

SÉRGIO SAMPAIO OU TRAÇOS DE UMA MÔNADA DANIFICADA

Jorge Luís Verly Barbosa (Ufes/Fapes)¹

Resumo: Partindo da monadologia – e dos acúmulos, expansões e dissonâncias que o conceito teve ao longo dos tempos –, este trabalho se propõe a discutir alguns traços do binômio vida-obra em Sérgio Sampaio, visto como uma mônada da década de 1970, em um Brasil profundamente marcado pela barbárie instituída pela ditadura militar. Tendo também como aporte o conceito de "vida danificada" (Adorno), nosso intento é o de mostrar como as canções de Sampaio podem ser lidas como, para usar a terminologia leibniziana, janelas em que se pode ver estampado o horror em um país marcado pela quase sempre arbitrária ação da história sobre os indivíduos.

Palavras-chave: Sérgio Sampaio; Monadologia; Vida danificada.

Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, em “Poesia ruim, sociedade pior” (1985), em que refletem de modo crítico a respeito da poesia brasileira da chamada geração pós-utópica, em especial a Poesia Marginal, apontam existir um intervalo entre grande momento utópico da poesia brasileira como espaço de crítica, transformação social e autonomia (e que teria no Concretismo, de um lado, e na “esquerda poético-nacionalista”, de outro, seu momento culminante) e sua capitulação diante da indústria cultural e da padronização imposta pela sociedade de consumo (a geração 70 e 80). Para eles, o hiato entre esses dois momentos da cultura nacional teria produzido, sobretudo no final da década de 1960 e meados da de 1970, uma trupe de artistas e de movimentos estéticos que estavam mediados tanto pelo clima de recrudescimento do regime militar (em especial após o AI-5), quanto pelo contexto global de desesperança marcado pelo avanço cada vez mais irreversível da indústria cultural (SIMON, DANTAS, 1985, p. 52). Entre esses, os dois autores citam Glauber Rocha, Júlio Bressane e Caetano Veloso. Por minha conta, penso que podemos incluir também o capixaba Sérgio Sampaio como um dos artistas que foram capazes de construir uma obra que catalisasse essas questões e as pusesse no centro de sua estética.

Sérgio Sampaio. O maldito compositor popular. O, como o título de uma de suas canções sinalizada, Velho Bandido que, mais de vinte anos após seu desaparecimento precoce (1994), permanece pouco conhecido e ainda mal compreendido como figura e como artista. Na toada adorniana, recorro a um conceito que parece certo como predicado para a curta e intensa trajetória do compositor de Cachoeiro de Itapemirim.

¹ Graduado em História (Fafic), Mestre em Letras (Ufes) e doutorando em Letras (Ufes). Contato: jorgeverly@uol.com.br.



Trata-se da ideia de “vida danificada”, presente de maneira central em *Minima moralia* (1951), obra composta por aforismos que refletem os mais diversos momentos, planos, experiências, situações e transformações da vida no momento central da barbárie do século XX – a ascensão do nazi-fascismo, a Segunda Guerra, a Shoah – sob a “perspectiva do dano” e seus efeitos não no total social, mas nos momentos de expressão do particular. Adorno se detém na situação de apuro em que se encontram os sujeitos naquele momento da história, encurralados pelas transformações por que passam suas vidas diante da presença inescapável do mal e que tem na parte muito mais visibilidade que no todo, um todo que, como sabemos, viu-se engolfado pela ideia de progresso e de avanço, responsáveis por esconder os traços maléficos e os dados de catástrofe que mediatizaram a vida no século XX. São nos pequenos instantes de contato com o avanço técnico, com a cultura de massas, com a própria paisagem planejada que tomou conta do mundo, que a imbricação entre progresso e barbárie torna-se mais evidente. A proposta que faço neste texto é a de que tomemos o caráter marginal – excluído, portanto, do todo social – como parâmetro para uma “leitura” de Sérgio Sampaio durante as décadas de 1960 e 1970, período de sua maturação e produção artística. Sob a perspectiva do dano e, mais, da *dissidência* ao todo imposto como regra normativa do viver, a trajetória do compositor parece mais significativa, tanto mais quando vista também como fragmento, como mônada.

A mônada, como se sabe, é a parte que contém o todo, o particular que guarda em si a marca histórica do universal. Leibniz, em sua *Monadologia* (1714), também ela composta de fragmentos (aforismos), escreve que elas são “substâncias simples que entram nos compostos. Simples, quer dizer: sem partes” (LEIBNIZ, 1983, p. 105). O filósofo sustenta que há na natureza, seres e coisas, elementos através das quais é possível vislumbrar o total da natureza em si, uma vez que esses mesmos elementos (substâncias), por seu caráter simples e não-cindido, funcionam como um espelho da totalidade. Adiante, Leibniz, já numa abordagem mais estritamente metafísica, assinala que o “corpo” da mônada exprime em sua particularidade “todo o universo”, embora lhe pertença de modo particular. O universal encontra no corpo sua expressão mais plena. Pensando nesta tese a partir de uma mirada mais social, é possível sustentar que certos sujeitos catalisam em seus corpos físicos os sinais particulares das sociedades a que pertencem. Ou, ampliando um pouco mais a análise, há na trajetória desses mesmos



sujeitos as marcas da história da qual compartilham. É o caso de Sérgio Sampaio. Como uma mônada dos anos 1970, o compositor traz tanto em seu viver como em sua obra as marcas das arbitrariedades pelas quais o Brasil se viu submetido naqueles tempos. Isso se pode ler tanto em canções como “Eu quero é botar meu bloco na rua”, como em sua recusa em ceder aos apelos mercadológicos e, em nome dos princípios de padronização da indústria cultural, compor novos “blocos na rua”, novos *hits* que apenas reproduziriam de maneira esquemática aquela canção de sucesso. Há no binômio obra-corpo uma presença indelével do tempo histórico. Gabriel Tarde, em “Monadologia e sociedade” (1895), parte do princípio central de Leibniz, i. e., de que a mônada seria a parte indissolúvel do todo presente nos elementos naturais, para apontar uma analogia entre os dados biológicos e os sociais, no sentido de que assim como os seres contêm as marcas dos estágios evolutivos pelos quais passaram ao longo dos tempos – das moléculas aos seres de natureza mais complexa, por exemplo –, também as sociedades chegaram a um estágio de civilização a partir da superação de seus estágios iniciais de barbárie (TARDE, 2007, p. 83). Todas as instituições, organizações, a epistemologia e a própria filosofia obedeceriam a esta ordem original, corroborando a tese leibniziana de que o todo reside de maneira irrenunciável no particular. Nessa linha, temos em Walter Benjamin (*A origem do drama barroco alemão*, 1928) outro momento central da construção do conceito de mônada; para Benjamin, a monadologia se dá na própria história da construção da filosofia e que contém a ideia de totalidade, trazendo em si os opostos presentes na realidade (dialética). Por esta razão, a “ideia” (e também os seres, as formas e as obras) apresenta uma relação natural com a história, uma vez que os seres que entram em contato com ela estão também eles imbuídos de elementos pré e pós-históricos. A obra de arte, também mônada, realiza uma antecipação da história na qual está contida, sendo marcada pela reprodução dessa mesma história, i. e., em seus momentos estéticos pode-se enxergar traços indefectíveis do contexto que a fez nascer e também alguns indícios daquilo que virá, pois é apenas por meio do particular que ela de fato adquire um caráter de totalidade. Para Benjamin, a mônada é “imagem abreviada do mundo” (BENJAMIN, 2013, p. 87). A partir dessa ideia de representação do todo pela parte – pensando que a parte, mônada, contém uma imagem que é a própria imagem da história e que é representada por ela – é que se torna possível uma compreensão da vida de Sérgio Sampaio: lê-lo como uma



mônada que tem em si a contingência história, sobretudo a década de 1970, representada pelas outras pequenas mônadas que são as suas canções.

Chego ao aforismo de número 97 de *Minima moralia*, intitulado por Adorno justamente de “Mônada”. Numa leitura de algum modo complementar às de Leibniz, Tarde e Benjamin, o filósofo frankfurtiano também assentirá no caráter de parte do todo que é essencialmente atribuído à mônada enquanto extrato da vida coletiva. No entanto, a visão que ele apresenta é a de uma “mônada danificada”, o que resulta numa visada mais estritamente social. A crítica de Adorno à individuação recai sobre o fato de que o sujeito perde cada vez mais o seu caráter monadológico “positivo”, ou seja, o seu potencial de sujeito socialmente construído para mergulhar numa absolutização de seu ser individual. Assim, também monadologicamente, os interesses do mercado e da sociedade por ele administrada passam a ser nele cristalizados, integrando essa mesma individuação. Ao dizer que “o indivíduo deve sua cristalização às formas da economia política” (ADORNO, 1992, p. 130), ressalta que temos nossa própria constituição enquanto indivíduos mediada pela história (na mesma linha do que foi proposto por Benjamin), o que faz de nós, essencialmente, mônadas. Por outro lado, o que lhe confere certa resistência, certa liberdade face à organização social, é a ideia de que o indivíduo tem, ainda que de forma mediada, a “lei preestabelecida da exploração” (Idem, p. 131). Por outras palavras: em sua fixação de caráter está a *marca* deste tempo e que é administrado. Sendo assim, na medida em que o sujeito é por constituição monadológico, a sua decadência é a própria decadência da sociedade. Por esta razão, Adorno considera reacionária a crítica da cultura (Huxley e Jaspers são citados por ele) que centra no indivíduo as causas para o declínio social, apontando como fator preponderante da crise da sociedade e sua inadaptação a ela. Trata-se de uma invectiva recorrente na obra adorniana, segunda a qual a culpa sobre a regressão social e a barbárie a ela inerente é fruto do próprio declínio do homem, um raciocínio que é negado pelo caráter monadológico que os homens têm em si: se o indivíduo apresenta um caráter danificado, é o próprio mundo que se encontra danificado. Do mesmo modo, ao discutir a decadência do espírito em face da mercantilização cada vez mais veloz da vida, Adorno aponta como causa da estupificação dos homens diante do mercado não o próprio homem, mas sim o mercado que o tornou estúpido. Num exercício dialético, ele mostra que o indivíduo liberado (emancipado) é, na realidade, uma abstração social, já que mesmo “livre”, não



deixa de estar repleto de conteúdos sociais (mônadas) administrados. Ou seja, a situação social transcende a sua própria condição individual, pelo que podemos concluir que o indivíduo liberado numa sociedade administrada continua reprimido: o ideal seria, claro, a liberação da sociedade (ADORNO, 1992, p. 132). Conclui-se que se individuação profunda serve apenas para que o homem capitule diante da barbárie, posto que despido dos conteúdos sociais liberados que fariam oposição a ela. Para reverter esse quadro, há que se abandonar o caráter monadológico equivocado (que é a cristalização da administração social no indivíduo) e resgatar os mesmos conteúdos emancipatórios de uma maneira coletiva.

“Há quem diga”

“Eu quero é botar meu bloco na rua” é a porta de entrada para a maioria dos ouvintes, de ontem e de hoje, na obra de Sérgio Sampaio. É fato que uma parte significativa desses não ultrapassa esta porta, ficando retida no aspecto de *hit* que a canção aparenta ter como marca principal. Em entrevista concedida a Zeca Baleiro para a Revista Umdegrau e que só foi divulgada após sua morte, Sampaio diz que a questão central tratada na canção foi a de “soltar os bichos” (SAMPAIO, 1989). Isso pode corroborar a relação estreita entre a canção e o momento de sua feitura (1972), em que vigia o amordaçamento e a interdição da liberdade vivida pelos artistas brasileiros diante do regime militar, o que nos leva ao conceito de mônada aplicada às obras de arte, que só podem ser compreendidas a partir da “historicidade imanente” de seus elementos estéticos. Nesta canção, eles são representados pelo diálogo empreendido entre os três elementos que compõe a forma-canção: a música, a letra e a performance. No caso da música, a opção pela marcha-rancho resulta numa escolha criativa, por ser este gênero uma espécie de avesso da alegria que é comum nos sambas tradicionalmente entoados no carnaval. É ela um suporte à reflexão ensejada pelos versos que ouvimos já na primeira estrofe:

Há quem diga que eu dormi de touca
Que perdi a boca, que eu fugi da briga
Que e caí do galho e que não vi saída
Que eu morri de medo quando o pau quebrou
(SAMPAIO, 1973)



Há que se prestar muita atenção ao “há quem diga”. Mais que as queixas de um eu contra seus acusadores, o que intriga é justamente essa oração sem sujeito que aponte a origem das acusações. Sobretudo porque, naquele ambiente em que era esperado que da boca de um compositor de música popular brasileira saíssem construções linguísticas intrincadas em que fosse possível ler o desespero brasileiro e, principalmente, encontrar algum alento para a pesadíssima barra em que todos viviam, qualquer um que não percorresse esse caminho metafórico era imediatamente visto como alienado pelo público e pelos outros compositores populares, em especial aqueles com um viés político mais evidente. “Botar o bloco na rua” passou a significar que Sampaio, em lugar de tematizar uma resistência à impossibilidade crítica imposta pela mordaza da ditadura, celebrava uma desconexão das grandes questões brasileiras, cultuava o descompromisso e a vontade de apenas curtir, sem preocupações de feitio político. A canção ganhou outro contorno e outra leitura, uma vez que mediação da indústria cultural, à revelia do desejo do compositor, transformou-a em politicamente neutra para uma parte dos ouvintes.

E aqui devemos atentar para a questão da performance. Sabemos que a canção, por sua própria constituição, é um artefato artístico híbrido. Ruth Finnegan (2008) ressalta que canção, termo amplo e sempre presente na história ao longo dos tempos, é um fenômeno essencialmente coletivo porque só existe plenamente enquanto experiência partilhada por todos (FINNEGAN, 2008, p. 15). Esse momento de partilha foi marcado, na década de 1970, pela coexistência entre os momentos performáticos realizados *in loco* pelos artistas, como shows, happenings e outras intervenções públicas e aqueles captados através dos meios técnicos, sobretudo pela figura do *long play*. Ainda que esta operação pareça estar maculada pela presença dos mecanismos de controle da indústria cultural, é possível afirmar que o ouvinte da década de 1970 que se deparava com “Eu quero é botar meu bloco na rua” em meio a um LP de canções de Sampaio estava, de algum modo, mediado pela mesma historicidade que marcou seu processo composicional e, via performance – porque, mesmo que o que se ouça apenas uma voz acompanhada de instrumentos, o corpo e a história que o envolvem podem ser percebidos nesta relação –, partilhar com ele o grito que emergia das agruras e vicissitudes impostas pela ditadura. Por esta razão, é essencial notar que a voz de Sampaio, que aparece no fonograma aos 0’25” cantando os versos iniciais da canção, está posta numa modulação de algum modo contida e adequada à proposta rítmica do gênero marcha-rancho, sem sobressaltos vocais



ou tonais. Trata-se de uma preparação para o que virá, utilizando para isso não os mecanismos de glamourização ou de padronização típicos do esquema da indústria cultural, cuja função é prender o ouvinte através do efeito, mas sim de atrair sua atenção a partir da seriedade da mensagem que vai se estabelecendo na performance. É então que, aos 1'10'', explode o refrão, cantado numa modulação imediatamente mais alta que o tom anteriormente usado. Os versos “Eu quero é botar meu bloco na rua / brincar, botar pra gemer / Eu quero botar meu bloco na rua, gingar pra dar e vender” (SAMPAIO, 1973), performatizados na agora amplificada voz do compositor, dando a impressão de coro, realizam-se, enfim, como o berro contra a arbitrariedade, contra a interdição e, também, contra a necessidade de uma canção que se valesse de artifícios mais “explícitos” para o exercício político. Essa mesma ordem é seguida na segunda parte da canção, quando os versos da terceira e quartas estrofes são cantados (aos 1'59''), outra vez numa modulação uniforme, para uma nova explosão do refrão (2'21''), num processo de gradação da intensidade sonora, culminando (aos 3'00'') na repetição da primeira parte da canção, seguida outra vez do refrão numa frequência ainda mais alta, até sua conclusão num *fade out* a indicar que a voz, mesmo extinguindo-se enquanto volume é diminuído, continua a soar subjetivamente ainda por algum tempo. É esta constituição formal que confere à canção um caráter não-panfletário, tornando-a mais verdadeiramente autônoma que uma canção que trouxesse um chamado mais explícito aos ouvintes. Isso se torna ainda mais claro quando pensamos que é o “eu” quem quer botar seu bloco na rua, e não o “nós” que “devemos” colocá-lo. Se cotejarmos a canção de Sampaio com os célebres “hinos” produzidos no momento anterior ao AI-5, quando ainda era possível arregimentar os ouvintes em torno das canções de viés notadamente político, essa diferença se apresenta ainda mais evidente. Em lugar de um coletivo dirigido, um eu autônomo. E é pela forma que essa autonomia atinge o ouvinte e não apenas pelo conteúdo mais evidente que ela possa transmitir. Eis a chave de compreensão da canção, para além da suposta neutralidade atribuída por parte do público e de outros compositores populares.

“E olhando essas luzes que se apagam lentamente”

Outro elemento monadológico presente no cancionário e na vida sampaiana é o trato criativo que o compositor conferiu ao movimento contracultural. Ainda que de forma difusa e não organizada, a contracultura teve como fito, entre outras coisas, o de barrar a repressão e a administração impostas pela vida vivida sob a égide do capitalismo tardio,

partindo do aspecto chamado “solar” de sua configuração como movimento. No entanto, no ensaio “A temática noturna no rock pós-tropicalista” (2003), Paulo Henriques Britto destaca que as canções brasileiras da década de 1970, herdeiras do tropicalismo, em lugar de se constituírem como ecos da contracultura, através das guitarras roqueiras e das atitudes marginais e solares contra o sistema, viram-se marcadas pelas temáticas do “desespero, fracasso, solidão e loucura” (BRITTO, 2003). Para o autor, se a contracultura permaneceu nas atitudes e gestos de alguns grupos ligados à vida juvenil, a música brasileira pós-tropicalista “abandonará” esse caráter mais positivo para performatizar o desespero e a derrota daqueles tempos. Sérgio Sampaio, visto outra vez como mônada, como janela em que se pode enxergar os elementos históricos e sociais daquele momento catastrófico do Brasil, é um dos que representam este aspecto noturno da derrota da contracultura. Uma mirada no punhado de canções que escreveu nos anos 1970 e que aparecem nos seus dois discos lançados no período, *Eu quero é botar meu bloco na rua* (1973) e *Tem que acontecer* (1976), dá um poderoso testemunho de como a música brasileira estava vestida de fracasso e de desesperança: palavras como “terror” (“Filme de terror”), “morte” (“Pobre meu pai”), “labirintos”, “cinzas” (“Labirintos negros”), “cala” (“Eu sou aquele que disse”), “barra” (“Não tenha medo, não” e “O que pintar, pintou”), “hospício”, “porão” (“Que loucura!”), “pecados” (“Cabras pastando”), “cansada”, “baleada”, “chumbada”, “arriada”, “abandonada” (“Tem que acontecer”), “sofro” e “padece” (“Quanto mais”) formam um terrível rol de elementos presentes na vida derrotada em que os brasileiros, privados da utopia ensaiada na década de 1960, eram agora forçados a viver. A fim de exemplificar o caráter de fracasso geracional e que está presente no cancionário sampaiano, torno a nem sempre lembrada “A luz e a semente”. Eis sua letra:

Eu, embora seja um menino, sou mais um barco vazio
Eu, embora seja um menino, sou mais um copo sem vinho
Eu, embora seja um menino, sou mais um gato vadio
Eu, embora seja um menino, sou mais um pobre felino
E tropeçando bêbado pelas calçadas
Me recordando de não ter bebido nada
E olhando essas luzes que se apagam lentamente
Eu sou a luz e semente
(SAMPAIO, 1976)



Seu arranjo musical está assentado na formação flauta-teclado eletrônico-bateria, o que a situa menos como uma canção roqueira e mais como uma balada, gênero que, tendo origem no medievo, foi apropriado pela música americana e está na gênese dos *standards*. No Brasil dos 1970, o gênero estava presente em canções compostas e/ou interpretadas por nomes tão diversos como Agnaldo Timóteo, Secos e Molhados e Maria Bethânia. O fato é que a balada aqui ganhou uma conotação tão ou ainda mais romântica do que a presente no contexto americano, sendo um veículo para a destilação de mágoas de amor, de dores por casos desfeitos e por juras de vingança contra traições e desencantos amorosos. Na canção de Sampaio, contudo, a balada está presente menos como tema e mais como forma musical para a sustentação de um discurso que exprime as dores existenciais e a dureza de uma vida em que as possibilidades estão já em estado de fracasso desde sua origem. O verso inicial traz a presença central do “eu”; no entanto, é um eu que em lugar de sugerir potência e capacidade decisória, marca logo sua condição de derrota: a presença da concessiva “embora seja um menino”, seguida do “sou mais um barco vazio”, é uma evidência da situação incontornável de engolfamento que, se é coletiva por força do contexto político-social brasileiro, tem no indivíduo uma expressão mais contundente. As contraposições entre o novo (“embora seja um menino”) e as diversas interdições que se seguem (“sou mais um”: “barco vazio”, “copo sem vinho”, “gato vadio” e “pobre felino”), reforçam esse aspecto de falência individual, o que é um outro sinal de abandono do clima solar para a assunção de uma noite proibitiva e aprisionadora. A segunda estrofe traz uma referência ao uso de drogas que, se conectadas claramente ao movimento contracultural, acabam aqui filtradas pelo aspecto noturno da contracultura brasileira. Ao cantar “E tropeçando bêbado pelas calçadas / me recordando de não ter bebido nada”, Sampaio faz uma alusão a este estado de permanente entorpecimento, mas com um componente diverso daquilo expresso no ideário contracultural, pois em vez do álcool (ou das drogas lisérgicas), é a própria realidade que o faz andar em errático tropeço pelas ruas brasileiras. E é em seguida que a recusa ao clima solar se faz mais potente, podendo ser ouvido no verso “olhando essas luzes que se apagam lentamente”. A ideia de luzes se apagando é um outro indício do caráter sombrio que a contracultura brasileira, como a indicar um crepúsculo proveniente da empiria social.



Paulo Henriques Britto lembra que outra característica da música pós-tropicalista é a assunção da falência utópica. Segundo ele, muitos compositores tematizaram o encerramento da era de sonho e o fim mesmo de qualquer possibilidade de uma sociedade mais livre e socialmente mais justa, inclusive com “a apropriação irônica do vocabulário político da música engajada [e que é] deslocado para o indivíduo derrotado e só” (BRITTO, 2003) Nessa linha, o fracasso da utopia tem razão no fracasso da coletividade que, em lugar de uma organização política desejosa de revolução, passa a ser organizada de modo homogêneo e acrítico em nome das ideias de segurança nacional, de ordem social e de progresso econômico impostos pela ditadura. Diante da impossibilidade de reorganizar coletivamente os sujeitos em defesa da sociedade pensada na década anterior, a música brasileira performatiza essa solidão individual em face da morte da esperança. No final de “A luz e a semente”, no entanto, Sérgio Sampaio parece reverter em certa medida essa lógica derrotada e, ainda que centrando seu discurso na figura do indivíduo solitário e em estado de fracasso, confere à sua persona uma centelha ainda desse devir utópico ao encerrar sua canção com os belos versos, “eu sou a luz e a semente”. Se a noite é o tom que substitui a melodia solar da contracultura, Sampaio retoma a ideia de luz, mas com um componente embrionário: a luz está acesa no estágio primitivo de semente, podendo brotar um dia desses.

Esta parece ser a utopia negativa realizada pelo cancionista sampaiano, a de romper com o mundo administrado e com o sua carga de barbárie (e que no Brasil dos anos 1970 teve na ditadura militar um de seus mais nefastos momentos) através de uma arte que não fosse panfleto e nem rendição – não-autônoma, portanto –, mas retrato desse mesmo mundo e que se encontra inscrito na forma enquanto “conteúdo sedimentado” (ADORNO, 2013, p. 17), pois, sendo mônada, trouxe no particular de cada canção, expresso em seu feitiço formal, os tempos iníquos que atravessou. Desse modo, a barbárie que tematizou sua obra está presente não como tema ou sua diluição em conteúdo panfletário, denunciismo político ou voz geracional, mas sim como conteúdo de verdade colado ao estético.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.



ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 2013.

BENJAMIN, Walter. Monadologia. IN: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2 ed. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 35-37.

BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-tropicalista. Disponível em: tropicalia.com.br/leituras-complementares/a-tematica-noturna-no-rock-pos-tropicalista. Acesso em 17 de abril de 2017.

DANTAS, Vinícius. SIMON, Iumna Maria. Poesia ruim, sociedade pior. *Revista Novos Estudos / Cebrap*. São Paulo, nº 12. 1985, p. 48-61.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Faperj/7 Letras, 2008, p. 15-43.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. A monadologia. Tradução de Marilena Chauí. IN: *Newton, Leibniz*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultura, 1983, p. 101-115.

SAMPAIO, Sérgio. A luz e a semente. Intérprete: Sérgio Sampaio. IN: SAMPAIO, Sérgio. *Tem que acontecer*. Rio de Janeiro: Continental, 1976. 1 LP. Faixa 7.

SAMPAIO, Sérgio. Entrevista concedida a Zeca Baleiro para a Revista Umdegrau (não publicada), 1989. Disponível em: vivasampaio.com.br/entrevista-de-sergio-sampaio-a-revista-umdegrau-de-zeca-baleiro/. Acesso em 28 de março de 2017.

SAMPAIO, Sérgio. Eu quero é botar meu bloco na rua. Intérprete: Sérgio Sampaio. IN: SAMPAIO, Sérgio. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Rio de Janeiro: Philips, 1973; 1 LP. Faixa 11.



TARDE, Gabriel. Monadologia e sociologia. IN: TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia* e outros ensaios. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 51-131.