

Entonações urbanas e a escuta do caos: semiótica, ruídos e hibridismos em ‘Trovoa’ e ‘Tudo tinha ruído’ de Maurício Pereira

RESUMO

Cleverson Willian Horório
cleverson.w.h@gmail.com
Universidade Tecnológica Federal do
Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil.

Gustavo Nishida
gustavonishida@professores.utfpr.edu.br
Universidade Tecnológica Federal do
Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil.

Este artigo reflete sobre os modos de produção de sentido que se manifestam nas práticas significantes da canção brasileira. O corpus analítico é composto por duas obras do compositor paulistano Maurício Pereira, “Trovoa” e “Tudo Tinha Ruído”, que figurativizam a experiência urbana a partir de uma escuta aguda dos ruídos e microacontecimentos da metrópole (passos de baratas, ratos rangendo os dentes, barulho de TVs, etc.). O objetivo central é analisar como a materialidade sonora do caos urbano é transformada em sentido e paixão pela materialidade enunciativa da canção. A metodologia se ancora na semiótica da canção de Luiz Tatit, focando na análise da entoação, dos mecanismos de passionalização/figurativização, e no conceito de dicção, que representa a singularidade estilística do sujeito enunciador. Esta perspectiva é complementada pelo diálogo com Murray Schafer (a escuta da paisagem sonora e a ressignificação do ruído), Yi-Fu Tuan (a relação espaço-lugar/vivência) e Néstor García Canclini (o hibridismo cultural e linguístico nos centros urbanos). A análise demonstra que Maurício Pereira estabelece uma nova configuração enunciativa marcada por uma dicção que une o dialeto local à figuração do mínimo. Essa dicção é a estratégia que permite à canção reorientar o funcionamento dos signos, transformando o ruído – a materialidade indesejada da cidade – em figura poética e em uma paixão de vigilância. O estudo conclui que a canção, como texto sincrético, é um lócus fundamental para compreender a semiose contemporânea e as relações entre linguagem, materialidade e produção de sentido na arte urbana.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica da canção. Maurícia Pereira. Ruído. Materialidades do sentido. Hibridismo cultural.

INTRODUÇÃO

O presente artigo se propõe investigar as práticas significantes manifestas na canção popular brasileira e sua relação intrínseca com a materialidade da experiência urbana. A canção, enquanto texto sincrético, que funde a matéria da expressão melódica e verbal, constitui um lócus privilegiado para a reflexão sobre as configurações sincréticas e as novas práticas enunciativas que emergem na contemporaneidade.

Propomos aqui uma análise de duas canções do compositor paulistano Maurício Pereira: “Trovoa”¹ e “Tudo Tinha Ruído”². Elas se destacam pela minuciosa figurativização do cotidiano da metrópole de São Paulo. Tais composições transformam elementos frequentemente descartados como ruído (os passos das baratas, o ranger de dentes dos ratos, o barulho das TVs, o ruído do Metrô, as unhas batendo nos copos de cerveja) em figuras centrais do discurso, promovendo uma notável ressignificação das materialidades sensoriais da vida urbana.

O interesse central recai sobre o modo como esses sentidos em circulação (oriundos do caos e da saturação sonora da cidade) são capturados, organizados e passionalizados pela estrutura enunciativa da canção. Em Maurício Pereira, a materialidade que nos cerca é elevada a um nível de detalhe que exige uma escuta atenta, questionando a própria noção de paisagem sonora (*soundscape*)³. O problema de pesquisa que orienta este trabalho é: como a dicção particular de Maurício Pereira, articulada pela entoação e pela figurativização, transforma a materialidade sonora (o ruído) e a materialidade linguística (o dialeto) do espaço urbano de São Paulo em lugar dotado de sentido e paixão, configurando uma estratégia poética que reflete o hibridismo cultural da metrópole?

Para responder a esta questão, o artigo adota como arcabouço central a semiótica da canção de Luiz Tatit, especialmente em seu trabalho *Estimar canções: estimativas íntimas na formação de sentido* (Tatit, 2016). Esta obra nos permite a análise do texto musical em sua dimensão sincrética. O foco da análise recairá sobre os mecanismos de produção de sentido. São eles: a figurativização (que estabelece os signos e figuras do cotidiano); a passionalização (que confere a carga afetiva pela melodia/entoação); e a tematização (que organiza e abstrai o sentido por meio de motivos recorrentes). O conceito de dicção será abordado como a assinatura singular que integra esses mecanismos, manifestando a coerência do estilo do compositor⁴. Também vamos dialogar com outros autores da semiótica, como Landowski (2014), Fontanille e Zilberberg (2001), enriquecendo a discussão sobre o sincretismo e o sentido.

A análise semiótica é complementada pela interlocução com três perspectivas teóricas essenciais que abordam a relação entre sentido, arte e ambiente: Murray Schafer em *A afinação do mundo* (Schafer; Fonterrada, 2011), para discutir o papel do ruído na paisagem sonora contemporânea; Yi-Fu Tuan em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (Tuan, 2013), para diferenciar o espaço abstrato da metrópole do lugar experienciado; e Néstor García Canclini, em sua obra *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (Canclini, 2013), para situar a dicção de Pereira (com seu dialeto paulistano e a fusão de registros) como uma estratégia estética resultante dos processos de hibridação cultural, principalmente nas metrópoles latino-americanas.

O artigo se estrutura, assim, em quatro seções principais: (1) Maurício Pereira e a cidade: a dicção nascida do ruído urbano; (2) A semiótica da canção (entoação e dicção); (3) A materialidade do ruído (Schafer; Fonterrada, 2011), do espaço (Tuan, 2013) e do hibridismo (Canclini, 2013); (4) Análise das canções “Trovoa” e “Tudo Tinha Ruído”, detalhando a dicção e a passionalização dos ruídos, segundo a obra de Luiz Tatit (Tatit, 2016); e (5) Considerações finais sobre as contribuições do trabalho para a compreensão da semiose contemporânea.

MAURÍCIO PEREIRA E A CIDADE: A DICÇÃO NASCIDA DO RUÍDO URBANO

Antes de avançarmos para a discussão teórica, histórica e conceitual que concerne o nosso problema e objeto, contextualizar a trajetória artística de Maurício Pereira é fundamental para compreender a singularidade de sua dicção e a profunda relação de sua obra com as materialidades da metrópole paulistana.

Maurício Pereira, “cantor, compositor e saxofonista paulistano” (Pereira, 2025), iniciou sua carreira de grande fôlego ao lado de André Abujamra, na banda Os Mulheres Negras, lançando dois álbuns pela Warner (*Música e Ciência*, 1988; *Música Serve pra Isso*, 1990). A dupla integrou o período final da chamada Vanguarda Paulista, movimento caracterizado pela experimentação nas letras, música e performance, ao lado de nomes como Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé. Esse contexto inicial é crucial, pois a Vanguarda representava uma ruptura com a MPB já estabelecida, buscando novas configurações sincréticas e desafiando as bases estéticas e enunciativas vigentes.

Em sua carreira solo, iniciada nos anos 90, Pereira lançou oito álbuns, sendo notável a postura de produção independente a partir de seu quarto trabalho, que lhe permitiu preservar um estilo estético mais livre. A canção “Trovoa”, presente no álbum *Pra Marte* (Pereira, 2007) – e objeto de análise deste estudo –, alcançou reconhecimento nacional e diversas regravações, marcando um ponto de inflexão em sua produção. Curiosamente, a retomada de sua visibilidade coincide com a ascensão da nova cena musical paulistana (O Terno, Metá Metá, Liniker), à qual se integrou de forma inspiradora: “Eu renasci com essa cena nova,” afirmou o artista, reconhecendo que “os jovens me trouxeram à tona, e eu vi neles muito valor” (Pereira, 2018). Essa integração entre gerações demarca a porosidade de sua prática enunciativa, sempre aberta ao novo.

O álbum *Pra Marte* (Pereira, 2007) é central para a definição estética de Pereira, momento em que ele afirma ter descoberto sua identidade como letrista através do que chama de “Dialeto Paulistano”. Esta constatação é fundamental para a análise da dicção em termos semióticos:

Eu entendi que eu era não só letrista, mas que eu sou um representante do dialeto de São Paulo. [...] Mas se de repente você começa a escrever do jeito que se fala na sua cidade, você começa a quebrar a língua portuguesa... A excelência de São Paulo vem da rua, e a rua quando trata com a língua, por exemplo, ela é fuleira... tem hora que eu não posso escrever em português, eu preciso escrever em Paulistano... eu fui descobrindo que era bilíngue (Pereira, 2013).

A dicção de Maurício Pereira, ao incorporar a materialidade da fala cotidiana e “fuleira” da rua, realiza uma escolha estética que busca a autenticidade local, em oposição à norma linguística e, implicitamente, a um cânone tradicional da MPB.

Essa estratégia de figurativização do cotidiano e do coloquial aproxima seu modo de cantar (entoação) do ritmo da fala, tal como será analisado.

OPOSIÇÕES SEMIÓTICAS: SÃO PAULO, O MODERNO E O HÍBRIDO

O interesse temático pela cidade de São Paulo não é acidental, mas sim uma escolha estética que funda uma oposição semiótica entre o Moderno e o Tradicional. Em entrevista para o programa *Matador de Passarinho* de Rogério Skylab (Pereira, 2013), Pereira explicitou essa oposição em sua reflexão sobre a rápida industrialização e o crescimento vertiginoso de São Paulo no século XX, comparando-a a cidades como Rio de Janeiro e Recife, que tiveram uma produção cultural e identitária consolidada desde o período colonial/imperial.

Ao visitar Recife, ele sentiu um “susto” ao perceber que a cidade nordestina já possuía “música, literatura, discussão intelectual, business pesado, alma, estética” em 1650, enquanto em São Paulo “isso foi rolar em 1900 – e de outro jeito. Nós não tivemos barroco” (Pereira, 2013). Essa percepção da ausência de um “barroco” e a rápida ascensão como projeto desenvolvimentista, marcada pelo êxodo nordestino e pela imigração italiana, reforça o caráter híbrido e acelerado da identidade paulistana, que o compositor busca traduzir em sua obra. A dicção de Pereira, portanto, emerge como a resposta formal a essa materialidade cultural complexa e descontínua.

Ou seja, a cristalização dessa dicção como uma identidade artística própria foi desencadeada por dois eventos cruciais de estranhamento e alteridade, que o forçaram a confrontar a natureza de sua brasilidade e de sua cidade. O primeiro foi a rejeição de seu álbum *Mergulhar na Surpresa* (1999) pela curadoria do Festival de Jazz de Montreal, sob a justificativa de que a obra “não era suficientemente brasileira” (Pereira, 2018). Esse *feedback* levou Pereira a um questionamento profundo: “ser visto como brasileiro era muito importante”, mas a expectativa estrangeira de uma “pureza regionalista” ou de uma MPB convencional falhou em reconhecer sua estética, que já abraçava a diversidade de encontros e ruídos da metrópole. O segundo evento, o encontro com o Recife antigo em uma viagem, suscitou um processo de autocompreensão por oposição:

Eu vi os fantasmas todos ali, pensei “cara, olha esse lugar. Isso aqui em 1650 tinha música, literatura, discussão intelectual, business pesado, alma, estética...”. Caralho, meu. Em SP, isso foi rolar em 1900 – e de outro jeito. Nós não tivemos barroco (Pereira, 2018).

O choque com a antiguidade e a identidade cultural pré-estabelecida de Recife tornou palpável o caráter moderno, acelerado e desprovido de uma tradição histórica linear de São Paulo. De forma resumida, essas experiências de alteridade foram fundamentais para a autoconsciência de Maurício Pereira como um sujeito subjetivo singular, fruto de encontros culturais (imigração italiana e êxodo nordestino) e ruídos urbanos. Sua dicção emerge, portanto, não como um desvio, mas como a prática enunciativa necessária para traduzir a complexidade sensorial e cultural de uma metrópole que não teve o “barroco,” mas que é inteiramente feita de ruído, aceleração e sincretismo. É essa dicção que transforma a saturação do cotidiano na força temática de suas canções.

SEMIÓTICA DA CANÇÃO: ENTOAÇÃO, SENTIDO E MATERIALIDADE SINCRÉTICA

A semiótica discursiva trata a canção como um texto sincrético, ou seja, um objeto que conjuga pelo menos duas materialidades de expressão distintas para produzir um sentido coeso: a verbal (a letra) e a não verbal/musical (a melodia). A semiótica greimasiana, inicialmente centrada em textos *stricto sensu*, expandiu seu campo de interesse, especialmente a partir dos anos 80, para objetos que mobilizam múltiplas linguagens. A canção é tratada, nesse contexto, como um texto sincrético, um objeto que produz significação e sentido pela convergência global entre as linguagens musical e verbal para chegar a uma forma geral de expressão.

O conceito de sincretismo refere-se a uma superposição que neutraliza as especificidades das categorias das substâncias envolvidas, a partir de um elemento comum entre elas. Segundo Mancini e Gomes (2020, p. 82):

O conceito de sincretismo, originalmente tomado de Hjelmslev (2009, p. 93), para quem a “superposição (é) uma mutação suspensa entre dois funtivos, e a categoria estabelecida por uma superposição será (nos dois planos da língua) um sincretismo”, está na base do entendimento do que Fiorin propõe quando fala de uma “forma geral de expressão”. A ideia central é a de que haveria uma neutralização das especificidades inerentes às categorias que “enformam” cada uma das substâncias envolvidas no texto sincrético, a partir de um elemento comum entre elas.

Na canção, nosso foco é entender como a união entre a melodia (funtivo musical) e a letra (funtivo verbal) resulta nessa forma geral de expressão que é o sentido.

O principal teórico desta abordagem para a canção popular brasileira é Luiz Tatit, cuja teoria inspira-se na semiótica greimasiana, incorporando também a glossemática, a gramática tensiva e a semiótica das paixões. Em seu trabalho *Estimar canções: estimativas íntimas na formação de sentido* (Tatit, 2016), o autor postula que em toda canção existe uma disputa interna entre a forma musical e a força entoativa. A forma musical engloba os aspectos estruturais (melodia, harmonia, ritmo, altura, timbre e volume). A força entoativa é o que confere “movimento e direção à sonoridade da fala”, permitindo a extração de interpretações como “afirmações, perguntas, hesitações, exclamações, ironias” (Tatit, 2016, p. 45).

A melodia cancional, nesse sentido, é a união indissociável desses componentes: “uma sequência virtual de unidades entoativas que se atualiza na voz dos intérpretes de modo a vinculá-los ao conteúdo emotivo da letra”. É a ênfase na força entoativa que Tatit identifica em gêneros como o Rap e que, neste artigo, observamos na obra de Maurício Pereira, onde “os autores se apegam antes de tudo a um modo de dizer, ao próprio teor verbal de suas frases” (Tatit, 2016, p. 46), aproximando o canto da fala comum do cotidiano.

A produção de sentido na canção se realiza por meio de três mecanismos interligados: figurativização; passionalização; e tematização. A figurativização é o processo pelo qual o cancionista constrói as figuras que representam temas e valores, realizando-se em dois níveis: 1) figurativização lexical: o uso de palavras que evocam imagens, metáforas e o cenário geral. Em Pereira, manifesta-se no uso do dialeto e na escolha das figuras urbanas mínimas (padócas, baratas); 2)

figurativização melódica: o uso de recursos musicais – especialmente por meio da altura e extensão vocal – para expressar emoções, como a utilização de intervalos horizontalizados e curtos, que dão sensação de aceleração ou pressa.

A figurativização, ao lidar com a escolha dos signos, é responsável por dar a maior coloração aos aspectos relacionados à fala, em uma tentativa de enriquecer o conteúdo e a expressão da canção. Já a passionalização opera no plano da melodia (entoação), conferindo intensidade e afetividade às figuras. É o mecanismo que transforma a letra em canto, modulando as tensões e relaxamentos musicais.

A tematização, por fim, é o mecanismo de organização do sentido. Por meio da “reiteração de segmentos melódicos recorrentes e de frases-chave”, ela confere “coerência global” e forte identidade, transformando figuras e paixões em um tema ou motivo central (Tatit, 2016, p. 56). As canções de Maurício Pereira serão classificadas, conforme a terminologia de Tatit, como canções temáticas, cujo núcleo se manifesta na repetição de um motivo melódico que guia o ouvinte.

Os mecanismos de figurativização, passionalização e tematização se reúnem e se singularizam no conceito de dicção. A dicção é o modo singular e recorrente pelo qual o cancionista articula a melodia e a letra, sendo a manifestação da identidade enunciativa do artista (em específico, o cancionista). No caso de Maurício Pereira, sua dicção é o ponto focal da análise por representar uma prática enunciativa contemporânea que se utiliza do dialeto paulistano e da força entoativa para traduzir a materialidade sensorial e linguística da metrópole. Esta dicção será confrontada com o contexto urbano e cultural na seção a seguir.

AS MATERIALIDADES EM CIRCULAÇÃO: RUÍDO, ESPAÇO E HIBRIDISMO

Esta seção estabelece o diálogo entre a dicção e os mecanismos semióticos de Maurício Pereira e as materialidades contemporâneas (sonora, espacial e cultural) que circundam o autor e sua obra. O hibridismo cultural será o conceito-chave que unifica o ruído (materialidade sonora) e o lugar (materialidade espacial) na obra do compositor.

O estudo das materialidades em circulação nas práticas significantes contemporâneas exige uma compreensão do contexto cultural no qual a arte é produzida. Segundo o antropólogo Néstor García Canclini, em sua obra *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (Canclini, 2013), o hibridismo cultural é o processo de mescla e entrecruzamento de sociedades nos níveis cultural, econômico e político, sendo um fenômeno que afeta profundamente a produção e o consumo de bens simbólicos na América Latina.

Diferentemente do processo de modernização europeu, os países latino-americanos são resultado da “sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas [...], do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas” (Canclini, 2013, p. 216-217). Essa complexa mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais, tornando a distinção entre popular e erudito, ou tradicional e moderno, cada vez mais tênue, como apontado por Canclini em sua análise de Chico Buarque e Caetano Veloso, que se apropriam de “poetas concretos, das tradições afro brasileiras e da experimentação musical pós weberiana” (Canclini, 2013, p. 304).

O processo de expansão urbana e industrialização no século XX foi um dos fatores centrais para a intensificação dessa hibridação, obliterando fronteiras e gerando uma oferta simbólica heterogênea nas metrópoles. Maurício Pereira demonstra uma percepção aguda desse cenário em São Paulo, especialmente no período do boom cultural entre os anos 90 e 2000: “Essa velocidade de influências, de culturas, ficou óbvia para todo mundo. Apesar da gente ser áspero, tóxico e químico, a gente ficou mais doce também. Ficou mais fácil para o Brasil entender SP” (Pereira, 2018).

Nesse contexto, a arte não pode mais ser colecionada ou definida por categorias fixas. A imensa diversidade cultural de São Paulo (imigrantes nordestinos, italianos, japoneses, entre outros) inviabiliza o colecionamento – a capacidade de agrupar e definir a cultura por meio de um folclore ou cânone – estimulando o descolecionamento. Simultaneamente, o sentimento de ausência e estranhamento que marca a modernidade nos grandes centros urbanos se manifesta como desterritorialização: a perda da “relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais” (Canclini, 2013, p. 309).

A dicção de Maurício Pereira – o “Dialeto Paulistano” – é a estratégia enunciativa que traduz formalmente essa realidade híbrida, descolecionada e desterritorializada. O compositor forja uma voz poética que se recusa a ser “suficientemente brasileiro” (segundo o Festival de Jazz de Montreal) ou a ter o “barroco” do Recife, assumindo a estética do encontro e do ruído como sua identidade. Esse lugar de fala híbrido, onde se “cruzam os lugares realmente vividos” (Canclini, 2013, p. 327), é o que permite a Pereira transformar a feiura em estética e o ruído em signo, configurando uma das práticas enunciativas contemporâneas representativas de São Paulo.

É nesse palco híbrido que a materialidade sonora se manifesta. A obra de Maurício Pereira exige uma reflexão sobre o conceito de paisagem sonora (*soundscape*) de Murray Schafer em *A afinação do mundo* (Schafer; Fonterrada, 2011). Historicamente, a distinção rígida entre música e ruído sofreu uma dissolução progressiva ao longo do século XX. O advento da percussão de altura indefinida, o uso de procedimentos experimentais, a incorporação dos sons ambientais em obras como *4’33”* de John Cage e o surgimento da música concreta e eletrônica derrubaram as fronteiras da sala de concerto. Essa ruptura expandiu a noção de composição para além de um sistema fechado tonal, passando a abarcar a totalidade do universo sonoro circundante. Trata-se de uma premissa fundamental para compreendermos o conceito de paisagem sonora (*soundscape*) proposto por Schafer.

Schafer identifica o ruído como a materialidade sonora indesejada e saturadora da cidade moderna. Segundo o autor, “o homem moderno começa a habitar um mundo que tem um ambiente acústico radicalmente diverso de qualquer outro que tenha conhecido até aqui” (Schafer; Fonterrada, 2011, p. 17). Ao dar centralidade poética ao ruído doméstico e marginal – os “passos das baratas,” “ratos rangendo os dentes” – a dicção de Pereira realiza um ato de ressignificação semiótica desse anti-som. O compositor força o ouvinte à escuta atenta do cotidiano, elevando o que é trivial ou perturbador ao status de figura poética carregada de sentido e afeto.

Por fim, a dicção de Pereira cumpre o papel de mediar a relação entre a materialidade física e a experiência. Conforme Yi-Fu Tuan em *Espaço e lugar: a*

perspectiva da experiência (Tuan, 2013), as canções transformam o espaço (a metrópole abstrata) no lugar (o espaço dotado de valor e afeto). Segundo o próprio autor:

A partir da segurança e da estabilidade do lugar, estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar (Tuan, 2013, p. 14).

A figuração detalhista dos ruídos e microacontecimentos (a mãe zonzá, o copo de cerveja) confere paixão (passionalização) ao ambiente, demarcando o lugar íntimo, pessoal e, inevitavelmente, híbrido do sujeito paulistano. A canção, assim, opera uma enunciação da experiência que traduz a complexidade da vida em um centro urbano híbrido, já que ela pode ser entendida como a representação sincrética de um modo de presença muito particular.

ANÁLISE SEMIÓTICA: A ESCUTA DO CAOS EM MAURÍCIO PEREIRA

Nesta seção, procedemos à análise das canções selecionadas, observando como a dicção do compositor opera os mecanismos de figurativização e passionalização para transformar a materialidade do ruído em sentido. Recomendamos a escuta das canções anteriormente ou, se possível, durante a leitura das análises, para maior aprofundamento do objeto.

A canção “Tudo Tinha Ruído” apresenta, de partida, uma figurativização peculiar da metrópole, constituída pela tríade homem, máquina (tecnologia) e animais (fauna urbana). Esse fascínio pela fauna adaptada ao concreto – ratos e baratas – insere Maurício Pereira em uma linhagem específica da canção paulistana, dialogando, por exemplo, com a banda Premeditando o Breque e sua paródia “São Paulo, São Paulo” do álbum *Quase Lindo* (Premê, 1983).

Diferentemente da “Canção do Exílio” de Oswald de Andrade, que romantiza o progresso, e distanciando-se da paródia pura, a dicção de Pereira vê a urbanidade sem fascínio ufanista, aceitando a artificialidade da urbe em convívio com a naturalidade da fauna. A observação é a de um especialista, de alguém que reconhece o território. É nesse reconhecimento que, conforme Yi-Fu Tuan (Tuan, 2013), São Paulo deixa de ser um espaço abstrato para se tornar um lugar dotado de sentido e vivência.

O processo de figurativização lexical na canção opera uma inversão semântica notável: a humanização da fauna e a animalização dos humanos. Baratas e ratos são descritos com agência e reflexão existencial sobre a própria sobrevivência, enquanto a figura humana da mãe se apresenta “zonza” com o choro do bebê. Nesse ambiente figurativizado, as baratas mantêm o foco; os humanos, atordoados pelo excesso, desfalecem. Essa operação de inversão semântica tem como propósito operar uma confusão poética entre a biologia e a mecânica. Baratas e ratos refletem existencialmente, enquanto o corpo humano é descrito como uma máquina falha: “O marcapasso manco / De um asmático assustado / Com seu próprio chiado”. Aqui, a figurativização lexical se une à sonoridade (as aliterações em /m/ e /s/) para mimetizar a dificuldade respiratória, transformando o corpo em mais uma fonte de ruído defeituoso na paisagem sonora.

A canção também avança para uma figurativização técnica que exemplifica o sincretismo no nível conceitual do narrador. Ao citar “O ruído rosa de uma rosa inconformada”, Pereira funde o vocabulário da engenharia de áudio (*pink noise*) com o lirismo botânico. O narrador observa a natureza através da lente da técnica, produzindo explicitamente uma fusão das relações entre arte e técnica. A rosa morre, mas seu ruído é classificado tecnicamente. A canção prossegue descrevendo sons fundamentais (Schafer; Fonterrada, 2011), quase imperceptíveis, como o “ruído de roda da Terra girando” e o “ruído rosa”. Para o narrador-cronista, o som evidente do asfalto não interessa tanto quanto as micro-histórias narradas por esses ruídos: *o marcapasso de um asmático, o choro no escuro, o radinho de pilha do porteiro*. Trata-se de uma colagem sonora cinematográfica, um fluxo intenso de sinais sonoros (Schafer; Fonterrada, 2011) que vai do cósmico (a Terra girando) ao íntimo (o coração da moça no metrô).

Do ponto de vista da semiótica narrativa, o sujeito actancial de “Tudo Tinha Ruído” se constrói sobre polos contraditórios. De um lado, um mundo em profusão de sons e eventos; do outro, um sujeito imóvel, seguro em seu apartamento, que observa à distância. Podemos compreender esse percurso narrativo sob o regime da regularidade ou da programação (Landowski, 2014). O sujeito busca conformar o caos da cidade – os ratos, as máquinas, as pessoas – ao papel temático do “Ruído”. O ruído funciona aqui como a causa maior, a chave de decodificação que explica a existência de tudo. Há uma lógica emanando das coisas.

Nesse sentido, os regimes de interação da sociosemiótica de Landowski (2014) nos fornecem uma perspectiva ampla para o entendimento do que chamamos de sentido aqui (para além do sentido formal do texto, mas como um sentido existencial no mundo mesmo), que não é meramente uma estética, mas uma forma de vida com valor existencial:

Uma das vocações, senão a principal, da abordagem semiótica é a de elucidar a significação moral, as implicações políticas, o potencial estético, em uma palavra, o valor existencial, como dissemos inicialmente, das práticas de construção de sentido que implementamos, conscientemente ou não, por escolhas ou apenas por hábito, para responder à diversidade de situações que vivemos e dos encontros que experienciamos dia após dia (Landowski, 2014, p. 31).

No entanto, essa estabilidade do sentido é quebrada pela revelação final, a sanção do sujeito sobre si mesmo: “Acho que só eu não tinha sentido”. Essa frase final desvela a contradição do discurso. Enquanto tudo ao redor tinha “ruído” (som) e “sentido” (direção/significado), o sujeito, isolado em sua torre de observação, carecia de ambos. A tentativa de organizar a cidade abstratamente falha em conectá-lo à experiência vital. O ruído, portanto, é tematizado não apenas como poluição sonora, mas como o grande interlocutor na moderna Torre de Babel que é São Paulo. Na densidade demográfica onde a comunicação significativa é rara – exemplificada pela moça que parte sozinha no último metrô –, o que sobra de significante é o ruído. Ao transformar o barulho em tema e interlocutor, o cancionista tenta superar o isolamento e encontrar seu próprio “sentido” dentro da vasta e poluída ecologia da metrópole híbrida.

Outro ponto importante a ser observado é o de que, em termos de isotopia do campo de significação geral da canção, a atualização da paisagem sonora paulistana é marcada pela inserção de signos digitais e de consumo. O verso “Um Windows ligando lá longe” situa temporalmente a canção na era da onipresença

computacional, onde o som de um sistema operacional se torna tão natural quanto o canto do galo. Mais uma vez, fusão do tecnológico com o biológico, da fauna com a eletricidade urbana. Além disso, a dicção de Pereira recorta microcenos que revelam a sociologia do trabalho na metrópole. O verso “Migalhas de creamcracker / No cinzeiro do plantão do um nove zero” retira a aura de autoridade da polícia (190), figurativizando a segurança pública através do resíduo (migalhas, cinzas) e do tédio da vigilância noturna. Do mesmo modo, o “radinho de pilha do porteiro” atua como uma trilha sonora de solidão. São ruídos que narram a precariedade e o isolamento dos trabalhadores que mantêm a cidade funcionando enquanto o sujeito lírico, insone, apenas escuta.

A análise melódica da entoação revela como a materialidade musical reitera a construção semissimbólica do espaço urbano. A canção estrutura-se sob uma tematização explícita: a repetição do verso-título “Tudo tinha ruído” por três vezes. Segundo a teoria de Tatit, essa recorrência funciona como um mecanismo de estilo temático: um ostinato verbal que orienta e fundamenta a estrutura da obra, servindo como ponto de ancoragem (o tema) para a dispersão dos ruídos narrados.

Já nos versos descritivos, a passionalização segue uma lógica melódica distinta. A entoação apresenta-se mais lenta, marcada pelo esticamento das vogais ao final das frases (aspecto durativo), o que figurativiza a sensação de insônia e a passagem arrastada do tempo na vigília noturna. Crucialmente, o desenho melódico mimetiza a própria geografia física da metrópole. A escala realiza pequenos saltos ascendentes no meio das frases, mas obedece a uma lógica descendente na finalização. Exemplo: no verso “O radinho de pilha do porteiro que ressona sozinho no térreo”, a melodia sobe na palavra “ressona” (atingindo notas mais agudas) e desce gravemente na palavra “térreo”.

Em termos semióticos, essa oposição alto/baixo no plano da expressão (melodia) estabelece uma relação semissimbólica com a lógica vertical dos prédios de São Paulo (plano do conteúdo). A entoação do sujeito “sobe” para captar os ruídos nos andares, no ar ou na mente, mas é inevitavelmente “puxada” para baixo, para o chão, para o concreto e para o real (o térreo). A melodia, numa entoação em direção a fala, trazendo a crônica e o dialeto para a canção, desenhando assim a arquitetura da cidade: uma tensão constante entre a verticalização dos edifícios e o peso gravitacional do cotidiano no nível da rua.

Em suma, a análise de “Tudo Tinha Ruído” revela uma Dicção que opera pela tensão semissimbólica: enquanto a letra expande a percepção horizontal e rizomática da metrópole (conectando a rosa, o *Windows*, o *iceberg* e o porteiro), a melodia impõe uma gravidade vertical, descendo dos andares altos da vigília para o “térreo” da realidade concreta. Maurício Pereira constrói, assim, uma semiose da insônia, onde o sujeito, isolado em sua torre de observação, utiliza a escuta do ruído como única forma possível de conexão com o mundo.

“TROVOA”: A ELETRICIDADE DA FALA E A ATMOSFERA HÍBRIDA

Se em “Tudo Tinha Ruído” a materialidade urbana é capturada a partir da imobilidade e do isolamento da vigília, em “Trova” temos movimento e transformação. O olhar (e a escuta) que antes dissecava o micro-organismo da fauna urbana agora se volta para a atmosfera e para a eletricidade que paira sobre a coletividade. Nesta canção, a figurativização abandona o intimismo do quarto

para abraçar a vastidão da tempestade, e a entoação aproxima-se radicalmente da fala, materializada nos passos da rua, dialogando com o RAP e com a “poesia falada”, para dar conta de uma passionalização que não é mais apenas melancólica, mas eletricamente carregada pela iminência do caos.

Em “Trovoa”, o texto verbal é constituído majoritariamente por rimas livres, aproximando-se da fala casual e do coloquialismo paulistano (gírias, prosódia da rua). Contudo, a análise detalhada revela um trabalho minucioso de figurativização lexical através de figuras de som, operando tensões semissimbólicas no plano da expressão que refletem a ambiguidade do amor na cidade grande.

O motivo temático “Minha cabeça trovoa” é sustentado pela aliteração do encontro consonantal “tr” (trovoa, peito, te, trovo). Essa repetição de consoantes oclusivas e vibrantes produz uma significação de impacto e atrito no plano da expressão, sugerindo o choque entre o sujeito e o mundo, ou entre o eu e o tu. Esse impacto sonoro prepara o terreno para as ações de entrega: “me ajoelho”, “encontro a calmaria”. Temos sibilização, nasalização como formas de produção de densidade do desejo:

- Sibilização (/s/): em versos como “Meus olhos fechados te acossam / Diva súbita, súbita”, a repetição do som sibilante cria um efeito de sensualidade e entrega, expressando a vontade de conjunção fluida com o objeto de desejo;
- Nasalização (/m/, /n/): em “O aço fino da navalha... O aço frio do metrô... Meu amor é imenso”, a nasalidade confere densidade e concentração de força. É o som da interioridade, do murmúrio e da saudade que se acumula antes de explodir, funcionando como uma vontade que não vem a ser.

Também temos o uso de assonância e daquilo que Fontanille e Zilberberg (2001) convencionaram chamar como o acento afetivo. A modulação das vogais revela o que Claude Zilberberg (e Tatit) chamam de acento, resultando em uma intensidade afetiva que marca o sentido. O som [e] (cerrado, médio), em “flores vermelhas, Vênus”, figurativiza a solidez e o passo firme. O som [a] (aberto), em “Te ergo com as mãos... Diva súbita”, cria um efeito de abrangência e abertura passional. Já o som [o] (fechado), em “Acho que eu teria um troço / Se você dissesse que não tem negócio”, remete ao temor da disjunção e à ruína do sujeito.

Também temos a presença de paronomásia como forma de ressaltar a ambiguidade urbana. Um dos pontos cruciais da dicção de Pereira é o uso de paronomásias e rimas que aproximam o afeto da frieza urbana: “Vou sossegado e assobio / E é porque eu confio em teu carinho / Mesmo que ele venha num tapa / E caminho a pé pelas ruas da lapa / ... O aço fino da navalha me faz a barba / O aço frio do metrô”. A proximidade sonora entre sossegado/assobio e tapa/lapa ou fino/frio cria uma ambiguidade fundamental: a metrópole é impessoal e cortante (aço, navalha, metrô), mas é nela que o afeto reside. O amor, mesmo que venha “num tapa” ou mediado pela friagem da Vila Ipojuca, é a única presença capaz de aquecer o aço frio.

Entendemos, portanto, que o “dialeto paulistano” de Maurício Pereira não é apenas um recurso estilístico, mas uma forma de vida (Fontanille, 2015 *apud* Mancini; Gomes, 2020, p. 59):

Nós já postulamos por princípio que as formas de vida respondem a um regime de crença global que as distingue dos outros tipos de semióticas-objeto e dos outros planos de imanência, a saber, um regime de crença de

“identificação durável”, e a crença, em suma, em uma possível persistência do curso de vida, sob a condição de identificação de uma ou mais formas de vida.

Ele responde a um regime de crença e a uma práxis cristalizada nas interações sociais da cidade. Ao adotar esse dialeto, o compositor não apenas imita a fala, mas inscreve sua obra em uma identificação durável com os valores e práticas da coletividade paulistana. A dicção torna-se a materialização estética de um modo de existência híbrido, onde a “fuleiragem” da rua e a sofisticação da canção convivem em tensão produtiva.

Se a maior parte da canção simula a fluidez da fala cotidiana, a estrofe final opera uma ruptura abrupta no plano da expressão, introduzindo uma rigidez formal que remete diretamente à herança da Vanguarda Paulista: “Por sobre as mesas de fórmica / De um salão de cerâmica / Onde soem os cânticos / Convicção monogâmica”. Neste trecho, ocorre o retorno aos decassílabos e a um ritmo acentuado (tercinas e quintas), marcado pelo uso exaustivo de rimas esdrúxulas (proparoxítonas): fórmica, cerâmica, cânticos, atômico, lógico.

No nível simbólico, essa construção formal serve para reforçar oposições binárias entre materialidades concretas e conceitos abstratos:

- *Monogâmica* (conceito social) x *Cerâmica* (matéria fria/piso);
- *Cânticos* (sagrado/elevado) x *Atômico* (científico/destrutivo);
- *Lírico* (subjetivo/arte) x *Lógica* (objetivo/razão).

Esse embate reflete a matriz temática central de “Trova”: a tensão entre a idealização apolínea do amor (o “instante único”, o “poema lírico”) e a realidade dionisiaca e imperfeita da experiência (a “convicção monogâmica” vivida sobre a mesa de fórmica barata). É o momento em que a força da realidade confronta o sujeito, obrigando-o a lidar com a dúvida existencial. Essa estrofe é chave para compreender a complexidade da estratégia composicional de Pereira. Embora o compositor afirme em entrevistas (como a concedida a Rogério Skylab) que sua fase pós-2007 busca o “dialeto paulistano” e um distanciamento da complexidade da Vanguarda, a presença desse trecho revela uma contradição produtiva.

A exploração experimental da linguagem, com rimas raras e métrica rígida, dialoga diretamente com o rigor construtivista de nomes como Itamar Assumpção (Leminski, 2011)⁵. Isso demonstra que a dicção de Pereira é, de fato, uma formação híbrida (Canclini, 2013): ela é capaz de transitar entre a gíria da rua (“ter um troço”, “negócio”) e a alta engenharia poética na mesma obra. O “poema mais lírico” se mostra a “coisa mais lógica” justamente porque a lógica da canção é aceitar essa mistura: o sujeito é, ao mesmo tempo, o cronista da padóca e o herdeiro da Vanguarda. Se a fonética prepara o terreno, é na entoação que a dicção de Maurício Pereira revela sua complexidade tensiva. A canção, em sua macroestrutura, segue uma lógica melodicamente horizontal, próxima à fala e ao Rap, ancorada na repetição temática do verso “Minha cabeça trova”. No entanto, essa horizontalidade é periodicamente rompida por “bolsões” de intensa passionalização vertical.

O trecho a seguir sintetiza essa dualidade, carregando simultaneamente os dois polos rítmicos e melódicos que regem a obra: “Te ergo com as mãos / Sorrio mal, mal sorrio / Meus olhos fechados te acossam / Fora de órbita / Descabelada / Diva, súbita, súbita”. Nesta estrofe, o compositor trabalha a estratégia de

alternância rápida entre disjunção e conjunção, ação e contemplação. No polo horizontal, as duas primeiras frases (“Te ergo com as mãos / Sorrio mal...”) são executadas com rapidez rítmica. A melodia é direta, silábica e horizontal, funcionando como uma “pancada só”. Semioticamente, isso figurativiza o movimento físico imediato, o gesto brusco do encontro. Já no polo vertical, imediatamente após o anterior, ocorre uma desaceleração nos versos “Meus olhos fechados te acossam / Fora de órbita / Descabelada”, a entoação torna-se vertical, marcada pelo alongamento das vogais e por uma exploração maior da tessitura vocal.

Essa mudança brusca de andamento e curvatura melódica transporta o ouvinte da realidade física (erguer com as mãos) para a subjetividade do eu-lírico (“olhos fechados”, “fora de órbita”). A melodia, ao se verticalizar, suspende o tempo cronológico da cidade para instaurar o tempo do afeto. É a materialização sonora da diva súbita: uma aparição que interrompe o fluxo horizontal e prosaico do cotidiano com a verticalidade do sublime amoroso.

Em última análise, “Trovoa” encena a própria tempestade semiótica que define o sujeito contemporâneo na metrópole. A canção não é apenas um relato sobre o amor, mas sobre a impossibilidade de separar o afeto da materialidade ruidosa que o cerca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CANÇÃO COMO ESCUTA E RESSIGNIFICAÇÃO

Este artigo buscou responder à questão de como as práticas significantes da canção popular, especificamente na obra de Maurício Pereira, articulam e ressignificam as materialidades sensoriais e culturais da metrópole. A aplicação da dos conceitos da semiótica da canção (Tatit, 2016), em diálogo com os estudos sobre paisagem sonora (Schafer; Fonterrada, 2011), lugar (Tuan, 2013) e hibridismo cultural (Canclini, 2013), revelou que a canção opera como um sofisticado dispositivo de reorientação dos signos urbanos.

A análise de “Tudo Tinha Ruído” e “Trovoa” permitiu constatar que a materialidade sonora da cidade – o ruído, o “anti-som” de Schafer – deixa de ser mero pano de fundo ou interferência para se tornar figura central e interlocutor do discurso. Através da figurativização minuciosa do mínimo (a barata, o 190, o Windows), Maurício Pereira transforma o espaço abstrato e geométrico de São Paulo em um lugar densamente vivido, onde até a solidão e a insônia ganham estatuto de experiência compartilhável. A melodia, com sua tensão semissimbólica (ora verticalizando a arquitetura dos prédios, ora horizontalizando a caminhada no asfalto), atua como a passionalização necessária para humanizar o concreto. Ao transitar vertiginosamente entre a euforia (verticalidade melódica) e a disforia ou sobriedade (horizontalidade falada), o compositor constrói uma meteorologia da subjetividade.

Identificamos que o cerne dessa operação reside na dicção singular do compositor, que se manifesta como uma forma de vida enraizada no “Dialeto Paulistano”. Essa dicção confirma a tese de Canclini sobre as culturas híbridas: Pereira não escolhe entre o popular e o erudito, ou entre a tradição e a modernidade técnica; ele habita o entrecruzamento. Sua estética amálgama a herança construtivista da Vanguarda Paulista (no rigor dos decassílabos e rimas

raras) com a “fuleiragem” e a oralidade das ruas (na aproximação com o Rap e o coloquialismo).

Na dicção de Maurício Pereira, ressaltar o ruído não é mero artifício estético, mas uma estratégia de sobrevivência. O ruído deixa de ser interferência (como queria a teoria da informação clássica) para se tornar a própria substância do vínculo social em uma cidade fragmentada. Se o sujeito “não tinha sentido”, é o ruído que lhe devolve, ironicamente, a sensação de estar vivo e localizado. O “poema mais lírico” se mostra a “coisa mais lógica” justamente porque a lógica da canção é aceitar essa mistura: o sujeito é, ao mesmo tempo, o cronista da padóca e o herdeiro da vanguarda.

Por fim, a principal contribuição deste estudo para o campo da semiótica e da teoria da canção reside na demonstração de como o conceito de dicção, de Luiz Tatit, pode ser operacionalizado para ler não apenas o estilo individual, mas a própria materialidade social e cultural que o artista traduz. Maurício Pereira nos ensina que, na Torre de Babel moderna, a produção de sentido depende da capacidade de entoar o híbrido, convertendo a “cabeça que trovoa” em paisagem inteligível.

Urban intonations and the listening of chãos: semiotics, noises, and hybridisms in Maurício Pereira's 'Trovoa' and 'Tudo tinha ruído'

ABSTRACT

This article reflects on the modes of meaning production manifested in the signifying practices of Brazilian song. The analytical corpus is composed of two works by the São Paulo composer Maurício Pereira, "Trovoa" and "Tudo Tinha Ruído," which figurativize the urban experience through an acute listening to the noises and micro-events of the metropolis (cockroaches' footsteps, rats gnashing their teeth, the hum of TV sets, etc.). The central objective is to analyze how the sonic materiality of urban chaos is transformed into meaning and passion by the enunciative materiality of the song. The methodology is anchored in Luiz Tatit's semiotics of song, focusing on the analysis of intonation, the mechanisms of passionalization/figurativization, and the concept of diction, which represents the stylistic singularity of the enunciating subject. This perspective is complemented by a dialogue with Murray Schafer (soundscape listening and the resignification of noise), Yi-Fu Tuan (the space-place/experience relationship), and Néstor García Canclini (cultural and linguistic hybridism in urban centers). The analysis demonstrates that Maurício Pereira establishes a new enunciative configuration marked by a diction that joins local dialect to the figuration of the minimal. This diction is the strategy that allows the song to reorient the functioning of signs, transforming noise – the unwanted materiality of the city – into a poetic figure and a passion of vigilance. The study concludes that the song, as a syncretic text, is a fundamental locus for understanding contemporary semiosis and the relationships between language, materiality, and the production of meaning in urban art.

KEYWORDS: Musical semiotics. Maurício Pereira. Noises. Materialities of meaning. Cultural hybridism.

NOTAS

1 - Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/0HAAS6evvD9r1mN09Mfpp6?si=Gd44NhuwReGoJkbl0Wey5g> .

2 - Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/35c60q6gfbX7KJoh64Ifvc?si=OlIf4brERYsvNLpbEPKeLQ> .

3 - Conceito de Schafer, que vamos abordar em seção específica mais a frente.

4 - Os mecanismos de figurativização, passionalização e tematização serão detalhados na Seção 2, sendo este último essencial para a compreensão da força de repetição e dos motivos que guiam a escuta do ouvinte ao longo das canções.

5 - Um dos principais trabalhos escritos a respeito da questão da composição e a canção da Vanguarda Paulista é o de Estrela Ruiz Leminski, “Ouvidos Atentos”, de 2011, no qual ela faz a análise do trabalho composicional de Itamar Assumpção ao lado da poeta e escritora Alice Ruiz. Em suas investigações, Estrela Ruiz (Leminski, 2011) buscava entender quais processos composicionais e performáticos, que tipo de estratégias sui generis, a dupla se utilizava para produzir a estética musical a qual nomeamos como Vanguarda Paulista.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. Editora Edusp, 2013.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001.

LANDOWSKI, E. **Interações arriscadas**. Trad. Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014.

LEMINSKI, E. R. **Ouvidos atentos**: o texto verbal e o sonoro na música da vanguarda paulista na década de 1980. Curitiba, 2011.

MANCINI, R.; GOMES, R. A tensão entre tradução intersemiótica e linguagens híbridas. In: MANCINI, R.; GOMES, R. (org.). **Semiótica do sensível**: questões do plano da expressão. São Paulo: Editora Mackenzie, 2020.

SCHAFER, R. M.; FONTEERRADA, M. T. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

PEREIRA, M. **Entrevista para o blog Música Pavê**, 2018. Disponível em: <https://musicapave.com/artigos/entrevista-mauricio-pereira/>. Acesso em: 22 dez. 2025.

PEREIRA, M. **Entrevista para o programa Matador de Passarinho**, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8tcfwph7Fwk>. Acesso em: 22 dez. 2025.

PEREIRA, M. **Entrevista para o programa Uma Banda por Aí**, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i06paqsPbuA>. Acesso em: 22 dez. 2025.

PEREIRA, M. **Entrevista para o blog Fiz uma Lista**, 2013. Disponível em: <https://fizumalista.wordpress.com/2013/11/24/papo-com-mauricio-pereira-ou-a-anatomia-da-naticlassica-trovoa/>. Acesso em: 22 dez. 2025.

TATIT, L. **Estimar canções**: estimativas íntimas na formação do sentido. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

TUAN, Y. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. Lúvia de Oliveira. Londrina: Eduep, 2013.

Discografia

Pra marte. Intérprete: Maurício Pereira. São Paulo: Independente, 2007. CD.

Quase lindo. Intérprete: Premê. São Paulo: Lira Paulistana, 1983. LP.

Outono no sudeste. Intérprete: Maurício Pereira. São Paulo: Independente, 2018. CD.

Recebido: 28 nov. 2025

Aprovado: 21 dez. 2025

DOI: 10.3895/rl.v27n51.21268

Como citar: HONORIO, C.W.; NISHIDA, G. Entonações urbanas e a escura do caos: semiótica, ruídos e hibridismos em 'Trovoa' e 'Tudo tinha ruído' de Maurício Pereira. R. Letras, Curitiba, v. 27, n. 51, p. 20-37, jul./dez. 2025. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

