



## DESENCONTROS EM TRÂNSITO: UM DIÁLOGO ENTRE PAULINHO DA VIOLA E OSWALDO MONTENEGRO

CARDOSO, Glaucio V.<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio procura explorar a rede de sentidos expressa em duas canções compostas e interpretadas por dois artistas que as escreveram durante o período da ditadura militar brasileira: “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola, e “Quem havia de dizer”, de Oswaldo Montenegro. O texto parte da investigação das imagens criadas pelos letristas, tomando como fundamentação o conceito de logopeia, e também procura estabelecer um diálogo temático e semântico entre as duas composições, tendo por base os conceitos de hipotexto e hipertexto, a partir de GENETTE (2010). Na leitura das canções, realizada tomando suas letras como se poemas fossem, procura-se estabelecer seus sentidos não apenas a partir do tempo histórico em que foram compostas e gravadas, mas demonstrar-lhes a atualidade e atemporalidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paulinho da Viola; Oswaldo Montenegro; hipertexto.

## UNENCOUNTERS IN TRANSIT: A DIALOGUE BETWEEN PAULINHO DA VIOLA AND OSWALDO MONTENEGRO

**ABSTRACT:** This essay seeks to explore the network of meanings expressed in two songs composed and performed by two artists who wrote them during the period of the Brazilian military dictatorship: “Sinal Fechado”, by Paulinho da Viola, and “Quem havia de dizer”, by Oswaldo Montenegro. The text starts from the investigation of the images created by the lyricists, taking as a basis the concept of logopeia, and also seeks to establish a thematic and semantic dialogue between the two compositions, based on the concepts of hypotext and hypertext, from GENETTE (2010). In the reading of the songs, carried out by taking their lyrics as if they were poems, the aim is to establish their meanings not only from the historical time

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UERJ. Mestre em Literatura Brasileira pela UERJ. Poeta. Editor do *Garimpo – mensário de poesia & espiritualidade*. E-mail: prof\_cardoso@yahoo.com.br

in which they were composed and recorded, but also to demonstrate their current and timeless nature.

**KEYWORDS:** Paulinho da Viola; Oswaldo Montenegro; hypertext.

## **Introdução**

Letristas e poetas, que talvez sejam dois nomes para designar a mesma espécie de ser, parecem compartilhar do sentimento de inconformismo diante da realidade, principalmente quando esta se mostra dominada por discursos únicos que pretendem interditar qualquer tipo de discordância. Isto seria uma das formas mais simples de explicar boa parte da música brasileira produzida durante o período da ditadura militar mais recente (1964-1985), que atirou tantos artistas e intelectuais para o exílio, a clandestinidade ou à prisão e tortura, e que obrigou outros tantos a encontrar caminhos para a manifestação de sua arte de modo a conseguir burlar as vetustas mentes dos censores.

Certamente as produções deste período buscam metaforizar tanto a “página infeliz de nossa história” em virtude da opressão sobre a adormecida “pátria mãe tão distraída” quanto a luta daqueles que compreendiam que “apesar de você, amanhã há de ser outro dia”, sendo este tipo de composição o que mais tem espaço quando se pretende falar da arte de resistência implementada por tantos artistas. No entanto, há também uma produção vasta que busca refletir sobre o sentimento de desilusão e alheamento experimentado pelos brasileiros naqueles anos de chumbo, sentimento este que será compartilhado por todo aquele que se vê atirado em um panorama de falta de perspectivas e horizontes. É sobre duas composições deste tipo que pretendemos nos debruçar no presente artigo pondo-as em um diálogo que talvez tenha sido pouco notado, uma vez que não encontramos qualquer menção a possíveis relações entre elas.

Tomaremos a canção “Sinal Fechado”<sup>2</sup>, de Paulino da Viola, vencedora do V Festival de Música Popular Brasileira da TV Record (1969), já então uma premiação desprestigiada com o fim da era dos festivais, e que seria gravada primeiro em um compacto que trazia do outro lado o samba “Foi um rio que passou em minha vida”. Em diálogo com esta composição sempre

---

<sup>2</sup> Letra disponível no site oficial do compositor (<http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/discografia/musica.asp?nome=Sinal%20Fechado>).

comentada de Paulinho da Viola, trazemos a música “Quem havia de dizer”<sup>3</sup>, lançada dez anos depois no disco “Poeta Maldito... Moleque Vadio”, de Oswaldo Montenegro.

Não se pode ignorar que, tendo sido escritas para o canto, ambas as composições talvez devessem ser analisadas considerando aspectos musicais. Não sendo eu um profundo conhecedor de música, possuindo apenas um entendimento rudimentar que me permite arranhar as cordas de um violão, não me aventuro a estabelecer comparações musicológicas entre as duas letras em análise aqui. Entretanto, caberão algumas observações sobre os aspectos sonoros que são alcançados pelos dois intérpretes a partir dos textos escritos e que colaboram na construção de sentidos das canções.

### “Sinal fechado” – a incomunicabilidade semafórica

Refletindo sobre o contexto em que a canção de Paulinho da Viola é composta e sobre as possíveis influências da tropicália tanto na letra quanto na musicalidade alcançadas pelo compositor, Eduardo Granja Coutinho dirá:

Representativa desse diálogo de Paulinho da Viola com as vertentes ideológicas presentes na MPB, a música “Sinal Fechado” pode ser pensada como **um novo tipo de canção de protesto**. Profundamente crítica, mas antipopulista e, sobretudo, não nacionalista, ela rompe [...] com a forma e o conteúdo da música participante dos anos 60, escapando, inclusive, à temática dominante nesse gênero da vida no morro e da realidade nordestina como paradigma do desajuste social. (2002, p. 112) [Grifos nossos]

É preciso que me detenha aqui no conceito de **canção de protesto** para que se possa compreender a inovação que a composição de Paulinho da Viola representa segundo Coutinho. Parece haver certo consenso entre estudiosos da música brasileira que o período ditatorial foi fundamental para a produção das canções de protesto, cujo auge teria ocorrido nos primeiros cinco anos da ditadura militar (FRANCISCO, 2010, 19), mas que permanece como um dos principais veículos de contestação ao longo de toda a duração do regime de exceção.

Seguindo o raciocínio de Milton Francisco, que focaliza “a relação da canção de protesto com o contexto sociocultural e histórico, investindo na hipótese de o sentido atribuído à canção achar-se condicionado ao contexto (2010, 11), pode-se compreender que a definição e forma de

---

<sup>3</sup> Letra disponível no site oficial do compositor (<https://www.oswaldomontenegro.com.br/>) e aqui citada com correções feitas a partir da audição da faixa.



uma canção de protesto surge da interação de três agentes: o compositor, o governo censor e o público. Será a repressão perpetrada pelo governo ditatorial que determinará a desconstrução da linguagem nas canções de protesto, as quais metaforizam o tempo vivido, as dúvidas e os medos, sentidos ocultados pelos letristas e depois traduzidos, ou reconstruídos, pelo público ouvinte.

Dentre elementos que podem ser definidores da canção de protesto no período a que nos referimos, dois parecem ser uma constante: a presença de referências ao governo, mesmo que metafóricas ou implícitas, e o apelo à ação da coletividade popular. Um bom exemplo são canções como “Pra não dizer que não falei das flores” (Geraldo Vandré, 1968) e “Apesar de você” (Chico Buarque, 1970), apenas para citar casos emblemáticos do período. Tais elementos se encontram ausentes na composição de Paulinho da Viola, como observa Cutinho na passagem já citada.

Compreender “Sinal Fechado” como canção crítica de seu momento histórico, porém sem apresentar o populismo generalizante comumente associado às produções do período de exceção política vivido pelo Brasil por duas décadas, será essencial em nossa análise.

Partindo de seu título, o leitor/ouvinte será levado à construção mental de um cenário no qual se desenvolve o diálogo simulado representado pelo texto em seu desenvolvimento, envolvendo aquilo que foi assim definido por Ezra Pound:

as palavras ainda são carregadas de significado principalmente por três modos: fanopeia, melopeia, logopeia. **Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor** ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito. (1990, 41) [grifos nossos]

Creemos que os três aspectos (fanopeia, logopeia e melopeia) encontram-se presentes na canção ora estudada, bem como em praticamente todas as criações literárias, porém em nossa análise privilegiaremos a logopeia e, em alguma medida, a melopeia. Começamos por procurar traduzir a imagem visual lançada na mente do leitor/ouvinte: duas pessoas que há muito não se veem param, por acaso, uma ao lado da outra em seus respectivos veículos enquanto aguardam a abertura de um semáforo. Como já mencionado, o texto será construído para simular um diálogo, promovendo assim uma ruptura de expectativa em relação ao gênero canção, comumente associado a uma fala contínua, embora se possa observar esse mesmo simulacro em outras canções anteriores.

O diálogo simulado opera, em certa medida, o estabelecimento de um jogo dramático com o leitor/ouvinte, o qual procurará recriar a cena imaginária a partir do que ele compreenderá como sendo as falas das “personagens” ali envolvidas. Trata-se de uma situação bastante banal e corriqueira, mas que atingirá níveis de sentido que ultrapassam a simples descrição aqui feita.

A primeira estrofe se apresenta composta por frases feitas, enfatizando assim a ilusão de cotidiano pretendida pelo autor, como observa Perrone:

As palavras usadas por Paulinho da Viola em suas canções frequentemente demonstram uma simplicidade lúcida. Em “Sinal Fechado” (sic), uma das suas músicas de maior sucesso, ele retrata a superficialidade da comunicação no ambiente urbano moderno, interpretando um diálogo composto, em parte, de frases feitas vazias de significados [...] (1988, 141)

Entretanto esta superficialidade mostra-se apenas aparente quando se nota que as quatro frases que compõem a estrofe de abertura da música são interrogativas ou finalizam-se por interrogações:

- **Frase 1:** “Olá, como vai?”
- **Frase 2:** “Eu vou indo e você, tudo bem?”
- **Frase 3:** “Tudo bem, eu vou indo, correndo / Pegar meu lugar no futuro, e você?”
- **Frase 4:** “Tudo bem, eu vou indo em busca / De um sono tranquilo, quem sabe?”

A presença destas interrogações logo na abertura da canção é responsável pela criação de um sentimento de incerteza e desconexão, as vozes líricas ali presentes se encontram desconectadas entre si e consigo mesmas, o que se pode notar pela interrogação presente na quarta frase, que não é dirigida ao outro, mas a si própria.

Um aspecto formal e sonoro presente nesta primeira estrofe e que se repete ao longo da música, tanto tomando por critério a apreciação do texto escrito quanto ao considerar a interpretação musical do mesmo, é que as falas de cada uma das vozes presentes são apresentadas ou em versos sintaticamente isolados ou em dísticos ligados pelo *enjambement*, o que reflete o sentimento de isolamento das vozes/personas, pois os versos ligados pelos *enjambements* são sempre representativos de uma única voz.



O par de versos seguinte (“Quanto tempo... / Pois é, quanto tempo...”), que funciona como refrão, também será formado por frases corriqueiras, mas que, no contexto criado a partir da primeira estrofe, adquirem o sentido da constatação de que o encontro no qual as duas vozes interlocutoras se veem trata-se na verdade de um **desencontro**, ecoando o “Samba da bênção” (1967), de Vinícius de Moraes e Baden Powell, em sua tão repetida frase “A vida é arte do encontro / Embora haja tanto desencontro pela vida.”

A estrofe seguinte mostra os interlocutores buscando disfarçar o desconforto justificando-o com a pressa característica da sociedade capitalista, que força a todos a andar “a cem”, pois “É a alma dos nossos negócios”. Aqui se mostra também a visão crítica quanto à sociedade de mercado, sempre em frenético movimento, em contraste com os sinais fechados das grandes cidades que obrigam as pessoas a parar.

Me perdoe a pressa  
É a alma dos nossos negócios...  
Oh, não tem de que  
Eu também só ando a cem  
Quando é que você telefona?  
Precisamos nos ver por aí  
Pra semana, prometo,  
Talvez nos vejamos, quem sabe?

Na sequência vemos uma outra interrogação, “Quando é que você telefona?”, que transfere para o outro a responsabilidade do próximo encontro que ele assume ser uma necessidade mútua (“**Precisamos** nos ver por aí”), nascida de um senso de comunidade em um momento de isolamento forçado. Este outro, por sua vez, responde de modo evasivo sobre um encontro cuja realização é incerta, o que se nota pela presença da frase “talvez nos vejamos” e pelo já anteriormente utilizado “Quem sabe?”, reencaminhando para o dístico/refrão que mais uma vez constata o desencontro, mas que também servirá como uma possível indagação: quanto tempo até o próximo encontro? Quanto tempo até um reencontro real? Tornando-se assim um refrão com as mesmas palavras de sua primeira aparição, mas com significado diverso, o que talvez o caracterize com um antirrefrão.

Tanta coisa que eu tinha a dizer  
Mas eu sumi na poeira das ruas  
Eu também tenho algo a dizer  
Mas me foge a lembrança  
Por favor, telefone, eu preciso beber  
Alguma coisa rapidamente



Na sequência temos uma estrofe cujos quatro primeiros versos representam uma admissão, por parte das vozes líricas interlocutoras, de sua solidão coletiva, da necessidade de rever e reaver o passado, assumindo que há coisas não ditas e esquecidas talvez de propósito, como resultado das contingências sociais nas quais ambos se encontram imersos, o que pode ser lido como uma referência direta ao estado de medo e desconfiança no qual o Brasil se encontrava no tempo histórico em que a música fora composta e que atualiza-se nos tempos de superficialidade e polarização presentes no Brasil deste século 21. A canção encerra-se com uma súplica que bem pode ser de qualquer uma das duas vozes envolvidas no diálogo, as quais se mesclam e confundem-se entre si, uma súplica que expõe a necessidade urgente de encontro e esquecimento:

Pra semana...  
O sinal...  
Eu procuro você...  
Vai abrir! Vai abrir!  
Prometo, não esqueço  
Por favor, não esqueça  
Não esqueço, não esqueço  
Adeus...

O final da canção expõe o quanto os interlocutores estão indefesos perante o mundo, o que fica claro pelo fato de que um simples semáforo trocando de cor irá encerrar o encontro que de fato mal chegou a realizar-se. A confusão das vozes, que não nos permite mais saber exatamente quem está falando, aponta para o aspecto coletivo da sensação de alheamento e desencontro que permeia toda a letra, com seus silêncios e reticências definidoras do não dito e do vivido, e cremos ser nesta última parte que se encontram resumidas as duas possibilidades de leitura apontadas por Coutinho (2002, 112):

Em um primeiro nível, esse diálogo expressa a impossibilidade de comunicação de uma sociedade obrigada a calar-se pela ditadura: é um protesto contra o autoritarismo, a censura, o terror (a canção é imediatamente posterior ao AI-5). Porém, em sentido mais amplo, pode-se compreender tal incomunicabilidade como decorrência de um processo global de reificação das relações sociais na sociedade capitalista.

No plano sonoro, as vogais se alongam em um primeiro momento para depois começarem a acelerar o ritmo das falas, reproduzindo a retomada de movimento dos automóveis,



demonstrando que a forma e o conteúdo se confundem, e que o modo como se diz é tão significativo quanto o que se diz.

De forma paradigmática, a canção de Paulinho da Viola se apresenta como a percepção do momento de exceção correspondente ao de sua composição, o que se refletirá nas regravações que receberia mais tarde, como a de Chico Buarque no LP homônimo lançado em 1974. talvez não seja nem mesmo absurdo compreender que serve de referencial para os versos de Belchior em “Como nossos pais” (1976): “Eles venceram e o **sinal** / Está **fechado** pra nós / Que somos jovens”. (Grifos meus)

Estas considerações sobre a composição de Paulinho da Viola servirão como uma espécie de chave de leitura para a canção de Oswaldo Montenegro, possibilitando-nos o estabelecimento de paralelos entre as duas.

### “Quem havia de dizer” – um caminho atravessado

Para uma leitura em diálogo da canção de Oswaldo Montenegro com a composição de Paulinho da Viola, teremos em mente o conceito de hipertexto, o qual não deve ser confundido com a intertextualidade, o que nos exige breves considerações conceituais.

Segundo a visão de Genette, a intertextualidade implica a presença de um texto em outro, que terá para com o texto original uma relação de dependência, i. é, não possuirá autonomia enquanto produto acabado, com seus sentidos remetendo sempre àquele produto original. Em outras palavras, temos um Texto A que será reconhecido em um Texto B, pois B reflete de forma clara A.

Já o conceito de hipertextualidade, embora apresente pontos de contato com a intertextualidade, definirá, ainda segundo Genette, um produto autônomo em relação ao texto original. Aqui teremos um Texto B (o **hipertexto** propriamente dito) que deriva de um Texto A (que será chamado **hipotexto**). Cabe notar que a relação entre o hipotexto e o hipertexto necessita que a derivação de A em B seja reconhecida pelo leitor, o qual estabelecerá tanto a proximidade de um texto para com outro quanto a autonomia de B em relação a A.

Com tais conceituações em mente, tomaremos “Sinal fechado” como hipotexto e “Quem havia de dizer” considerado com hipertexto, não procurando determinar se esta foi escrita como um reflexo daquela, mas sim verificando as correspondências existentes entre as duas letras.





Lançado pela WEA em 1979, o LP “Poeta maldito... Moleque vadio” foi o segundo disco solo de Oswaldo Montenegro<sup>4</sup>, composto por 11 faixas, dentre as quais algumas que se tornaram parte obrigatória de seu repertório, como “Léo e Bia” e “Se puder sem medo”. A composição “Quem havia de dizer” é a quarta faixa do lado A do LP.

Partamos de uma diferença fundamental entre as duas canções: a composição de 1979 apresenta-se não como um diálogo, mas como uma espécie de monólogo interior, podendo-se inclusive se notar um certo apelo à técnica do fluxo de consciência (motivo pelo qual mantivemos a estrutura original do texto), que será expressa pela presença massiva do *enjambement* e das elisões, como se o texto não tivesse pausas significativas, apresentando-se como um contínuo.

O fato de ambas as composições estabelecerem o trânsito como local onde ocorrem os encontros merece ser observado semanticamente. Além do sentido de movimento de veículo, a palavra “trânsito” também significa “passagem”, “marcha”, “ato ou efeito de caminhar”, indicando sempre a noção de movimento, mas também remetendo a “transitório” (aquilo que é breve, passageiro) ou a “transe” (agonia, angústia, aflição). Pensando no momento histórico em que ambas as canções são escritas, podemos pensar que a angústia e aflição provocadas pela ditadura deveriam se encarados como passageiros, de duração fadada a ter um fim ou, em outras palavras, que aquele **transe** era **transitório**.

E quando de repente atravessando  
A mesma rua engarrafada  
A gente se encontrar  
Eu sei que você vai imaginar  
Que como fazem na TV  
Uma canção romântica há de vir no ar  
Selar o encontro que o corpo sente  
E o coração aos pulos quer viver

No encontro entre os pedestres que atravessam “A mesma rua engarrafada” o tempo de desilusão será expresso pela dicotomia existente entre a idealização e o real, uma vez que a voz lírica declara que seu interlocutor imaginará um encontro televisivo, idealizado a partir de clichês comuns na *mass media* dos enlatados da televisão estadunidense e cuja vivência era o

---

<sup>4</sup> Segundo o músico, em entrevista o programa “O Som do Vinil”, o disco foi um fiasco de vendas, quase ocasionando o fim de sua carreira musical.



anseio de todo aquele encantado pelas promessas do *american way of life*, não deixando isto de representar certa manutenção da idealização romântica.

Mas quando a gente descobrir que as coisas  
Não são mais como propunha o passado pro futuro  
Quem havia de dizer?  
A gente se encontrando e os som dos carros no seu movimento  
Encobrindo a nossa falta de assunto  
E de prazer  
Que a gente finge ter no chopp  
Enquanto busca o que dizer

A constatação da impossibilidade de realização do ideal romântico ou romantizado atinge os circunstantes, que percebem que o fim das utopias (“as coisas / Não são mais como propunham o passado pro futuro”) chegou abafado pelo ruído dos carros e pelo incessante movimento da vida cotidiana. E é assim que a impossibilidade de comunicação já existente em “Sinal fechado” exhibe uma outra faceta: lá os interlocutores admitiam a existência de coisas por dizer, silenciadas, esquecidas (“Tanta coisa que eu tinha a dizer [...], Mas me foge a lembrança”), aqui é o ritmo frenético da modernidade que esconde a inexistência de coisas a serem ditas, o vazio de quem afoga o silêncio desiludido na bebida.

E quando as palavras forem todas repetidas  
E o tédio for aquilo que o cigarro disfarçou  
E quando, entediadas, nossas mãos se derem  
Não entrelaçadas, como até convém  
Mas sim como pousadas sem destino  
Sua mão em desatino sobre a minha em solidão

Aqui retornam as frases feitas como palavras repetidas que enfatizam o tédio de um encontro que não ocorre da maneira como imaginada pela voz lírica, a qual permanece sendo a única a se fazer ouvida. Diferente do que ocorre em “Sinal fechado”, marcado pela conversa apressada e logo interrompida por uma circunstância externa (o semáforo que representa a realidade), aqui a conversa mal chega a acontecer, apesar dos circunstantes aproximarem-se e estenderem o encontro para além do que ele deveria ter durado.

A sequência final da canção serve para mostrar que o sentimento de alheamento experimentado pelos interlocutores de “Sinal fechado” dez anos antes atingiu agora um nível de total desesperança e de falta de perspectiva. Sequer o desencontro será motivo de lástima

para os circunstantes, que se despedem sem nenhuma intenção de tornarem a se ver (“A gente se vê qualquer dia”, outra frase feita).

O sentimento de isolamento do indivíduo expresso na canção torna-se ainda maior ao nos darmos conta de que toda a letra apresentará apenas o ponto de vista de um eu poético que não parece realmente ter experienciado o encontro com o outro com quem fala e de quem fala: toda a “narrativa” é feita a partir de um “quando” que não necessariamente chega a ocorrer, como se esse sujeito atirado à modernidade assumisse sua impossibilidade mesmo no campo do imaginário.

### **Considerações finais**

Consideradas isoladamente, as duas canções aqui exploradas possuem autonomamente aspectos que nos permitem situá-las dentro de uma tradição poético-musical que se utiliza de som e sentido para refletir criticamente sobre a realidade em suas múltiplas faces, desde a política até a pessoal, com suas reverberações no campo das relações humanas inseridas na coletividade e na modernidade.

Seu estudo em diálogo, no entanto, nos permite uma observação aprofundada de sua relevância no momento histórico em que foram produzidas. Paulinho da Viola tematiza o medo e a incerteza daqueles tempos imediatamente pós-AI-5, no qual se instaura um sentimento de desconfiança ocasionado pela vigilância na qual os brasileiros se viram mergulhados. Também é verificável que sua música procura por-se na contramão de certa visão que coletivizara a sociedade a tal ponto se esquecer das angústias individuais em uma sociedade na qual o imperativo da sobrevivência material se sobrepuja ao tempo para contato humano.

Depois de uma década, o então jovem Oswaldo Montenegro retoma o assunto, acrescentando-lhe um tom de isolamento ainda maior, uma vez que o eu poético-musical de sua composição não tem exatamente com quem dialogar, encontrando-se ele mesmo preso em um engarrafamento sem veículos, no qual se vê preso em um pensamento cíclico que será enfatizado pelo uso constante do paralelismo (“E quando...”) que o mantém imóvel e incomunicável.

Atravessando décadas, as duas canções chegam a um Brasil que não parece capaz de se recuperar da polarização político-ideológica que gerou um clima de desconfiança que ao que tudo indica ainda há de perdurar por um bom tempo, tal qual o anúncio de abertura política do final da década de 70 foi vista com desconfiança por quem carregava os traumas da ditadura. As duas canções chegam a indivíduos que não parecem perceber o caos climático que se abate

sobre o planeta inteiro e que nos subjugam a forças além de nosso controle. As duas canções chegam, enfim, ao nosso tempo encontrando uma sociedade tão imediatista e deslumbrada pelo mundo de aparências ao alcance dos dedos que sequer tem espaço ou voz para dar vazão a sua solidão coletiva. Quem havia de dizer que o sinal fechado ainda perduraria.

## REFERÊNCIAS

- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradução na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- FRANCISCO, Milton. *Foi meio assim: a canção de protesto*. Rio Branco: João Editora, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos – a literatura de segunda mão (Palimpsestes: la littérature au second degré)*. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Poeta Maldito... Moleque Vadio*. Rio de Janeiro: WEA, 1979.
- PERRONE, Charles A. *Letras e letras da Música Popular Brasileira*. Trad. de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura (ABC of reading)*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1990.
- VIOLA, Paulinho da. *Foi um rio que passou em minha vida*. [s.l.]: Odeon, 1970 (relançada em CD em 1996, tendo “Sinal Fechado” como faixa bônus).