹)

A(maj⁷)

On de vais mo re na Ro sa

Dorival Caymmi

F⁷

B^b(maj⁷)

On de vais mo re na Ro sa

Ex. 1: Rosa Morena. Exemplo de distanciamento por inversão entre as interpretações de Dorival Caymmi e João Gilberto.

E aqui, um exemplo de aproximação:

João Gilberto

A^o

A(maj⁷)

Mo re na Ro sa

Dorival Caymmi

B^b(maj⁷)

Mo re na Ro sa

Ex. 2: Rosa Morena. Exemplo de aproximação literal na interpretação de João Gilberto com relação à interpretação de Dorival Caymmi.

Não é necessário estender esse raciocínio para toda a canção, pois ambos os caminhos ocorrem em qualquer (re)interpretação de materiais musicais. No caso de nossa investigação sobre a interpretação específica de Gilberto, as questões básicas que se apresentam são duas: até que ponto uma repetição que parece ser literal é realmente literal? até que ponto o que parece ser *literalmente* idêntico não é na verdade *modificado* e o que parece ser inteiramente *modificado* não é *literal*? Acreditamos que a análise das *acentuações* contribuirá para dar a liga que precisamos, fortalecendo assim nossa abordagem⁷. Dito isso, reproduzo aqui a tabela dos pés-métricos⁸ com os seus sinais prosódicos, extraídos e selecionados da extensa lista apresentada por Messiaen (1994).

⁷ Destarte, precisamos deixar claro qual é nosso entendimento com relação ao que seriam *acentos*. Acreditamos que a definição dada por Cohen (2012, p. 83) pode dar conta dessa questão: “Acento é um fenômeno relacional que delimita uma configuração, e é causado por muitos fatores cuja combinação pode tornar certos pontos mais ou menos salientes (enfáticos) com relação aos outros que o circundam”.

⁸ Surgem limites, pois existem questões específicas que estão presentes no contexto da poética grega e que não se apresentam na realidade que estamos analisando, mas acreditamos que, ao aplicarmos os pés-métricos numa análise sobre a música popular brasileira da década de 1950, estaremos utilizando um método de análise que possui um potencial explicativo interessante para nossos objetivos e que não pode ser descartado devido à

	pariambe	U U	péon I	- U U U
	spondée	- -	ionique majeur	- - U U
	trochée	- U	antipaste	U - U U
Sinais prosódicos	iambe	U -	ionique mineur	U U - -
Onde:	dactyle	- U U	péon II	U - U U
- = longa/acentuada	ampibraque	U - U	péon III	U U - U
U = curta / não acentuada	anapeste	U U -	péon IV	U U U -
	antibachus	- - U	choriambe	- U U -
	bachus	U - -	procéusmatique	U U U U
	molosse	- - -		
	tribraque	U U U		

Quadro 1. Pés métricos.

Queremos deixar claro que esses sinais irão funcionar não como ferramentas para uma análise total, baseada estritamente nos conceitos da prosódia grega, mas operacionalizaremos essas referências como ferramentas analíticas, visando a exposição das acentuações sem remetê-las de maneira inequívoca ao tipo de pensamento que guiava a poética grega:⁹

Há nesse pressuposto um nível de diferenciação entre duração e acento, consequência do convívio de dois postulados diferentes: o de que música e fala tem a mesma origem real e o de que isso não pode passar de uma metáfora. (...) Operar com essa tensão implicará uma zona de indiferenciação entre ritmos da fala e da música. Essa zona corresponde à prosódia. Se a métrica tradicional considerava as longas acentuadas como tendo o dobro da duração das curtas não-acentuadas, em termos modernos teremos que lidar com notas de mesma duração ou muito diferentes, que podem ser ora acentuadas, ora não, realizadas em uma língua que não é o grego arcaico, dentro do cancionero popular de um país em tudo diferente da Grécia Antiga. Ao utilizar esses sinais, o musicólogo não pode realizar mais que uma metáfora, embora eles apontem para uma relação real entre música e fala, ainda observável em nossos cotidiano. (MENEZES, 2012, p. 23.)

Dito isso e usando as categorias classificatórias dos pés-métricos, ao compararmos trechos das interpretações de Caymmi e Gilberto em um trecho específico de *Rosa Morena*, o que temos são as seguintes marcações:

distância temporal entre a rítmica da Bossa Nova e o tipo de pensamento musical oriundo da antiguidade grega. Essa é uma operação em que se busca desfossilizar um método analítico, não se deixando escravizar pelo contexto e pela definição estrita de um conceito em uma operação importante para escapar da estagnação discursiva.

⁹ “Para compreender os pensamentos de um chinês da época dos mandarins terei de me avizinhar dos códigos que (tanto quanto me for possível perceber) regeriam o universo mental dos chineses. Esse exercício de compreender o “outro chinês” é que tem que ser feito. Mas não é a análise que tem de ser chinesa.” (BARROS, 2011, p. 252.)

João Gilberto

dactyle dactyle trochée anapeste

Queo pe sso al tá can sa do dis pe rá

Dorival Caymmi 1

dactyle dactyle trochée anapeste

Queo_ pe ssu al tá can ss sa do dis pe rá__

Dorival Caymmi 2

dactyle dactyle trochée anapeste

Queo_ pe ssu al tá can ss sa do dis pe rá__

Ex. 3: Rosa Morena. Comparação entre os pés métricos utilizados por João Gilberto e Dorival Caymmi.

As interpretações rítmicas de ambos divergem entre si em pontos muito sutis e com relação aos pés-métricos, os agrupamentos entre ambos são os mesmos¹⁰. Podemos dizer que, apesar dessas diferenças na divisão rítmica do fraseado, apenas aparentemente as duas interpretações diferem, pois num outro nível - e aqui estamos nos referindo à acentuação que ambos imprimem ao seu canto - a interpretação de Gilberto segue o mesmo tipo de estrutura da acentuação feita por Caymmi. Para fortalecer ainda mais nossa posição com relação a essa questão, iremos analisar um trecho em que a divisão rítmica é quase idêntica - apenas no final Gilberto estabelece uma inversão -, porém, ao analisarmos a partir do esquema dos pés-métricos, surge uma conexão entre ambos que não seria tão clara se baseássemos nosso olhar apenas para a divisão rítmica do fraseado:

João Gilberto

pariambe trochée troché spondé

on de vais mo re na Ro sa

Dorival Caymmi

pariambe trochée troché spondé

on de vais mor re na Ro sa

Ex. 4: Rosa Morena. Comparação entre os pés métricos utilizados por João Gilberto e Dorival Caymmi.

¹⁰ Com relação aos agrupamentos, Lerdahl e Jackendoff (1983) definem que *grouping structures* consistem em qualquer tipo de sequência de eventos adjacentes e que podem ser organizados de acordo com uma série de regras, como proximidade de certas notas com relação aos pontos de ataques - *point attack*, a intensidade, simetria entre os valores, paralelismos entre certos segmentos de notas e a preferência por agrupar sequências de notas que gerem estabilidade para o trecho em questão. Utilizaremos essas referências para organizarmos os grupos que serão os elementos analisados a partir dos pés-métricos.

Temos nesse ponto uma pergunta importante: será que a acentuação é inerente ao tipo de fraseado que se estabelece nesse trecho da música, impossibilitando João Gilberto a modificá-la? A resposta é: *não*. Se compararmos outro trecho, o que percebemos é um deslocamento da melodia *original*, gerando com isso uma nova acentuação.

João Gilberto

trochée dactyle

sa ô ô Ro sa mo re na

Dorival Caymmi

trochée amphibraque

Ro sa mo re na

Ex. 5: Rosa Morena. Comparação entre os pés métricos utilizados por João Gilberto na seção A2 e Dorival Caymmi.

Com isso, temos que, ao se mudar uma divisão rítmica de um fraseado, nem sempre a acentuação original é modificada e da mesma maneira, ao se optar por manter a mesma estrutura rítmica não significa que a acentuação original do fraseado permanecerá. São esses artifícios que só atingem a superfície do discurso musical a partir de uma análise específica que caracterizam a *tática*, prática que, segundo Certeau (2013), pode ser entendida a partir de uma comparação com a água, que vai erodindo e deslocando, não como um líquido circulando nos dispositivos de um sólido, mas de movimentos diferentes, utilizando os elementos do terreno¹¹.

Num outro trecho, ambos optam por utilizar um fraseado baseado em quiálteras, que nesse caso seriam responsáveis por trazer mais fluidez a interpretação devido a uma espécie de *amolecimento* rítmico que se imprime ao fraseado. Porém, cada um opta por um caminho: enquanto Caymmi opta por manter a melodia *espalhada*, mantendo a melodia em tercinas até a palavra *samba*, Gilberto acelera a palavra *morena*, utilizando uma métrica baseada em sextinas, optando assim por um caminho diferenciado. Porém, esse aparte é momentâneo: já na palavra *Samba* a interpretação se conecta novamente.

¹¹ “Chamo tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. (...) A tática não tem por lugar senão o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. (...) Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Ai vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. Em suma, a tática é a arte do fraco”. (CERTEAU, 2013, p.95).

João Gilberto

spondée péon II trochée trochée trochée

Ro sa mo re na o ss sam ba táis pe ran du

Dorival Caymmi

Trochée Amphibraque Trochée Trochée Trochée

Ro sa mo re nao sam ba táis pe ran du

Ex. 6: Rosa Morena. Comparação entre os pés métricos utilizados por João Gilberto na seção A2 e Dorival Caymmi.

Acreditamos que as escolhas de Gilberto serviriam para reorientar o ouvinte: essas modificações na condução melódica – que seriam *flutuações* da melodia sobre a harmonia – seria um procedimento calculado por ele, buscando evitar a monotonia através da surpresa, apontando assim os aspectos da composição original que para ele não estão no lugar correto. Ao interpretar a melodia utilizando um tipo de fraseado rítmico diferente da abordagem de Caymmi, Gilberto, ao contrabalancear essa tensão em sua opção pela manutenção da interpretação feita por Caymmi, fortalece a nossa noção de *desleitura*, ou seja, o constante conflito da interpretação com a referência.

Conclusões

Bauman (2005, p. 84) ao falar sobre *identidade* observa que:

Sempre que se ouvir essa palavra pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem a luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos da refrega. (...) A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado.

Acreditamos que a *desleitura* reflita esse processo de lutas, ao mesmo tempo em que pode ser compreendida como uma das chaves para se entender esse mesmo processo, já que possibilita a percepção de como uma influência é subvertida, remodelada e transformada a tal ponto que, ao invés de deixar escapar a luz do *original*, se empreende uma contra força gravitacional tão grande que a única claridade que chega aos olhos do público é oriunda não da referência, mas da obra do artista que transforma algo de *outro* em *seu*.

Ronaldo Boscoli dizia que João Gilberto era um bárbaro que “fazia as maiores barbaridades possíveis com a maior ternura possível”. A frase pode ter seu conteúdo de excesso, mas ao mesmo tempo ela nos parece ser ideal para compreender – e finalizar – nossa

reflexão sobre como Gilberto estabeleceu a *desleitura*, executado-a implacavelmente, mas contrabalanceando o ímpeto com a delicadeza que suavizava a desconstrução da tradição, forjando delicadamente a implementação sutil de uma necessidade de afirmação artística que encharcava suas práticas musicais.

Dito isso, o que se pode apontar é que Gilberto *desleituriza* Caymmi, pois se apropria de certos elementos interpretativos de seu predecessor, mas *taticamente* deixa pelo caminho outros, subvertendo o que lhe agrada e estabelecendo uma conexão até com o que se rejeita. Essa é uma atitude ao mesmo tempo *ofensiva* e *defensiva*: ofensiva por que utiliza um *artista forte* como referência, perpetuando-o e estendendo sua temporalidade, mas, com isso, estabelece uma atitude de defesa, uma tentativa de afirmação que se inscreve durante e depois de se perceber à sombra de um gigante.

Referências

- BARROS, José D'Assunção. *História Comparada*. Petrópolis, RJ: VOZES, 2014.
- BAUMAN, Z. *Identidades*. Rio de Janeiro: JZE, 2005.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. . Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- COHEN, Sara. *Polirritmos nos estudos para Piano de Gyorgy Ligeti (Primeiro Caderno)*. 2007. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes – Programa de Pós-graduação em Música.
- FINNEGAN, Ruth. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* In: MATOS, Claudia Neiva de, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de & TRAVASSOS, Elizabeth (orgs). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 15-43, 2008.
- GIDDENS, Anthony. *A vida em uma sociedade tradicional*. In: BECK, Ulrich, GIDDENS, Anthony & LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem socialmoderna*. São Paulo: Editora Unesp, p. 62-105, 212.
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Señales: Raíces de un Paradigma Indiciario*. In: GARGANI, Aldo (org). *Crisis de la Razón*. México, p. 10-35, 1983.
- HESSE, Hermann. *Demian*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press, 1983.

MENEZES, Enrique Valarelli. *A música tímida de João Gilberto*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes: Programa de Pós-graduação em Música – Universidade e São Paulo.

MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Paris: Alphonse Leduc, volume I, 1949-1994.