

Labirinto e proliferação de imagens no disco *Caetano Veloso*, de 1968

Luís André Bezerra de Araújo
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Amador Ribeiro Neto
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo

No final dos anos 1960, a Tropicália estimulou um profícuo debate na cultura brasileira. Em 1968, Caetano Veloso lançou seu “disco tropicalista”, despertando a atenção de críticos, como o poeta Augusto de Campos. Neste artigo, investigamos o diálogo de algumas canções do disco (como “Eles”, “Superbacana”, “Tropicália” e “Paisagem útil”) com a capa do disco, a arte cinematográfica e algumas outras canções do movimento tropicalista.

Palavras-chave: *Tropicália; Caetano Veloso; Canção; Design; Cinema.*

Abstract

In the late 1960s, the Tropicália movement stimulated an important discussion in Brazilian culture. In 1968, Caetano Veloso released his “disco tropicalista”, arousing the attention of critics, as the poet Augusto de Campos. In this article we investigate the dialogue of some songs on the disc (as “Eles”, “Superbacana”, “Tropicália” and “Paisagem útil”) with the album cover, the art of cinema and some other songs of the Tropicália movement.

Keywords: *Tropicália; Caetano Veloso; Song; Design; Cinema.*

Na segunda metade dos anos 1960, a música tropicalista, tendo à frente nomes como Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e Gal Costa, estimulou um profícuo debate na cultura brasileira. No caso específico da canção, instigou o debate sobre a “qualidade poética” das letras de música e sua inserção naquele contexto sociopolítico, em tempos de Ditadura Militar. Para o crítico e poeta Augusto de Campos, naquele momento a poesia produzida no Brasil estava principalmente nos discos, e não nos livros.

A Tropicália propunha abrir mão do “conservadorismo”, que poderia ser a “morte”

que estava na sala de jantar, em volta da mesa de boa parte da sociedade brasileira patriarcal, como retratado nas letras de “Eles” e “Panis et circensis” (essa última com os famosos versos “mas as pessoas na sala de jantar / são ocupadas em nascer e morrer”), parcerias de Caetano Veloso e Gilberto Gil. E não fazendo muita questão desse tipo de “sala de jantar”, o espaço dos tropicalistas era o quintal, à maneira de Manuel Bandeira — que, ao lembrar-se do quintal da sua infância no Recife, revelara que os momentos naquele espaço eram “treinos para a poesia”, como ilustra Benedito Nunes (2010, p. 58), ao falar sobre “Casa, praça, jardim e quintal” — para dali saltar até as avenidas, palcos e televisão.

A letra da canção “Eles” é extensa — assim como outras do disco *Caetano Veloso*, de 1968, que, segundo Augusto de Campos (2005), tem “letras longas e complexas” —, com abundância de significantes e sem refrão. O que temos é uma proliferação de imagens, descrevendo o que “eles” fazem, pensam, preferem, cantam, etc., somando-se ainda provérbios, frases-feitas; tudo alinhado (nem sempre ordenadamente) para compor o “labirinto” de significantes da canção. E é assim que também se apresenta a



capa do disco de Caetano Veloso:

O design evidencia um diálogo com a Pop Art e a cena psicodélica (britânica e norte-americana). Um festival de cores com uma grande ilustração que ocupa toda extensão da capa sobre um fundo vermelho. O nome “Caetano Veloso” destacado em amarelo numa tipografia desenhada a mão, “conforme o estilo psicodélico” (RODRIGUES, 2006, p. 200), parece remeter à Art Nouveau, curvilínea e ornamentada (comumente

sugerindo ideia de movimento).

No centro da capa do disco *Caetano Veloso*, uma moldura em formato oval circunscreve o detalhe de uma foto do artista, com o lado esquerdo do rosto iluminado e o lado direito encoberto por uma sombra, que confere um tom enigmático ao artista. Levando em conta as considerações de Jorge Caê Rodrigues, o procedimento do *layout* de Rogério Duarte recorreu neste trabalho ao pastiche, no sentido de “apropriação de algo sem que se faça referência ao seu contexto original, ao contrário da paródia/ironia, que chama a atenção para esse contexto” (RODRIGUES, 2006, p. 201). O autor fala de uma oscilação entre a composição convencional (com a foto centralizada e o nome na parte superior, também centralizado) e uma exuberância nos detalhes.

Relata Rodrigues que a ilustração (contendo uma mulher com a mão direita tocando um dragão, um cacho de banana na parte inferior, folhas e uma serpente) foi uma apropriação de Rogério Duarte, denotando “algo de *kitsch*, de um surrealismo barato”. Em jogo, a tensão entre o “bom gosto” e o “mau gosto” que a Tropicália incorpora como procedimento para aglutinar as contradições e ambiguidades de uma arte que se pretende fragmentária, alegórica.

A mulher da ilustração é enigmática, podendo representar uma das tantas mulheres das canções do disco: pode ser Clarice (a misteriosa personagem da canção homônima); Brigitte Bardot (citada em “Alegria, alegria”); como também pode ser Iracema ou a Garota de Ipanema (saindo diretamente da letra de “Tropicália”); ou a Maria (de “Tropicália” ou a de “Anunciação”) ou a Clara, que intitula outra música do repertório. Pode ser qualquer uma delas. Ou todas. Ou nenhuma. Como afirma o próprio Caetano Veloso em texto na contracapa do disco: “porque eu não quero, porque eu não devo explicar absolutamente nada”.

O desenho da mulher ajuda a compor uma imagem algo vulgar, selvagem, tropical, num cenário envolto pelo verde e amarelo (na tipografia ornamental do nome do artista e no cacho de bananas na parte inferior da capa). Essa grande propagação de elementos aparentemente desconexos — também presente na letra de “Eles” — nos remete às considerações de Amador Ribeiro Neto (2001) sobre a obra de Caetano Veloso. Apoiando-se nos preceitos teóricos enunciados por Severo Sarduy, Ribeiro Neto defende que a

produção musical de Caetano Veloso é neobarroca.

O neobarroco representa releitura da estética barroca na América Latina, trazendo consigo ambiguidades, superabundâncias e desperdícios em cadeias de significantes, elementos que caracterizavam o modelo clássico do barroco europeu. Em sua abrangência e indefinição, o barroco sempre apresentou a riqueza do significante nas construções dos significados, ou mesmo o jogo que transforma em prazer o escamoteamento (o não-dizer) como indício de uma riqueza estética incalculável.

No ensaio “O Barroco e o Neobarroco”, Sarduy (1979) conceitua o barroco surgido na Europa (como “apoteose do artifício, da ironia e irrisão da natureza: artificialização”) e faz o trajeto da presença de suas características até as experiências do barroco latino-americano. Cita e define três artifícios barrocos. *Substituição*: escamoteamento e substituição de um significante por outro, chegando ao significado através do contexto; *proliferação*: uma cadeia de significantes forma um conjunto que remete a um determinado significado; e *condensação*: fusão, permutação, intercâmbio entre elementos fonéticos, plásticos, etc., que farão surgir um terceiro termo que significará semanticamente os dois primeiros.

Sob o conceito de paródia formulado por Bakhtin, Sarduy defende o barroco latino-americano como participante desse conceito, por ser um espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, além de se apresentar “como uma rede de conexões (...) cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica” (1979, p. 170). O autor franco-cubano ainda defende o barroco como erótico, já que impugna o deleite, desperdício e prazer, utilizando-se do erotismo como uma “transgressão do útil”, diálogo “natural” dos corpos. Esse erotismo caracteriza-se pela ruptura do nível denotativo, direto e natural da linguagem, aceitando o barroco como espaço que comporta a perversão provocada pelas metáforas e pelas figuras, elementos recorrentes em toda sua fruição estética.

Citando agora a ponte que Ribeiro Neto faz entre o neobarroco e a obra de Caetano Veloso, temos que nesta a “linguagem impõe, como dominância, a ambiguidade e a proliferação de significantes, fazendo daquilo que é regra geral de toda poesia (ou composição), *especificidade do seu modo de criar*” (RIBEIRO NETO, 2001, p. 98,

grifo do autor). Nas análises e comentários sobre as composições de Caetano é comum citarmos o termo “ambiguidade”, além dos incontáveis diálogos com as mais variadas manifestações artísticas da tradição brasileira e da cultura pop internacional. A respeito de tais diálogos, Luiz Tatit afirma que Caetano compreendeu todas as dicções da canção brasileira, viajando habilmente pela dicção de vários cancionistas, “encarnando seus dons”, além da “absorção que faz da música popular internacional”, com uma obra múltipla que, ao mesmo tempo, faz tudo isso “imbuído internamente de sua dicção” (TATIT, 2002, p. 263).

Da capa do disco de 1968 já apreendemos a ideia de “proliferação” de imagens, de significantes. E vale mencionar a profusão de significantes nas letras do “disco tropicalista” do compositor baiano. “Tropicália”, faixa que abre o disco, é definida por Favaretto (2000) como “a matriz estética” do movimento, além de dar nome ao mesmo. Nas palavras do autor, a letra apresenta “um painel histórico que resulta em metaforização do Brasil”, com uma proliferação de imagens que apresenta as contradições sociais, culturais e políticas do país:

“Quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao Rei: tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce e o Gauss da época gravou...”

Sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhos
aponta contra os chapadões
meu nariz
eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento no planalto central
do país

Viva a bossa-sa-sa
viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
viva a bossa-sa-sa
viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

O monumento é de papel crepom e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás da verde mata
o luar do sertão
o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga, estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente, feia e morta
estende a mão

O “Brasil metaforizado” é revelado como o resultante da soma de fragmentos enumerados, justapostos de maneira não-linear, desde a introdução (uma espécie de pastiche a partir da Carta de Pero Vaz Caminha, no “achamento” do Brasil em 1500) até imagens que remetem a Brasília, capital modernista ainda com ares de novidades em 1968. “Tropicália” apresenta um Brasil alegórico, fragmentário, percorrendo elementos do mais sério e crítico (com cunho político, revisão histórica) até os mais prosaicos, aparentemente banais: “no pátio interno há uma piscina / com água azul de Amaralina / coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis”.

A abundância de significantes também está na letra de “Alegria, alegria”. Apresenta a postura do eu lírico diante das informações (e contradições) da época, assumindo consigo o compromisso de “seguir em frente”, apresentado já no primeiro vocábulo da letra — “caminhando”, no gerúndio, dando a ideia de continuidade, de ação em andamento — e com o uso anafórico do verso “eu vou” no final das estrofes:

Caminhando contra o vento
sem lenço sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou

O sol se reparte em crimes
espaçonaves, guerrilhas
em Cardinales bonitas
eu vou

Em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes pernas bandeiras
bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia?
eu vou

Também há algo *nonsense* (como em “Tropicália”): coisas aparentemente banais e destituídas de alguma lógica ou de alguma “importância poética”:

Ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola
sem lenço sem documento
eu vou

Eu tomo uma coca-cola
ela pensa em casamento
e uma canção me consola
eu vou

A proliferação de significantes também se dá em “Superbacana”, que no título apresenta uma condensação — com o radical “super” que originará diversos outros vocábulos na letra, através deste mesmo procedimento de condensação. À maneira de um publicitário de si mesmo (um “super-herói superbacana” nem um pouco discreto), o eu lírico se apresenta como possuidor de poderes que se multiplicam na velocidade da linguagem moderna:

Toda essa gente se engana
então finge que não vê que
eu nasci pra ser o Superbacana
eu nasci pra ser o Superbacana

Superbacana

Superbacana

Superbacana

Super-homem

Superflit

Supervinc

Supehist

Superbacana

Estilhaços sobre Copacabana

o mundo em Copacabana

tudo em Copacabana

Copacabana

o mundo explode

longe muito longe

o sol responde

o tempo esconde

o vento espalha

e as migalhas caem todas sobre

Copacabana me engana

Esconde o superamendoim

o espinafre, o biotônico

o comando do avião supersônico

do parque eletrônico

do poder atômico

do avanço econômico

a moeda número um do Tio Patinhas não é minha

um batalhão de cowboys

barra a entrada da legião dos super-heróis

e eu Superbacana

vou sonhando até explodir colorido
no sol, nos cinco sentidos
nada no bolso ou nas mãos

(um instante, maestro!)

Super-Homem

Superflit

Supervinc

Supehist

Superviva

Supershell

Superquentão

Como um modelo de *jingle* publicitário, a canção é a mais curta do disco e há um projeto de enfatizar a letra, que tem urgência de ser “declamada”, havendo apenas uma rápida introdução e uma sequência sem intervalos para qualquer espécie de ornamento instrumental: a letra se espalha com seus estilhaços e avança por toda melodia na velocidade de um avião supersônico (ou da publicidade).

Os jogos sonoros (paronomásticos) operam desde a relação anagramática entre “bacana” e “cabana”, dos vocábulos “Superbacana” e “Copacacabana”, e se proliferam através das tantas rimas (internas, externas, toantes e consoantes) que “explodem” em “o mundo explode / longe muito longe / o sol responde / o tempo esconde / o vento espalha / e as migalhas caem todas sobre / Copacabana me engana”, além das assonâncias em /a/ e /o/ fechados. A natureza (distante) existente num “mundo”, “sol” e “vento” gera uma explosão que a todos aproxima e aponta para uma nova era de novos paradigmas, do consumo do “biotônico / o comando do avião supersônico / do parque eletrônico / do poder atômico / do avanço econômico”, todos rimando e dialogando no mesmo tempo e espaço: o espaço (e linguagem) do comercial publicitário, que, como já preconizava Décio Pignatari, ainda em 1956, era a arte penetrando novos meandros da comunicação vigente nos mais variados meios:

Uma arte geral da linguagem, propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema, uma arte popular. (...) A importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até às histórias em quadrinhos, a necessidade do movimento, a estrutura dinâmica, o ideograma como ideia básica. (PIGNATARI, 2006, p. 67-68)

Mas, como não poderia deixar de ser, Caetano Veloso opera nesta linguagem penetrando nas histórias em quadrinhos, na propaganda, no rádio, na televisão, etc., trabalhando a ambiguidade, a ironia. O “Superbacana” distribui seu radical “super” através de elementos que muitas vezes revelam-se “superficiais”, “supérfluos” e que, na velocidade de avião “supersônico”, ávido por novidades, poderá ser “superado” em qualquer prateleira de “supermercado”. O Superbacana “nasceu para ser Superbacana” e tem que sempre renascer “explodindo colorido”, transmutando-se em “nova novidade” (o pleonasma é válido).

A narrativa também ganha destaque no repertório do disco de Caetano Veloso, havendo um intenso diálogo com o cinema. No “disco tropicalista” de Gilberto Gil, também de 1968, pode-se enfatizar a montagem eisensteniana de “Domingo no parque”, além do projeto narrativo de “Frevo rasgado”, o que também poderia ser mencionado a respeito de “Luzia Luluza”, que adota o procedimento de narrativa cinematográfica e tem o cinema como tema (sobre ser ator famoso, ser telespectador, a representação *vs.* realidade, fama *vs.* solidão, etc.):

Passei toda a tarde ensaiando, ensaiando
essa vontade de ser ator acaba me matando
são quase oito horas da noite, e eu nesse táxi
que trânsito horrível, meu Deus
e Luzia, e Luzia, e Luzia
estou tão cansado, mas disse que ia
Luzia Luluza está lá me esperando

Mais duas entradas, uma inteira, uma meia
são quase oito horas, a sala está cheia
essa sessão das oito vai ficar lotada

“Luzia Luluza” tem um clima de clássicos hollywoodianos, com um arranjo de orquestra que se mostra imponente, vai num crescendo e opera com efeitos sonoros de acordo com o ritmo ou dramaticidade da narrativa (da canção ou deste “roteiro” cantado poeticamente).

Além do arranjo, a ideia de imponência e busca pela fama (enquanto artista de cinema) é indicado pelo nome da personagem “Luzia”, que ajuda a dar título à canção. O uso reiterativo do nome Luzia (principalmente no verso em que repete três vezes “e Luzia, e Luzia, e Luzia”) dá uma ideia de projeção de luz, fazendo um trocadilho com o verbo “luzir”, que também significa brilhar, almejando sempre a busca pela fama, que é indicada na letra através do personagem James Bond, um dos grandes ícones do cinema de Hollywood¹.

Rememorando uma famosa citação de Décio Pignatari — que enquadra “Domingo no parque” (de Gilberto Gil) à maneira do cineasta russo Siérguei Eisenstein, e “Alegria, alegria” (de Caetano Veloso) lembrando Jean-Luc Godard — a relação da canção de Caetano com o cineasta francês é mencionada pelo artifício da câmera na mão, percorrendo espaços com uma “agilidade do ritmo e com a atmosfera poética” (VELOSO, 1997, p. 64), o que remete a filmes como *Acosado* (1959) e *Uma mulher é uma mulher* (1961). O eu lírico de “Alegria, alegria” segue “caminhando contra o vento / sem lenço, sem documento”, com a urgência pelo presente, como muitos dos personagens de Godard dos anos 1960.

Mas a relação vai além da tipificação de personagens, tem a ver muito mais com os procedimentos, os trocadilhos (poéticos), a profusão de significantes, de cores, a publicidade dividindo espaço com a revisão crítica da arte tradicional, etc. Godard é um cineasta que relativiza a tradicional dicotomia “cinema de arte” vs. “cinema hollywoodiano”, colocando lado a lado, como cita Ismail Xavier (2012, p. 51), citações e discussões acerca do *rock’n’roll*, Coca-Cola, Karl Marx, Picasso, etc. Há, como na Tropicália, uma quebra da hierarquia, operando de uma maneira pop a justaposição da história em quadrinhos com a pintura clássica, cartazes publicitários, música popular,

¹ Alguns comentários a respeito de “Luzia Luluza” (analisando os versos com mais afinco) são apresentados por Sanches (2000, p. 81-83).

poesia, etc. Tudo ao mesmo tempo agora.

Em *Pierrot le fou* (traduzido no Brasil como *O demônio das onze horas*) muitos personagens debatem os produtos que preferem, que utilizam no cotidiano, comentam e analisam o design dos mais variados produtos, do consumo globalizado (estão na França e falam sobre carros americanos, por exemplo). O enredo conta a história de um casal de amantes que comete um assassinato e sai viajando sem rumo, “sem lenço, sem documento”. Os personagens não conseguem (nem podem) ficar presos a um único lugar, e saem à procura de um destino desconhecido. Sonho e realidade se misturam, numa narrativa não-linear, metalinguística, que exige continuamente do repertório do telespectador, com diversas citações de pinturas clássicas, cartazes de propaganda, pensamentos de pintores, poetas, etc. O recurso da elipse também é muito recorrente, com Godard sempre operando “o encadeamento casual, e ao mesmo tempo, o culto da elipse abrupta, do salto imprevisível e da surpresa” (AUMONT, 2004, p. 234). Como define Glauber Rocha (sobre a produção de Jean-Luc Godard na *Nouvelle Vague*):

o máximo de coisas no mínimo de tempo, ação simultânea como Joyce, um encontro da sociologia com a ficção, da antropologia com a poesia, de Shakespeare com a *science fiction*, da pintura com a filosofia. (...) “Tudo no tudo”. (...) O cinema deixa de ser romance para ser poesia, a câmera não é *narradora* dos fatos, mas instrumento de criação. (ROCHA, 2006, p. 310-312)

Glauber Rocha que, por sinal, realizou filmes importantes para o impulso da estética tropicalista, principalmente com a realização de *Terra em transe* (1967) — filme analisado por Ismail Xavier (2012, p. 62-123)², considerando a conjuntura dos anos 1960 no Brasil, com o “tropicalismo”, Cinema Novo e Ditadura Militar. Glauber Rocha apontou um caminho de possibilidade de trabalho renovador na cultura brasileira, logo abraçado pelos tropicalistas, mas estes com uma verve de deboche e humor que não existia naquele. Caetano Veloso (1997, p. 112-113) também explica que, embora reconheça a grande e óbvia importância da produção de Glauber Rocha para o rumo tropicalista, a estética da Tropicália deveria estar mais próxima, se possível, da produção

² Ismail Xavier (2006) também apresenta em *O cinema brasileiro moderno* um capítulo no qual comenta as dimensões do barroco na obra de Glauber Rocha.

de Godard.

Caetano Veloso é o tropicalista que apresenta nas canções um maior diálogo com os filmes de Godard, e podemos citar, por fim, o projeto narrativo de “Paisagem útil”. Desde o título, a composição já apresenta uma relação paródica e metalinguística, ao fazer um trocadilho com “Inútil paisagem”, canção bossa-novista de Tom Jobim. Na canção, Caetano Veloso optou pelo ritmo de marcha-rancho — “lento e bucólico”, como define Tinhorão (1986), e que, ao contrário da marcha carnavalesca (que se vale principalmente de inflexões temáticas com um ritmo mais acelerado), pauta-se pela valorização da melodia e pelo lirismo, remetendo a inflexões passionais. A interpretação de Caetano Veloso joga tintas ainda mais fortes nesses elementos, ao cantar imitando os estilos vocais de seresteiros.

Na letra, uma justaposição dos mais variados elementos: da natureza (como céu, mar, aurora) e da paisagem urbana (como aterro, avenida, cinema, teatro). O eu lírico percorre os espaços da cidade, enumerando não só as características do espaço, mas também das pessoas que frequentam esses locais (“quem vai ao cinema / quem vai ao teatro / quem vai ao trabalho / quem vai descansar / quem canta, quem canta / quem pensa na vida / quem olha a avenida / quem espera voltar”). Essa enumeração é dita com frases mais rápidas, numa breve mudança melódica (proferida sem os ornamentos vocálicos da seresta) e acaba chegando à imagem dos automóveis, com um verso repetido, enfatizando o trânsito veloz da larga avenida: “os automóveis parecem voar / os automóveis parecem voar”.

Na última estrofe, a lua que “comove e ilumina o beijo / dos pobres tristes felizes / corações amantes do nosso Brasil” é uma “lua fabricada” e também publicitária: “no alto do céu uma lua / oval, vermelha e azul / no alto do céu do Rio / uma lua oval da Esso”. O vermelho e azul aparecem como as cores da marca da rede multinacional de combustíveis Esso, e também dialoga com a grande profusão de elementos nessas duas cores nos filmes de Godard, como em *Uma mulher é uma mulher* e *Pierrot le fou*³. A paisagem (artificial) na canção de Caetano tem uma significação em cada

3 Vermelho, azul e branco são as cores bandeira da França, país de origem de Jean-Luc Godard e em *Pierrot le fou* há algumas passagens com letreiros em neon formando a sequência de cores da bandeira francesa, além das inúmeras citações nessas cores: na paisagem do céu, nas roupas

recanto, remetendo também ao que Jacques Aumont fala sobre o cinema de Godard: “seu cinema é uma arte da paisagem, não do espaço; aliás, a paisagem não é o espaço, e sim uma qualidade do espaço” e complementa que essa “paisagem é qualificável, não quantificável; ela não lida com a medida, mas com o *sentimento*” (AUMONT, 2004, p. 230, grifo do autor). A canção de Caetano Veloso, à sua maneira cinematográfica, também pincela tais paisagens.

dos atores, em filtros de efeito e a tinta azul que pinta o rosto do personagem Ferdinand prestes a cometer suicídio. Essas mesmas cores estão na bandeira dos Estados Unidos, país que comporta a indústria cinematográfica de Hollywood.

Referências

- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Col. Debates; 3)
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- NUNES, Benedito. “Casa, praça, jardim e quintal”. In: _____. *Ensaaios filosóficos*. Org. e apres. Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 43-59.
- PIGNATARI, Décio. “Nova poesia: concreta (manifesto)”. In: CAMPOS, Augusto de *et alii*. *Teoria da poesia concreta*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.
- RIBEIRO NETO, Amador. “Caetano Veloso: negações e dissipações de um compositor”. In: _____ (org.). *Literatura na universidade: ensaios*. João Pessoa: Ideia, 2001, p. 97-120.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- RODRIGUES, Jorge Caê. “O design tropicalista de Rogério Duarte”. In: MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 188-215.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- SARDUY, Severo. “O Barroco e o Neobarroco”. In: MORENO, César Fernández (org). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 161-178. (Col. Estudos; 52)
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular. Da modinha ao Tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.