

## CAMINHOS PARA UMA ANÁLISE DE CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI

Paulo Henrique Vieira de Souza

Este trabalho conforma uma análise da canção *Banditismo por uma questão de classe*, da banda Chico Science & Nação Zumbi, como tentativa de visualização de problemas pertinentes aos discos *Da lama ao caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996). A canção integra o primeiro disco como primeira faixa, sendo antecedida somente pela vinheta *Monólogo ao pé do ouvido*<sup>1</sup>. A relação entre vinheta e canção, torna-se, neste caso, mais marcante que o de costume, devido à permanência de um instrumento que marca a unidade de tempo de ambas e permanece na transição de uma à outra, fazendo com que seu pulso seja o mesmo, estabelecendo-as como unidades independentes, no entanto relacionadas. Esse caráter contínuo atua numa espécie de transferência de significados, de modo que, para compreensão eficaz da faixa, torna-se necessário uma breve reflexão sobre a vinheta.

### **Monólogo ao pé do ouvido**

Modernizar o passado

é uma evolução musical.

Cadê as notas que estavam aqui?

Não preciso delas,

basta deixar tudo soando bem aos ouvidos.

O medo da origem é o mal.

O homem coletivo sente a necessidade de lutar.

O orgulho, a arrogância, a glória  
enchem a imaginação de domínio.

São demônios os que destroem o poder bravo da humanidade.

Viva Zapata! Viva Sandino!

Viva Zumbi! Antônio Conselheiro, todos os Panteras Negras,  
Lampião sua imagem e semelhança.

Eu tenho certeza: eles também cantaram um dia.

Do ponto de vista da letra, sua temática parece, a princípio, confusa, por não seguir um processo claro de coesão entre as ideias. À estruturação linguística, soma-se um arranjo, que é composto por apenas quatro instrumentos – duas alfaias, guitarra elétrica e voz – articulados de modo inusitado. A guitarra, em vez de desempenhar o papel melódico ou harmônico que geralmente lhe é atribuído, repete uma nota durante toda a canção, funcionando quase como um instrumento percussivo, servindo como marcação da unidade de tempo e dando à música um tom fastidioso contraposto pelas alfaias, que repetem sincronicamente células rítmicas semelhantes às de baques do maracatu nação, retirando-lhes, porém, algumas das notas fracas, e conferindo à música não o aspecto tradicionalmente dançante do maracatu, mas uma força tensiva agravada pela síncope e pela explosão grave do tambor. Dentro dessa rede instrumental, surge uma voz cantante que se organiza menos pelo padrão melódico, do que por variações de duração e acento. Seu ritmo não é padronizado, sendo construído pelo cantor de acordo com um esquema de improvisação permitido pela estrutura formal da música.

Os acentos recaem sobre expressões que ganham ênfase no contexto e significam de modo diferente na relação com o todo. Deste modo, a conformação musical torna-se um dos principais fios condutores da construção de sentido, favorecendo no receptor a relação entre palavras de um universo relacionado à força contestatória (como *evolução; homem coletivo; lutar; poder bravio da humanidade; viva; Zapata; Sandino; Zumbi; Antônio Conselheiro; Panteras Negras; Lampião*) e outras do campo musical (*notas; soando bem; e cantaram*), acrescentando-lhes significados em uma simbiose semântica que possibilita a edificação de símbolos fortes, dos quais o melhor exemplo é a ideia de canto-resistência presente no último verso, na palavra *cantaram*.

---

<sup>1</sup> O termo *vinheta* é jargão da área da comunicação. De maneira genérica, pode-se dizer que consiste em um elemento que funciona como adereço a um objeto já estabelecido (cf. FREITAS, 2013). O estudo de suas funções em discos de música pop ainda não está aprofundado, mas parece constituir um caso de neologismo, já que, no universo pop, o termo geralmente designa um objeto que se caracteriza por curta extensão, pela casualidade na composição e pela pequena importância no conjunto do disco. Mesmo

assim, em discos pops, a vinheta costuma anteceder canções com as quais se relaciona por fios tênues de significação, que muitas vezes não chegam nem a ser observáveis pelo receptor. Também é chamada comumente de música incidental.

Esta conformação, junto ao caráter enérgico que emana dos curtos 1 minuto e 8 segundos, faz de *Monólogo ao pé do ouvido* uma canção de forte expressividade, em tom violento e declaradamente engajado. Sua posição inicial na ordem do disco e seu modo incisivo, afirmativo transformam a vinheta de música incidental em manifesto- síntese do disco, motivo pelo qual resumiria o sentimento presente em *Da lama ao caos*. Assim, se, conforme afirmado anteriormente, a canção é influenciada pela vinheta, a carga significativa construída nos segundos iniciais da faixa ainda está em funcionamento quando se inicia a canção. Mais ainda: na verdade é impossível divisar exatamente qual é o final de uma e o início da outra, de modo que *Banditismo por uma questão de classe* herda a aura criada pela vinheta, ao mesmo tempo que, na audição da faixa como um todo, completa-lhe a potencialidade de sentidos.

Diante dessas questões iniciais, segue-se a transcrição da letra da canção.

#### **Banditismo por uma questão de classe**

Há um tempo atrás se falava em bandidos

Há um tempo atrás se falava em solução  
Há um tempo atrás se falava em progresso  
Há um tempo atrás que eu via televisão

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha  
Não tinha medo da perna cabeluda

Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia  
Fazia sexo com seu alicate

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha  
Não tinha medo da perna cabeluda

Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia  
Fazia sexo com seu alicate

Ô, sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela  
A polícia atrás deles e eles no rabo dela  
Acontece hoje e acontecia no sertão

Quando um bando de macaco perseguia Lampião  
E o que ele falava, muitos hoje ainda falam:

“Eu carrego comigo coragem, dinheiro e bala”  
Em cada morro uma história diferente

E a polícia mata gente inocente

E quem era inocente hoje já virou bandido

Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha  
Não tinha medo da perna cabeluda

Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia  
Fazia sexo com seu alicate

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha  
Não tinha medo da perna cabeluda

Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia  
Fazia sexo com seu alicate

Ô, sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela  
A polícia atrás deles e eles no rabo dela  
Acontece hoje e acontecia no sertão

Quando um bando de macaco perseguia Lampião  
E o que ele falava, muitos hoje ainda falam:

“Eu carrego comigo coragem, dinheiro e bala”  
Em cada morro uma história diferente

E a polícia mata gente inocente

E quem era inocente hoje já virou bandido

Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido

Banditismo por pura maldade  
Banditismo por necessidade  
Banditismo por pura maldade  
Banditismo por necessidade  
Banditismo por uma questão de classe  
Banditismo por uma questão de classe  
Banditismo por uma questão de classe  
Banditismo por uma questão de classe

O tom de continuidade com relação à vinheta não permanece até o fim, sendo

uma característica inicial que não se repete no restante da canção. Da mesma maneira, apesar de a canção ser baseada numa imensidade de repetições, a letra cantada nesse trecho também não é mais repetida até seu fim, demonstrando que instrumental e letra funcionam neste momento como introdução na estrutura da canção.

Nesta introdução, quatro sentenças são proferidas por um eu cancional que quase não se deixa notar. Essas sentenças utilizam-se de um paralelismo sintático composto a partir do pleonasma vicioso “Há um tempo atrás”; assim, as quatro sentenças relacionam-se primeiramente por sua estrutura sintática. Pela observação dessa estrutura, torna-se possível superar a impressão de aleatoriedade: as três primeiras sentenças apresentam verbo principal em terceira pessoa, indicando indeterminação do sujeito e uma aparente distância entre o eu cancional e o fato de se falar em bandidos, solução e progresso, como se ele fosse um receptor distante desse “ouvir falar”, o que fica claro pela quarta sentença, em que se indica uma mudança ocorrida entre o passado e o presente.

Nos três primeiros versos, o referente do ouvir falar aponta para uma saída estabilizada, que se funda na seguinte gradação: anteriormente, falava-se em bandidos, mas ainda cria-se na solução desse problema, que viria pelo progresso. Assim, a ruptura do terceiro para o quarto verso consiste na sugestão de uma nova percepção da realidade que não é, entretanto, apresentada imediatamente, mas lançada a um futuro interno à própria canção, como expectativa. O sinal dessa mudança de percepção surge musicalmente ao fim do quarto verso, pela explosão da guitarra que marca a diferenciação da parte introdutória com relação ao restante da canção, inaugurando um novo momento, em que se rompe bruscamente com a estrutura que vinha sendo desenvolvida. Não é somente a guitarra que se acrescenta: alfaia e caixa também são integradas à música criando uma atmosfera diferenciada da anterior, sem que haja perda completa do vínculo com ela, estabelecido pelo mesmo pulso e pela continuação do instrumental que já estava presente anteriormente. Este trecho cria um alto nível de tensão tanto pela utilização da guitarra distorcida e da alfaia, que estão tradicionalmente associadas ao ruído, ao não sentido e à violência; quanto pelo prolongamento exagerado desse *groove* que mantém em suspenso a esperança da concretização de um sentido iniciado pelos quatro primeiros versos.

Apesar dessa expectativa, o que se encontra na continuação da letra é um eu cancional que não faz uma recuperação clara do que vinha sendo tratado, mas estabelece uma relação indireta, apresentando casos reais de banditismo conhecidos popularmente na cidade do Recife<sup>2</sup>. Esses casos dão a entender que o “ouvir falar” deixou de ser mediado pela televisão, passando a se dar diretamente a partir da realidade. A criação desse efeito se dá com um eu cancional que não dá declarações subjetivas, mas se distancia do que enuncia utilizando sentenças que poderiam ter sido ditas por qualquer morador da cidade, simulando uma polifonia que se quer democrática e objetiva, com fim em comprovar a tese expressa no título e ainda não declarada.

Esses exemplos da realidade não são citados apenas uma vez, mas repetidos exaustivamente, chamando para si tanta atenção que passam a constituir o centro da canção, tomando mais importância que qualquer outro aspecto e submetendo a constituição da canção ao seu princípio de organização; são eles o núcleo do qual emana a estrutura cancional e o modo como isto se dá é essencial para a compreensão do seu significado: o ritmo da letra das estrofes em que os casos de banditismo são apresentados configura-se como imitação de células rítmicas de baques populares do maracatu<sup>3</sup>, que, por sua vez, baseiam o instrumental da canção (caracterizado por uma síntese entre ritmos da tradição popular brasileira – especialmente o maracatu – e estruturas da música pop mundial), implicando em certa desordenação de um sentido linear.

---

<sup>2</sup> Galeguinho do Coque e Biú do Olho Verde viveram no Recife durante a década de 80 e ganharam tamanha notoriedade que se tornaram personagens populares da cidade. O primeiro ficou conhecido por cometer crimes e esconder-se no bairro do Coque, subúrbio da cidade, impossibilitando sua captura pela polícia; o segundo tornou-se símbolo de brutalidade devido a relatos de assaltos seguidos por estupro e torturas com utilização de alicate.

A perna cabeluda é referência a uma lenda pernambucana a respeito de uma perna humana, destacada do corpo que chutava pessoas nas noites escuras. Segundo Roberto Emerson Câmara Benjamin, os jornais e as emissoras de rádio do Recife divulgaram em várias matérias a aparição deste ser, fazendo a história se espalhar pela região metropolitana da cidade.

<sup>3</sup> Baques são nomes populares para os diversos ritmos tocados no maracatu. São bastante variados, dependendo do lugar onde as festas acontecem, no entanto, todos se caracterizam por uma síncope que se dá antes do primeiro tempo do grupo de dois compassos.

Por esse motivo, mesmo estabelecendo papel central na canção, do ponto de vista da letra, as estrofes em que se encontram os exemplos de banditismo (da estrofe 2 à 7) mantêm seu significado ilhado com relação ao restante da canção, já que seu núcleo significativo permanece inatingível, sem oferecer meios que possibilitem compreender a relação que estabelecem entre si e com as demais estrofes, sendo somente um fragmento de discurso; no entanto, se observado em funcionamento, como integrante da canção, ganha liga pelo jogo estabelecido com a música, de modo que os aspectos musicais tornam-se meios de coesão deste discurso. Ao utilizar-se inventivamente desse elemento tão escorregadio, essa canção encarna uma contradição, pois seu significado torna-se menos inteligível, mas a dinâmica proveniente dessa saída aumenta as possibilidades de captação do movimento da vida, pois se incrementa a expressão textual com a potencialidade intangível da música, possibilitando a conformação de um objeto que tende a ser vivenciado como um mundo inteiro. Segundo Lukács (1982)

[...] cuando la música aparece ligada a la palabra [...] se refiere menos a sus momentos aislados, reflejos de la realidad en su singularidad, que al todo, en una constante y enérgica generalización: la generalización que realiza la música consiste ante todo en que ese conjunto [...] se levanta a una altura emocional que, como actualmente vivida, se realiza totalmente [...].

Essa relação entre letra, canto e arranjo é tão profunda e indissociável que impossibilita a distinção de um aspecto predominante, tendendo a um equilíbrio onde o todo funciona organicamente. Por exemplo, ao observar o instrumental do momento em que a segunda estrofe é cantada, nota-se que apesar da ruptura promovida pela adesão da guitarra, alfaia e caixa, a síncope ocorre de maneira pouco marcante, pois o principal tambor responsável por ela (a alfaia) ataca somente as notas essencialmente necessárias para caracterizar o maracatu, com síncofes simples. A voz e a letra, entretanto, inserem-se nessa tessitura musical como dados em que a síncope é mais elaborada, conseguida por uma organização das palavras do verso a privilegiar sua musicalidade rítmica. Desse modo, os versos que poderiam ser simplesmente **Galeguinho do Coque**

**não tinha medo da perna cabeluda e Biu do Olho Verde fazia sexo com seu alicate**, são submetidos a uma metamorfose causada pelo contexto rítmico, fazendo essas imagens, que já contem em si uma ambiguidade que transita entre o popular e o absurdo, tornarem-se ainda mais inusitadas pelo surgimento de pares como:

Galeguinho do Coque – medo

Galeguinho do Coque – não tinha

Galeguinho do Coque – perna cabeluda

Biu do Olho Verde – sexo

Biu do Olho Verde – fazia

Biu do Olho Verde – seu alicate



Além disso, o ritmo dos versos contamina o instrumental que se torna, a partir da terceira estrofe, mais sincopado, mais tenso. Essa tensão toma toda a canção e aumenta durante a quarta estrofe, onde o cantar deixa de ser sincopado, mas apresenta maior número de sílabas poéticas por versos (musicalmente, pode-se dizer que há maior número de notas por compasso), criando a sensação de velocidade devido ao aumento quantitativo de sentidos e sons em um tempo que permanece constante e que, aos poucos, se torna quase insuficiente para as palavras, sons e sentidos que contem. Este turbilhão simula um movimento, uma corrida aos tropeços, causados pela síncope, que permanece dando forma à fuga que sobe morro, ladeira; pula córrego e beco na favela. Neste caso, novamente a configuração musical contribui para, vinculada à letra, construir sentidos surpreendentes, sugerindo uma pressa esbaforida crescente que funciona como metonímia do processo a que se refere no conteúdo.

Depois deste caminho de ascensão, a estrofe encontra um clímax nos últimos quatro versos, em que o eu cancional apresenta duas situações das quais emergem figuras antagônicas, definidas com ar maniqueísta: nos dois primeiros versos afirma que a violência vivenciada nos morros é motivada pela polícia e, após breve pausa para demarcar a relação causal entre os fatos, apresenta a sua decorrência: a transformação dos antigos inocentes em bandidos como único meio de sobreviver ainda que indigna. Esses versos demarcam uma visão específica, divisando já a estrofe final, que funciona como conclusão da canção.

No entanto, a estrutura fragmentada e a tendência repetitiva da canção quebram novamente a expectativa de continuidade e, após solo instrumental, três estrofes de letra idêntica são cantadas, com a notável diferença de que a tonalidade vocal é elevada nos dois primeiros versos das estrofes 5 e 6, como se dando a entender uma raiva anteriormente contida que em função da repetição começa a ser parcialmente extravasada. Tal observação dá pistas sobre a importância da repetição como dado estrutural na obra de Chico Science & Nação Zumbi. Neste caso específico, ela sugere um crescente de agressividade recém-liberada, contribuindo para a conformação de uma violência recalcada que perpassa toda a estrutura da canção em

nível formal e temático, mesmo sendo escamoteada pelo eu cancional que procura se esconder na utilização de um discurso impessoal.

Assim, após a construção dessa tessitura simuladamente impessoal que urde uma visão pretensamente verdadeira da realidade, permeada por uma violência estrutural, surge no fluxo do canto a estrofe final da canção, considerada aqui como espécie de conclusão do discurso desenvolvido pelo eu cancional. Essa estrofe confirma uma tendência coesiva na fragmentação, já que seu sentido decorre do desenvolvimento da canção. É neste momento que o seu título é literalmente referido pela primeira vez, como resultado da polêmica que os versos anteriores desencadeariam: o banditismo é uma questão de necessidade ou de maldade? A conclusão é categórica, apesar de elíptica: apresenta a realização da premissa *tese + antítese = síntese*, opondo dois versos repetidos que afirmam ser o banditismo uma questão pessoal (banditismo por pura maldade), a outros dois que afirmam ser coletiva (banditismo por necessidade), formando um conjunto de quatro versos opostos, colocados de maneira alternada, a sugerir a encenação de duas vozes a discutir. A resposta surge de uma terceira voz, distanciada das limitações das outras, que discute absortas em suas limitações; seu tom é diferente das demais e afirma, em um discurso assumidamente politizado, que o problema está para além da contenda encenada, sendo uma questão de classe (banditismo por uma questão de classe). A afirmação atua junto à falsa isenção do eu cancional, que simula objetividade, e é repetida quatro vezes, com vista em superar qualquer dúvida a respeito de sua certeza, soando como palavra final, síntese da discussão, verdade inabalável.

Todas as observações elencadas até aqui partem de uma análise que não vê essa canção como um processo linear na qual a introdução desencadeie o desenvolvimento, que exigiria, por sua vez, uma conclusão; mas como fragmentos relativamente independentes desenvolvidos guardando uma relação de certa necessidade entre si, chegando a construir, ainda assim, um todo coeso. De tal modo, a confusão propositalmente instaurada nas estrofes centrais desfavorece a compreensão e, ao mesmo tempo, designa-se como modo de estruturação da canção, dando a entender que a momentânea confusão e sua superação pela constituição de um significado que agregue letra e música é o caminho de interpretação ditado pela

própria obra.

Essa constatação permite argumentar em favor de uma visão estruturante do conjunto não lógico da canção, de modo a observar em suas partes relativamente independentes a estrutura de uma argumentação com introdução, desenvolvimento e conclusão. Assim, a estrofe introdutória (estrofe 1) já traria germinalmente a tese a ser concluída a partir da ideia de que o eu cancional que assistia pela televisão aos que falavam em bandidos toma contato com a realidade, que não mais está disfarçada, mas passa a ser experimentada pelo contato com a vida cotidiana na figura de bandidos populares.

Este é o cerne da questão: o eu cancional se esconde, simulando trabalho com fatos externos a si, tentando proceder como um cientista, distanciando-se da criatividade e de qualquer indeterminação que provenha dela, congratulando o saber racional como método para percepção do mundo, aproximando-se, assim, de uma estrutura naturalista. Esta tendência é confirmada pela recorrência à violência desumanizadora; pela sua aproximação aos instintos sexuais, ao medo e à degradação; pelo determinismo inferido da tese central da canção. Estes dados atuam como reconfiguração de possíveis determinações fetichizadas presentes na vida cotidiana, conferindo ao objeto um caráter reificado. Mesmo assim, é possível enxergar em tal dado a confirmação do banditismo como reação à violência promovida pelo estado para manutenção de privilégios de classe, num processo de legitimação da ação violenta dos bandidos marginalizados e da própria estrutura da canção. Este é o sentido da reflexão de Luís Bueno (2013) a respeito da representação do banditismo em manifestações artísticas brasileiras contemporâneas. Segundo o autor,

Na sociedade brasileira parece haver uma permeabilidade entre ordem e desordem [...] na prática da violência por parte do Estado, representante em princípio exemplar da ordem, e por parte da bandidagem, a desordem por definição. [...] A percepção dessa permeabilidade [...] está continuamente presente na cultura brasileira. [...] a ideia de que é legítimo ao cidadão que não participa das benesses do poder agir com violência, mesmo porque o Estado age com violência para manter essas benesses com quem estão, tem validade até hoje, e está expressa em várias canções populares dos anos 90.

Contribuindo ainda para indagar sobre as possibilidades problematizadoras dessa canção, pode-se indicar novamente a descontinuidade e fragmentação decorrente da vinculação entre letra e música como importante no efeito final da canção.

Ao delegar à música um papel preponderante de coesão do texto, a estrutura caminha em direção oposta à hiper-determinação naturalista, já que o sentido do som é inadequado para colocação de termos objetivos. Além disso, o diálogo entre as formas sincopadas do arranjo e a organização da letra aponta um ao outro constantemente, configurando um autoquestionamento (cf. BASTOS, 2007) em que a forma torna-se conteúdo latente em uma chamada de atenção para o objeto como produto do labor humano, numa desnaturalização da canção pop que em fins da década de 1990 dificilmente consegue escapar de sua condição de mais uma mercadoria entre as demais. É certo que o simples auto reconhecimento da obra como objeto ficcional, limitado diante da abrangência da vida, não lhe garante eficácia estética, mas é um dado importante para a discussão sobre a continuidade de um Naturalismo, que tem, inevitavelmente entre suas características básicas e sua aspiração à domínio da verdade.

Por fim, para encerrar essas reflexões iniciais sobre as possibilidades da obra de Chico Science & Nação Zumbi, é importante reiterar a relação, aludida no início deste texto, entre a vinheta e a canção. Após uma breve reflexão sobre a potencialidade significativa de ambas é necessário que se pergunte a respeito do avanço que se pode obter do ponto de vista crítico ao se considerar ambas como parte de uma mesma faixa e, por conseguinte, como constituintes de uma mesma aura.

A resposta parece estar no fato de que a canção traz em nível mais acessível uma letra que apresenta vínculo íntimo com a música, colocando-se a favor de uma visão em que o banditismo seja visto como um problema de classe. Em seu nível mais profundo, no entanto, problematiza essa afirmação pela constituição de um processo de autoquestionamento que exhibe as marcas do trabalho que a constituiu, chamando atenção para o seu caráter de mercadoria e para as contradições de um eu cancional tendente a uma visão extremista, pouco dialética e, por conseguinte, fetichizadora. Enfim, esta canção constitui-se como espaço do incômodo e da auto

problematização. A vinheta que a antecede, por sua vez, apesar de usar semelhantes métodos de composição, é constituída a partir de um tom afirmativo que sugere um ativismo militante. Nesse sentido, a faixa como integração dessas duas tendências configura uma grande contradição entre o desejo engajado de atuar socialmente e a impossibilidade inerente à canção devido aos limites impostos pelas mesmas determinações que condicionaram a sua existência.

Tomando, portanto, conforme a proposta inicial, esta faixa como manifesto-síntese de *Da lama ao caos*, espera-se que esse conjunto de indagações se façam férteis para a reflexão a respeito das soluções estéticas encontradas por Chico Science & Nação Zumbi no contexto musical-mercadológico do início dos anos 1990

## REFERÊNCIAS

BASTOS, Hermenegildo. *O que vem a ser representação literária em situação colonial*. Revista Intercambio, v. 2, p. 1-14, 2007.

BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *A media e os mitos*. Disponível em:

<<http://www.eca.usp.br/associa/alaic/chile2000/8%20GT%202000Folkcomunicacao/RobertoBenjamin.doc>>. Acesso em: 20 de agosto de 2013.

BUENO, Luís. *Banditismo por uma questão de classe*. Disponível em:

<[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/LUIS\\_BUENO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/LUIS_BUENO.pdf)>. Acesso em: 28 de setembro de 2013.

Chico Science & Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Sony Music (Chaos), 1994.

FREITAS, Leonardo F. *A vinheta e sua evolução através da história: da origem do termo até a adaptação para os meios de comunicação*. Dissertação (mestrado). Porto Alegre: PUCRS, Faculdade dos Meios de Comunicação Social, 2007.

LUKÁCS, Georg. Problemas de la mimesis. La mision desfeticizadora del arte. In: *Estetica*. Barcelona: Ediciones Grijaldo, 1982.

