

CRÍTICA CULTURAL COMO MÉTODO APLICADO NA ANÁLISE DAS CANÇÕES DE CAETANO VELOSO

Davi Silva Soares¹

Resumo: Nosso trabalho é pensar a Crítica Cultural, seus métodos e crivos e como podemos utilizá-la na análise da canção de Caetano Veloso. Assim, trazemos um pouco do estruturalismo e pós-estruturalismo para demonstrar como é o trabalho da crítica cultural, o signo como bojo e a linguagem como condução. A crítica cultural pode nos ajudar a pensar algumas canções de Caetano Veloso, o corpo, letras como atuações estético-políticas da década de 1970. Pensando a linguagem e problematizando os métodos estruturalistas, o surgimento do signo e seus desdobramentos, podemos refletir sobre o corpo da canção e a relação simbiótica entre melodia e letra que a constitui. Também aí podemos pensar a canção como resultado/extensão do corpo do artista que experiencia e ficcionaliza a vida. Neste artigo nosso principal foco será usar a Crítica Cultural para pensar Caetano, canção, corpo, letras, músicas como atuações estético-políticas na década de setenta, pensando o que é a canção neste emaranhado de paradigmas. Como é o corpo da canção se pensarmos nesta relação simbiótica entre melodia e letra que a constitui, entendendo os processos no corpo do artista para a construção da canção como resultado de suas experiências vividas e ficcionalizadas, sobretudo como se dá a análise através da crítica cultural nestes processos de construção da própria análise.

Palavras-chave: Crítica cultural. Linguagem. Canção. Corpo.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB), Linha 1 – Literatura, Produção Cultural e Modos de Vida. Orientado pelo professor Dr. Washington Drummond. Endereço eletrônico: davisoares1981@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

A crítica cultural, neste cenário da crítica literária, é um eterno destituir-se, um método que busca na desconstrução um princípio em si mesmo para pensar a construção, um olhar que está sempre se voltando para as possibilidades do signo, sem, contudo, esvaziar-se; ao contrário, criando novas formas rizomáticas de pensar, alternando e pondo em análise o valor polissêmico das construções e da linguagem.

Este desejo da crítica cultural é pulsante e toma por meta uma reflexão sobre a linguagem de modo a poder agir com ela e a dessemiotizar valores e signos historicamente construídos neste nomear das coisas, destituindo do Outro, o controle sobre seus próprios valores, destituindo esta construção histórica sobre o que é bom ou ruim em você mesmo, e assim, poder reconstruir e pensar novos modos de vida, ressemiotizando signos.

Neste trabalho, nosso principal foco será usar a Crítica Cultural para pensar Caetano, canção, corpo, letras e músicas como atuações estético-políticas na década de setenta, mas sobretudo, pensar o que é a canção neste emaranhado de paradigmas. Como é o corpo da canção se pensarmos nesta relação simbiótica entre melodia e letra que a constitui, entendendo os processos no corpo do artista para a construção da canção como resultado de suas experiências vividas e ficcionalizadas.

Esta análise é situada na crítica cultural e pretende pensar pela diferença, pela tangente, pelos vazios e hiatos criados como rastros para uma análise do que não está aparente, seja na letra das músicas, na melodia ou nos livros da época. A literatura enquanto prática social deve ser entendida na perspectiva da crítica cultural enquanto análise da cultura conceituada por uma perspectiva antropológica, em que cultura pode ser pensada como

modo de vida no qual a culinária, os grupos étnicos, a arte, a música entram como representações que podem ser estudadas para pensar a composição que é a literatura, como a vida.

CRÍTICA CULTURAL COMO BASE DE ANÁLISE

Para pensar a música brasileira, Caetano Veloso, e a arte na década de 1970, é necessário pensar os teóricos, críticos que nos forneceram base para analisar através dos signos a sociedade, sobretudo, a linguagem. Assim, antes de entrarmos propriamente nas canções e na arte é preciso trazer a Crítica Cultural e compreender as elucidações que lhe abarcam. Situar esta pesquisa em Crítica cultural é a colocar entre os métodos que lhe permitirão desconstruir um pensamento eurocentrado com sua razão filosófica e metafísica, fazendo mobilizar os signos e compreender a polissemia que a linguagem carrega.

Pensar a crítica cultural na área de letras é preciso compreender a literatura como prática social e, assim, poder fazer uma análise da cultura sem que haja prejuízo para esta, muito menos para aquela, ao contrário, reafirmando a literatura como espaço mesmo da crítica e da compreensão da sociedade através da cultura. Esta afirmação sobre a literatura é também uma afirmação sobre o lugar escorregadio da linguagem, mas com ela podemos patinar sobre os elementos sociais que nos ajudam pensar a vida, desconstruir o pensamento homogeneizante e segregador, mas principalmente questionar a linguagem enquanto lugar da verdade nas ciências antigas coma a razão filosófica ocidental e sua metafísica.

A gramatologia é o título de uma questão: sobre a necessidade de uma ciência da escrita, sobre suas condições de possibilidades, sobre o trabalho crítico que

deveria abrir seu campo e levantar os obstáculos epistemológicos; mas uma questão também sobre os limites dessa ciência. E esses limites sobre os quais eu não insisti menos são também os da noção clássica de ciência, cujos projetos, cujos conceitos, cujas normas estão fundamentalmente e sistematicamente ligados à metafísica (DERRIDA, 2001, p. 19).

Esta complexidade da linguagem fica evidente quando Saussure define signo tendo significado como conceito, e significante o que ele chamou de imagem acústica ou ótica.



Saussure fez análises de várias línguas para concluir e criar a ideia de signo. Separando *langue* e *parole*, o linguista privilegia a fala em suas análises e diferencia fenômenos físicos de psíquicos para facilitar e estruturar sua análise, o que seria questionado muito tempo depois por Deleuze e Derrida ao pensar a escrita e questionar a própria comunicação e a fragilidade da linguagem como instrumento capaz de passar uma mensagem inequívoca.

Ao estruturar a língua, Saussure acabou por criar as bases do estruturalismo que influenciaria toda a forma de fazer ciência até aquele momento, mas mantendo a ciência ainda ligada à razão e à metafísica ocidental. Assim, em seu pensamento as coisas

poderiam ser analisadas em uma dicotomia que acabava por enquadrar as análises por suas diferenças ou semelhanças.

Desta forma, muitos foram os equívocos da época, como comparações entre o pai do neoliberalismo Adam Smith com Marx, por exemplo. Muitos como Althusser e Barthes se arrependeram anos depois de terem feito análises dicotômicas e fechadas em que não concebiam a diferença, ou *différance*, trazida posteriormente por Derrida na desconstrução do pensamento estruturalista. Derrida traz então Nietzsche para recompor sua crítica sobre a linguagem, e reforça com Fernando Pessoa para selar a crítica.

A linguagem é ponto fundamental em que se estabelece o enlace e desenlace na comunicação escrita. “A cumplicidade entre o ser e a linguagem é destruída. A destruição da relação de confiança causa a perda: impossibilidade do dizer, pois que se coloca a ilusão da presença daquilo que está ausente” (SEIDEL, 2007. P. 33). Daí é possível pensar a escrita em crise em autores como Kafka, Artaud e Bataille, porque pensar a vida através da escrita vai muito além de uma realidade tangível.

Pensar a vida para pensar a literatura é compreender a ficcionalização pela qual se passa a reflexão sobre a vida através da linguagem, da escrita. Neste sentido, a linguagem está sempre em crise sem que precise ser uma escrita de Artaud ou Kafka, porque teatraliza a vida através da escrita e da memória. A compreensão sobre linguagem é importante para podermos analisar as letras das músicas e o próprio conceito de canção que relaciona letra e melodia.

CORPO E CANÇÃO

A canção como fonte inesgotável de análise passa pela corporalidade. Há algo de sensível no sentido mesmo do poder

ouvir, das ondas que se propagam no ar, do tom e da entonação que podem ser executadas pela voz, mas também passa pelo intangível, atinge em cada pessoa uma subjetividade que se propaga no ar, podendo funcionar em cada um, num dialogismo ou polifonia, como um diálogo com os signos que cada pessoa carrega consigo enquanto sujeito histórico e suas subjetividades. Signos pululam ao som de cada canção que exerce sobre cada pessoa uma relação íntima e própria entre eles. A busca pelo real² através da escrita da letra ou da música, busca pelo gozo, pelo prazer é um acontecimento também entre os cancionistas.

O que sentimos é também um prolongamento para a própria criação da arte, não como sacralização já desconstruída pelo modernismo, mas como extensão do que o corpo febril ou acometido de qualquer sentimento possa comunicar, expurgar, podendo buscar na memória o sentimento para a criação, ou mesmo simplesmente querendo expressar algo. É nesse sentido que as canções podem então funcionar como prolongamento das vivências do corpo. Segundo Georges Vigarello,

A pele revela nossos estados de alma, as dores ou tensões do corpo, revela nosso íntimo, o sobrepeso acusa nosso estresse, os inchaços denunciam nossa vida agitada e pressionada, ao passo em que os nossos conflitos íntimos vêm duravelmente inscrever-se em nossos tecidos para envenenar nossa vida (VIGARELLO, 2016, p. 08).

A canção pode, enquanto corpo, ser justamente uma comunicação do estado de corpo do compositor através da memória ou da experiência recriada, ficcionalizada. A arte

² Na concepção do autor Washington Drummond (s/p, 2018), o real é impossível, cinde a realidade, abrindo caminho imperioso para o desconhecido, a entropia, a alteridade; já o real espetacular se esgota em si mesmo, sem negatividade – precarização da imaginação, quando o recuo do simbólico nos revela um desértico devir.

dessacralizada é uma tentativa de compreensão do real, é uma compreensão de que há técnica para atingir certos sentimentos de dor, de expurgação, de alegria, de espanto, quase como um roteiro, sem com isso, ser estruturalista, ao contrário, pensar pela corporalidade, pela febrilidade que lhe atinge o corpo físico que o compositor desdobra na criação da canção, como um continuum, um prolongamento do próprio corpo relacionando o peso de cada dor, alegria, ressentimento no pesar do tom em cada frase melódica escondida na recôndita memória do artista ou no simples pesar do mundo ao seu redor.

O sentimento pode ser ficcionalizado pelo próprio compositor para sua criação. Neste sentido, o compositor demonstra como a composição é uma criação já dessacralizada, roteirizada para atingir certos sentimentos de prazer, dor através da técnica e mesmo da memória, no entanto, ficcionalizar não significa não sentir, ao contrário, significa compreender no corpo as técnicas capazes de reconstruir sentimentos, até mesmo como sobrevivência diante dos percalços da vida "[...] ficcionalizar a própria existência como estratégia de sobrevivência ante à barbárie capitalista [...]" (MOREIRA, 2010, p. 139).

Fernando Pessoa teve a compreensão de que mesmo o sentir pode ser ficcionalizado e ainda assim passar o sentimento que se pretende atingir no outro ou mesmo outro sentimento que não o de quem o escreve, pois há a compreensão do distanciamento entre significante e significado na comunicação entre duas pessoas, criando desdobramentos sígnicos no leitor.

Cada palavra, vírgula, vazio, pausa, usados como técnica, como uso correto e exato em dado lugar no poema, bem como o decorrer da fluidez do pensamento nas rimas daquele poema, como um roteiro ou romance que pode ter seu clímax, ou mesmo o uso da técnica para a criação que leve o leitor a uma espécie de

catarse, de perda, de ressentimento, de dor, de alegria. “O poeta é um grande fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente. E os que leem o que escreve na dor lida sentem bem, não as duas que ele teve, mas só as que ele não tem [...]” (PESSOA, 1932).

Segundo Vigarello (2016, p. 90) ainda no século XVIII:

[...] o corpo é pensado como prolongamento da consciência e do afeto. E inclusive de maneira decisiva, já que cada indivíduo é convidado a debruçar-se sobre o que fisicamente sente à primeira emoção, visando a apreender melhor suas próprias “fragilidades”: perceber as ressonâncias em seu interior, associar sistematicamente a dor moral e a febrilidade física, constituir um universo íntimo em que o carnal e o afetivo se misturam.

Assim também funciona a música, como um prolongamento do sentimento e da vivência do compositor que ficcionaliza para tentar transmitir aquela sensação, muito bem-feita pelos cancionistas. A canção é uma simbiose entre melodia e letra que faz no ouvinte/leitor uma propagação de signos.

“A relação entre signos, real e imaginário faz com que a obra não se fixe na tentativa de relatar a realidade, ao menos não a realidade vivida, mas a realidade escrita na memória e recriada através da linguagem e da recepção dos signos no imaginário do leitor” (SOARES, 2021, p. 63).

Embora a citação acima esteja falando da escrita, o mesmo se pode dizer sobre a canção e a relação com o leitor/ouvinte da canção, de modo que a ilusão enunciativa cantada em primeira pessoa é tomada pelo ouvinte como uma apropriação dos signos como uma identificação ou recusa. Os signos pululam no imaginário do leitor/ouvinte da canção.

A canção é algo feita intuitivamente pelo cancionista que percebe, através da memória ou da intuição, uma relação entre melodia e letra. A pesquisa no mestrado me fez suspeitar sobre as modulações e relações da melodia com a letra na música Terra; pude então intuir sobre a relação entre estas a partir da leitura do texto do músico/compositor e semiótico Luiz Tatit.

Os cancionistas em geral sequer exibem intimidade com a música escrita ou com a tradição musicológica. São peritos em estabelecer relações entre melodia e letra e em produzir ilusões enunciativas, o que já delinea um outro domínio de experiência e pede outros modelos de descrição baseados na indagação fundamental: o que garante a compatibilidade entre o que é dito (letra) e a maneira de dizer (melodia)? Os próprios elementos musicais, como harmonia, ritmo, timbre e textura sonora, são agentes que colaboram, às vezes até decisivamente, na integração desses dois componentes modulados pela voz, mas são recursos a serviço do canto. (TATIT, 2014. p. 36)

Para Benjamin, a narrativa tem uma força germinativa que a memória reforça toda vez que nós tentamos recuperá-la. "Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver" (BENJAMIN, 1985, p. 204).

Ao propor que a letra segmente uma sequência melódica, o compositor deposita em seus versos não apenas uma configuração de conteúdo (um assunto a ser tratado), mas também um modo de dizer entoativo que substitui a abstração musical pela enunciação concreta de um personagem, normalmente associado à imagem do cantor (TATIT, 2014, p. 36).

Segundo Tati, existe uma ilusão enunciativa da qual o compositor se apropria para fazer a canção, e é este o ponto justamente em que há a encenação dramática do sentimento de si para reconstrução na canção daquele sentimento que se pretende passar nesta relação entre melodia e letra. O ano de 1968 foi crucial

no mundo para uma mudança neste sentimento. Silvano Santiago vai propor “novas formas de análise cultural” na década seguinte. A “estética da curtição” já foi uma nomeação de Silvano nos seus escritos em 1972. O corpo ganha evidência no tensionamento entre curtição e repressão.

[...] o próprio corpo se torna esse lugar privilegiado para a modulação de novos comportamentos, da deriva dos gêneros sexuais, das viagens místicas e lisérgicas, do contato e reencantamento da natureza. As práticas experimentais que atravessam a corporalidade arriscam o ultrapassamento de suas instâncias “civis” e buscam a transgressão de suas formas, em deslocamentos, metamorfoses, jogos. Sempre uma estética precária, jamais uma moral identitária. (Cinco anos entre os Bárbaros: cidade, corpo, canção. p. 6)

Caetano e Gil experimentam o mundo da repressão e também da curtição, se colocando como expoentes de uma geração da contracultura com o uso do corpo como estética de si, desmoralizante, mesmo como uma androgenia, com a sexualidade, o comportamento dentro e fora dos palcos. A arte como esta antropofagia oswaldiana retomada pelo período para se impor contra a homogeneização da vida.

A exploração de cidades como Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro se tornam elementos essenciais para a cena da contracultura:

Em São Paulo, Tom Zé, Jorge Mautner, Rita Lee, Péricles Cavalcanti, a companhia Teatro Oficina e os poetas Haroldo e Augusto de Campos; no Rio de Janeiro, com a dupla musical Jards Macalé e Waly Salomão, este último com o livro *Me Segura Q'Eu vou dar um Troço* (1972), Torquato Neto e Luiz Carlos Maciel com as colunas no *Última Hora* e em *O Pasquim* respectivamente; em Salvador, com o jornal

Verbo Encantado, sob a direção de Armindo Bião; a comunidade hippie de Arembepe, imortalizada por Beto Hoisel; o escritor Gramiro de Matos e seu livro Urubu-Rei (1972); os poemas de Antonio Risério em suas incursões por Arembepe; a renovação do carnaval de rua e da presença negra dos Filhos de Gandhi pelos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil; a produção literária e imagética (super-8) de José Agrippino de Paula com a dançarina Maria Esther Stokler, acompanhada de perto pela futura crítica Evelina Hoisel; as experiências musicais de Walter Smetak na Escola de Música da UFBA; a revista Metanóia editada por Almandrade, Haroldo Cajazeira, Marcus do Rio e Iracema Villalba, estudantes da UFBA dos cursos de arquitetura, filosofia, psicologia (Cinco anos entre os Bárbaros: cidade, corpo, canção. p. 6).

A efervescência cultural vivida por todos citados acima no eixo São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador é parte desta análise como compreensão do sentimento da época, isto nos permite pensar a corporalidade da canção neste cenário urbano, caótico entre o concretismo de São Paulo, a resistência hippie no Rio de Janeiro e a alegria do baiano no carnaval de rua. Todos acompanhados pelo engajamento de grandes intelectuais que escreveram sobre o período ao tempo em que vivenciavam o momento.

O desbunde uma ação estético-política do corpo vindo de um Brasil de escravização do corpo negro, de uma contra-homogeneização das formas de viver a vida num regime de repressão e de tradicionalismo e de um nacionalismo em que muito se assemelha ao Brasil recente.

CAETANO: CANÇÕES E DELÍRIOS

Pesquisando sobre algumas canções, destaco aqui duas canções citadas no livro de Caetano *Narciso em férias* em que pude

fazer análise das músicas *Terra* e *Irene* como fruto da memória germinativa do escritor/compositor sobre o período ditatorial em que esteve em cárcere.

Em Caetano, há uma escrita em crise permeada por hiatos, vazios, mas principalmente por uma encenação trágica que a memória traz do cárcere, e ele, Caetano, a transfere para a escrita, bem como para a música numa relação simbiótica em que letra e melodia retratam a memória do cárcere, de modo que a interligação entre estas formas: letra e melodia remetem a uma transferência ou incidência da memória do cárcere para o corpo da canção.

A canção *Terra* é entoada nos versos com um tom seco e abaixo da outra nota cantada no verso, como se o compositor quisesse dar um tom triste à palavra e assim a deixa isolado e em tom abaixo do tom do verso. A palavra Terra ganha uma conotação grave e se estabelece ali uma relação da letra com a melodia. Terra é cantada em tom seco e isolada das outras palavras do verso e aí se pode dizer que acontece neste momento uma incidência da memória do cárcere sobre o corpo da canção ao lembrar do momento mesmo de sua prisão para compor e recontar a história da prisão.

Como se aquele sentimento do momento pesasse sobre Caetano, ele buscava na memória a lembrança para dar o tom pretendido a cada palavra em cada melodia para adquirir o tom que se pretende passar, novamente como uma busca do real, ou ao menos numa tentativa de recriar através da música o sentimento que outrora sofrera em cárcere.

Gráfico da entonação de Caetano Veloso na canção Terra

co de
sim ber nuvens
E ta
Ter
ra
Ter
ra

No gráfico é possível ver a palavra terra na canção de Caetano Veloso ganhando um peso na entonação, o que o faz baixar o tom na hora do canto, relacionando a melodia com a letra numa simbiose, como quem recupera na memória a força que a palavra exerceu no período em que esteve preso. Quando estava na prisão, Caetano recebeu da esposa Dedé uma revista que continha na capa uma fotografia da Terra vista do espaço. O impacto daquela imagem na prisão é recuperado por Caetano que transfere esta incidência de um sentimento vivido, dramatizado no cárcere para a canção, pensando canção como esta relação intuitiva que faz o cancionista entre letra e melodia. Assim, Caetano isola a palavra terra e dá a ela um tom dramático na melodia da música como quem está relacionando-a à memória recriada sobre a experiência vivida.

Caetano escreve em 1997 o livro *Verdade Tropical* citando quando do momento mesmo em que vivera o acontecimento que deu origem à música Terra no disco *Terra – dentro da estrela azulada* em 1978, dez anos depois de quando esteve em cárcere esta retomada faz da canção uma recriação da memória quando de sua busca para compor a música.

CONCLUSÃO

Pensar a crítica cultural capaz de dar conta de análises sociais é pensar que ela pode, através da linguagem, analisar as complexidades que atravessam e constituem uma sociedade. Neste artigo é possível vermos como a Crítica Cultural nos possibilita pensar a sociedade, refletir e analisar sobre os modos de vida e a cultura, mais especificamente a canção de Caetano Veloso da década de 1970, e a ficcionalização do artista através da canção. A canção como um prolongamento do corpo é analisada sob o crivo da crítica cultural, possibilitando análises que se estendem do corpo da canção ao corpo do compositor.

O maior trabalho da Crítica Cultural neste momento é afirmação de seu campo teórico na área das letras e uma defesa enquanto ciência, assim a análise literária através da crítica cultural pode vir através de elementos que não estão nos livros, mas na vida, na cultura, entendendo a linguagem, a escrita como portadores de elementos que dali fazem emergir questões e soluções para a compreensão da nossa sociedade. Se a literatura é capaz de fazer refletir sobre a sociedade, fazer uma análise literária através da sociedade é também compreender a própria literatura, pois a literatura pode ser pensada como uma prática social. A canção, como um elemento social que pode ser analisado através da crítica cultural, portanto, serve de análise da literatura como movimento inverso.

REFERÊNCIAS

GRUPO DE PESQUISA DE EXTENSÃO: Cinco anos entre os Bárbaros [1972/1977]: cidade, canção, corpo. Ufba/Uneb/Usp/Ufrj. p. 6.

DELEUZE, Gilles. Em que se pode reconhecer o estruturalismo? In: *A ilha deserta e outros textos e entrevistas (1953 – 1974)*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra e Célio Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, v. 1.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução Fabio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DRUMMOND, Washington. Experiência do impossível. Redobra. UFBA. Bahia, vol.9, p. 215-218, 2012

DRUMMOND, Washington. As cenas do sujeito e da narrativa. In: JACQUES, Paola Berenstein, BRITO, Fabiana Dultra, DRUMMOND, Washington Org(s). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2015.

DRUMMOND, Washington. A conversa impossível com a comunidade do ser. In: *Fluidor: o ser da comunidade de ser*. Cícero Menezes. Híbridos, Ipatinga, 2020.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo-SP: Edições Loyola, 2009.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

LOPES, Cássia. *Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luís Borges*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

MOREIRA, Osmar. *Oswald de bolso: crítica cultural ao alcance de todos*. Salvador: EDUneb, Quarteto: 2010, pág. 139.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KAFKA, Franz. *O processo*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEIDEL, Roberto H. Embates simbólicos: estudos literários e culturais. Recife: Bagaço, 2007. p. 33.

SCHWARZ, Roberto. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. In: *Martinha versus Lucrecia*. Ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOARES, Davi. Caetano Veloso: a ficção em cenas de Narciso em férias. Dissertação de mestrado. Pós-Crítica. 2021. p. 63.

SOUZA, Jessé. *A classe média no espelho*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIGARELLO, Geoges. *O sentimento de si: história da percepção do corpo, séculos XVI – XX*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

WISNIK, José Miguel. “Caetano Veloso e o sexo dos anjos”. Rio de Janeiro. Movimento.