

O SECO SONORO E A PRESENÇA: Uma análise Estética Musical e Literária da Canção *Segue o Seco* em uma perspectiva de Escuta Sensível

Rayana Machado Vicente dos Santos Cruz
*Estudante de doutorado do Programa de Pós-Graduação
em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do
Norte Fluminense Darcy Ribeiro*
contatorayanacruz@gmail.com

Crisóstomo Lima do Nascimento
*Professor do Programa de Pós-Graduação em Cognição e
Linguagem da Universidade Estadual do Norte
Fluminense Darcy Ribeiro e da Universidade Federal
Fluminense*
crisostomoln@gmail.com

Resumo: A canção, enquanto obra de arte híbrida, se situa esteticamente na interseção entre a música e a literatura, convocando uma escuta sensível, atenta à força sonora e à densidade poética que se entrelaçam na composição. De que maneira a canção *Segue o Seco*, composta por Carlinhos Brown e interpretada por Marisa Monte, elabora a *seca* em uma tessitura sonora que convoca o ouvinte a uma Escuta Sensível? O objetivo deste artigo é analisar esteticamente a canção *Segue o Seco* a partir de uma perspectiva de Escuta Sensível. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza analítico-interpretativa, que articula fundamentos da estética musical e literária com saberes filosóficos que atravessam a sociedade contemporânea. Em diálogo com autores como Tatit (2002), Schafer (2001), Brait (2017), Lopes e Bonin (2020), Gumbrecht (2010), Jorge Larrosa (2016), Nego Bispo (2023), Ailton Krenak (2019) e Han (2021), a análise recai sobre trechos selecionados da canção e observa como a densidade poética da obra pode favorecer o surgimento de escutas experienciais, mesmo em meio à aceleração e dispersão sensorial da contemporaneidade. A canção revelou-se como território estético em que a semântica do *seco* reverbera na palavra cantada como forma de existência poética, convocando um tempo outro, mais atento, envolvido e contemplativo.

Palavras-chave: Estética Musical e Literária, Escuta Sensível, Marisa Monte.

Abstract: The song, as a hybrid work of art, sits aesthetically at the intersection of music and literature, calling for sensitive listening, attentive to the sonic power and poetic density that intertwine in the composition. How does the song "Segue o Seco," composed by Carlinhos Brown and performed by Marisa Monte, elaborate on drought in a sonic texture that invites the listener to engage in Sensitive Listening? The objective of this article is to aesthetically analyze the song "Segue o Seco" from a Sensitive Listening perspective. This is a qualitative, analytical-interpretative study that articulates the foundations of musical and literary aesthetics with philosophical insights that permeate contemporary society. In dialogue with authors such as Tatit (2002), Schafer (2001), Brait (2017), Lopes and Bonin (2020), Gumbrecht (2010), Jorge Larrosa (2016), Nego Bispo (2023), Ailton Krenak (2019) and Han (2021), the analysis focuses on selected excerpts from the song and observes how the work's poetic density can favor the emergence of experiential listening, even amid the acceleration and sensory dispersion of contemporary times. The song revealed itself as an aesthetic territory in which the semantics of the dry reverberates in the sung word as a form of poetic existence, summoning another time, more attentive, involved, and contemplative.

Keywords: Musical and Literary Aesthetics, Sensitive Listening, Marisa Monte.

Introdução

No campo da arte, a canção é considerada como um gênero que se situa esteticamente na interseção entre a música e a literatura. Ao tensionar palavra e som, a canção articula uma rede expressiva na qual semântica e sonoridade se entrelaçam, constituindo uma matéria estética que comporta múltiplas interpretações e dimensões, como as políticas, emocionais, culturais e outras tantas que emergem na experiência.

Foi escutando *Segue o seco*, na voz aveludada, porém precisa e cortante, de Marisa Monte, que algo nos atravessou: o *seco* ali não era apenas o tema da letra, mas uma presença que se fazia corpo na palavra, no ritmo, na respiração da canção. Percebemos que a *seca* não estava somente no sertão como uma possível retratação da realidade, mas também na própria estrutura da música cantada, em sua repetição árida, em sua pulsação contida, quase estanque. Esse incômodo — ou melhor, esse chamado — despertou o interesse de compreender como a canção transforma a escassez em forma estética e convoca o ouvinte a uma escuta desacelerada, sensível, composta por presença.

Este artigo nasce, portanto, do encontro entre uma experiência de escuta e a necessidade de pensá-la à luz de autores que tratam da estética, da experiência, da terra e do tempo. Nessa conjuntura, questiona-se: de que maneira a canção *Segue o Seco*, composta por Carlinhos Brown e interpretada por Marisa Monte, elabora a *seca* em uma tessitura sonora que convoca o ouvinte a uma Escuta Sensível? Vale destacar, no entanto, que essa escuta não se dá de forma homogênea ou determinada, mas emerge (ou não) de maneira singular em cada ouvinte, conforme suas vivências, repertórios e disposições afetivas.

A pesquisa consiste em uma análise estética da canção *Segue o seco* a partir de uma perspectiva de Escuta Sensível, na qual a experiência da arte pode produzir modos singulares de relação com o mundo. A investigação recai sobre trechos selecionados da canção e, de forma alguma, pretende esgotar o tema, mas sim observar como a densidade poética da obra pode favorecer o surgimento de escutas experienciais. Em meio à aceleração e dispersão sensorial da contemporaneidade, consideramos essencial o resgate do valor do sensível, do silêncio e da presença como modos de existência.

A pesquisa adentra no campo da música, da literatura e da filosofia, dialogando com diferentes pensadores, tais como Tatit (2002), Schafer (2001), Brait (2017), Lopes e Bonin (2020), Gumbrecht (2010), Jorge Larrosa (2016), Nego Bispo (2023), Ailton Krenak (2019), Han (2021), entre outros que, em alguma instância, corroboram para a discussão proposta. Nesse sentido, é importante ressaltar que o que se propõe não é uma fusão de conceitos, mas uma confluência de saberes.

O objetivo deste artigo é analisar a estética musical e literária da canção *Segue o Seco* a partir de uma perspectiva de Escuta Sensível. Quanto ao percurso metodológico, esta pesquisa se insere no campo das abordagens qualitativas, com caráter analítico-interpretativo (Duarte; Barros, 2019). A análise propõe uma escuta crítica da canção como obra de arte, articulando fundamentos da estética musical e literária com saberes filosóficos, a fim de refletir sobre as formas, os gestos e as potências sensíveis que nela se manifestam. Não se trata de investigar o que a canção significa, mas como ela se organiza esteticamente, em sua materialidade sonora e verbal, abrindo possibilidades de escuta, presença e afetação.

Estruturalmente, este artigo apresenta as seguintes seções e subseções: 1 Estética: uma breve introdução; 2 A canção *Segue o seco*; 3 A estética músico-verbal da *seca*; 3.1 *Mimese* e verossimilhança da *seca*; 3.2 Recursos da linguagem em diálogo com saberes insurgentes; 4 Murray Schafer e a Escuta Sensível; 5 Escuta Sensível e Produção de Presença; 6 Considerações finais; Referências.

1 Estética: uma breve introdução

Para discutirmos a estética da canção *Segue o seco*, faz-se necessário pensarmos, a priori, o que é estética. No período clássico, os gregos não utilizavam o termo *estética* com a finalidade de delimitar um campo específico de estudo, mas sim no sentido de uma “filosofia do belo”. A etimologia da palavra *estética* oriunda do grego *aisthētiké*, derivada do adjetivo *aisthētikós*, o qual se refere àquilo que pode ser apreendido pelos sentidos. Dessa forma, a noção de estética se vincula às possibilidades de conhecimento sensível, ou seja, à apreensão do mundo por meio das sensações (Lopes; Bonin, 2023).

O filósofo alemão Alexander Baumgarten foi o primeiro a utilizar o termo *estética* para se referir sistematicamente ao estudo da arte e da beleza, no século XVII, consolidando-o como um campo autônomo da filosofia (Lopes; Bonin, 2023). No entanto, ao longo de anos de discussões teóricas, surgiram certas contestações sobre a estética tratar de elementos que não apenas se referisse ao belo. Dessa maneira, os estudos da área começaram a abranger uma pluralidade de categorias para além da beleza, passando a ser considerada o conjunto das percepções humanas acerca da arte (Lopes; Bonin, 2023). Nesse sentido, Suassuna argumenta:

O nome Estético passou, então, a designar o campo geral da Estética, que incluía todas as categorias pelas quais os artistas e os pensadores tivessem demonstrado interesse, como o Trágico, o Sublime, o Gracioso, o Risível, o Humorístico etc., reservando-se o nome de Belo para aquele tipo especial, caracterizado pela harmonia, pelo senso de medida, pela fruição serena e tranquila – o Belo chamado clássico, enfim (Suassuna, 2012, p. 14-15).

O excerto de Suassuna (2012) explicita uma inflexão importante no campo da estética, ao destacar o deslocamento do termo “estético” da sua associação exclusiva com a noção de “belo” (especialmente aquele vinculado ao ideal clássico de harmonia, medida e fruição serena) para a designação de um campo conceitual mais amplo e plural. O autor aponta que o nome “estético” passa a englobar não apenas o “belo clássico”, mas também outras categorias de interesse filosófico e artístico, tais como o trágico, o sublime, o risível, o gracioso e o humorístico, entre outras.

Nesse sentido, Suassuna (2012) articula uma concepção ampliada de estética que rompe com os paradigmas clássicos e normativos do belo, assumindo-a como o campo das percepções humanas acerca da arte em suas múltiplas manifestações e modos de afetação. Tal compreensão acompanha os desenvolvimentos da filosofia moderna e contemporânea, os quais colocam em relevo o valor epistêmico e existencial das experiências estéticas — mesmo (e especialmente) quando estas extrapolam os limites da beleza tradicionalmente concebida.

2 A canção *Segue o seco*

Enquanto obra de arte, a canção é considerada um gênero híbrido por se situar esteticamente na interseção entre a música e a literatura. Nesse sentido, Luiz Tatit (2008), que é uma das principais referências no estudo da canção popular brasileira, discute sobre a melodia do dizer, em que a prosódia da língua falada se molda à linha melódica da música, criando uma nova dimensão expressiva, mas sem hegemonia da música sobre a palavra ou da palavra sobre a música, visto que o que ocorre é uma integração (Tatit, 2008). Assim, o termo “músico-verbal” utilizado nesta pesquisa refere-

se à articulação entre música e linguagem verbal, uma característica muito acentuada no cancionário brasileiro.

A estética musical da canção não pode ser compreendida isoladamente da estrutura verbal, e vice-versa. Isso se torna bastante evidente em se tratando de canções populares brasileiras, em que a melodia modula o texto e este desenha delineamentos melódicos (Tatit, 2008). A melodia, muitas vezes, enfatiza determinadas palavras, contorna sentidos, introduz pausas significativas ou tensiona o discurso verbal, criando zonas de ambiguidade ou reforço semântico. A letra, por sua vez, é composta levando em consideração a prosódia e os contornos melódicos, fazendo com que o texto seja pensado já em sua dimensão sonora (Tatit, 2008; Wisnik, 2002). A canção trata-se, portanto, de um tipo específico de discursividade, que não pode ser plenamente analisada nem pela crítica literária tradicional nem pela análise puramente musical, exigindo uma abordagem que reconheça a complexidade da linguagem da canção em sua condição híbrida e performativa (Tatit, 2008).

Lançada em 1994 no álbum *Verde, Anil, Amarelo, Cor-de-Rosa e Carvão*, a canção *Segue o Seco*, interpretada por Marisa Monte e composta por Carlinhos Brown, constrói uma narrativa sonora e poética sobre a seca, sendo esta exposta não como fenômeno climático isolado, mas como palavra sonora potente em seus efeitos estéticos. A letra da canção encontra-se transcrita a seguir, cujo fonograma encontra-se disponível em formato audiovisual (clipe)¹ no canal do *Youtube* da própria cantora.

Segue o seco

*A boiada seca
Na enxurrada seca
A trovoada seca
Na enxada seca*

*Segue o seco, sem sacar que o caminho é seco
Sem sacar que o espinho é seco
Sem sacar que seco é o ser Sol
Sem sacar que algum espinho seco secará
E a água que sacar será um tiro seco
E secará, o seu destino secará*

*Oh, chuva, vem me dizer
Se posso ir lá em cima pra derramar você
Oh, chuva, preste atenção
Se o povo lá de cima vive na solidão
Se acabar não acostumando (oi, a boiada, boiada)
Se acabar parado calado
Se acabar baixinho chorando (oi, a boiada, boiada)
Se acabar meio abandonado
Pode ser lágrimas de São Pedro (oi, a boiada, boiada)
Ou talvez um grande amor chorando
Pode ser o desabotoado céu (oi, a boiada, boiada)
Pode ser coco derramando*

¹O clipe da canção *Segue o seco*, de autoria de Carlinhos Brown e interpretação de Marisa Monte, ganhou diversos prêmios em 1995, incluindo o principal prêmio de “Melhor Videoclipe do Ano” no MTV Video Music Brasil (VMB). Além disso, o clipe também venceu nas categorias “Melhor Videoclipe de MPB”, “Melhor Direção de Videoclipe”, “Melhor Fotografia de Videoclipe” e “Melhor Edição de Videoclipe” no mesmo evento. Clipe disponível em: <<https://marisamonte.com.br/>>. Acesso em 20 jun. 2025.



*A boiada seca
Na enxurrada seca
A trovoada seca
Na enxada seca*

*Oh, chuva, vem me dizer
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem vem
Vem me dizer (oh, chuva, vem)
Oh, chuva, vem me dizer
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem vem
Vem me dizer, vem vem*

*Segue o seco, sem sacar que o caminho é seco
Sem sacar que o espinho é seco
Sem sacar que seco é o ser Sol
Sem sacar que algum espinho seco secará
E a água que sacar será um tiro seco
E secará, o seu destino secará*

*Oh, chuva, vem me dizer
Se posso ir lá em cima pra derramar você
Oh, chuva, vem, oh, chuva, vem me dizer
Oh, chuva, preste atenção
Se o povo lá de cima vive na solidão
Se acabar não acostumando (oi, a boiada, boiada)
Se acabar parado calado
Se acabar baixinho chorando (oi, a boiada, boiada)
Se acabar meio abandonado
Pode ser lágrimas de São Pedro (oi, a boiada, boiada)
Ou talvez um grande amor chorando
Pode ser o desabotoado céu (oi, a boiada, boiada)
Pode ser coco derramando*

*A boiada seca (oi, a boiada, boiada)
Na enxurrada seca
A trovoada seca (oi, a boiada, boiada)
Na enxada seca
Oh, chuva, vem me dizer (oi, a boiada, boiada)
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem (oh)
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem (oi, a boiada, boiada)
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem vem
Vem me dizer (oh, chuva) (oi, a boiada, boiada)
Vem me dizer, oh, chuva, vem
Oh, chuva, vem me dizer, vem, vem (oi, a boiada, boiada)
Oh, chuva, vem me dizer (oi, a boiada, boiada)
Oh, chuva, vem me dizer
Oh, chuva, vem (oi, a boiada, boiada)
Oh, chuva, vem, vem, vem
Oh, chuva, vem, vem me dizer (oi, a boiada, boiada)
Oh, chuva, vem me dizer
Oh, chuva, vem, vem, vem (oi, a boiada, boiada)
Vem, vem, vem, vem, vem*

Tanto a composição de música e letra de Carlinhos Brown como a interpretação vocal precisa e cortante de Marisa Monte estão intimamente relacionadas à uma espécie de estética da escassez e testemunho social. Em uma escuta atenta e sensível ao fenômeno sonoro, compreendemos que a construção estética da canção se deu principalmente por meio de *mímese* e *verossimilhança* (Brait, 2017). Nessa conjuntura, recursos da linguagem como a rima, o paralelismo, a metáfora e a repetição (elementos fortemente presentes na literatura) inauguram novas possibilidades em torno da semântica da *seca* ao serem entoados e ritmados musicalmente.

Para contribuir com a análise estética musical e literária proposta, a seguir encontram-se uma imagem da capa do CD em que a canção *Segue o Seco* foi lançada (Figura 1), bem como uma captura de tela da cena inicial do videoclipe oficial da música (Figura 2). Tais imagens são incluídas como referências contextuais, sem que se pretenda, neste trabalho, realizar uma análise visual ou videográfica das mesmas.

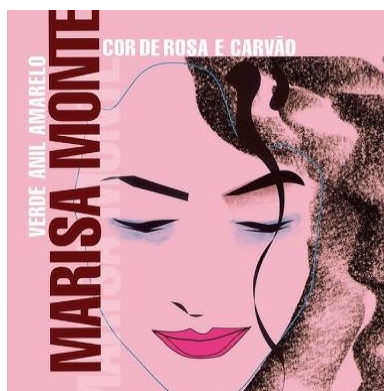


Figura 1 - Capa do álbum *Verde, Anil, Amarelo, Cor-de-Rosa e Carvão* (1994), de Marisa Monte. Fonte: <<https://www.marisamonte.com.br>>. Acesso em 16 jul. 2025.



Figura 2 - Captura de tela da cena inicial do videoclipe da canção *Segue o Seco*, de Marisa Monte. Fonte: <<https://marisamonte.com.br>>. Acesso em 16 jul. 2025.

3 A estética músico-verbal da seca

3.1 *Mímese* e *verossimilhança* da seca

Ao criar uma obra de arte, o ser humano não está copiando a realidade, está desvelando (no sentido de *aletheia*, o termo grego para verdade) algo profundo sobre o ser. Nessa perspectiva, nos propomos a pensar a canção *Segue o seco* não como um produto fabricado ou mesmo de mercado (embora também o seja), mas como uma forma sensível e simbólica que emerge da experiência humana que, ao ser criado, revela algo da realidade, do mundo ou do próprio ser (Heidegger, 1970).

Em uma análise um pouco mais minuciosa de *Segue o seco*, convém destacar a primeira estrofe da canção, em que temos o trecho inicial:

A boiada seca
Na enxurrada seca
A trovoada seca
Na enxada seca

A forma sonora precisa e cortante, quase estanque, da palavra *seca* na interpretação vocal de Marisa Monte configura-se como *mímese*, isto é, como imitação da *seca*, mas não no sentido de mera cópia da realidade. Em Aristóteles, compreendemos que a arte imita as ações humanas, os modos de ser, as emoções, os acontecimentos, mas como uma nova criação, não como uma cópia servil da realidade (Brait, 2017). Ou seja, o poeta (ou dramaturgo) cria representações que têm origem na vida, mas que ganham forma própria no campo da arte.

Ao discutir *mímese*, Aristóteles distingue história e poesia, visto que o historiador narra o que de fato ocorreu, enquanto o poeta (ou autor de tragédias, por exemplo) cria situações que poderiam ter acontecido, mesmo que nunca, de fato, tenham ocorrido. Esse “poderia ter acontecido” é o que Aristóteles chama de verossímil (*eikos*). Considera-se, portanto, que é verossímil algo que faz sentido dentro da lógica da obra, que é plausível, ainda que fictício. Para Aristóteles, a boa *mímese* (imitação poética) deve ser verossímil, isto é, a arte deve ser coerente com a realidade humana e com sua própria lógica interna, ainda que se trate de invenções (Brait, 2017).

De acordo com Beth Brait (2017), a verossimilhança é frequentemente entendida como imitação da vida. No entanto, como destaca a estudiosa da literatura, Aristóteles não estava apenas preocupado com o conteúdo representado, mas com os recursos formais que conferem unidade e coerência estética à obra. A verossimilhança, portanto, não se trata de uma imitação, não se refere à simples correspondência entre ações reais e ações ficcionais. O que está em jogo são os meios acionados pelos autores para construir a obra, ou seja, a linguagem como modo de ser do poema, da personagem, do enredo etc. (Brait, 2017).

Em se tratando da canção *Segue o seco*, fazendo uma aproximação teórica com os estudos de Beth Brait em literatura, compreendemos que a palavra sonora *seca* constrói um efeito de verossimilhança, não por imitar diretamente a realidade empírica da *seca*, mas por instaurar uma lógica interna que dá unidade e sentido à obra. Essa verossimilhança reside na repetição constante, cortante e árida da palavra *seca*, constituindo-a como um elemento estruturante da obra, não uma descrição da realidade. Essa palavra, ao se reiterar com cadência, cria uma lógica sonora e poética que organiza a obra como mundo simbólico próprio. Nesse sentido, a obra se torna crível dentro de sua própria lógica formal, convidando o ouvinte a habitar aquele universo estético sem exigir que ele o compare ao mundo externo — Brait chama esse fenômeno de verossimilhança interna.

Considerando o supracitado, faz-se necessário distinguir a verossimilhança interna, conceito fundamental na obra de Beth Brait (2006), daquilo que aqui se denomina, para fins didáticos, como verossimilhança geral. Essa distinção é fundamental para compreender obras artísticas como a canção *Segue o seco*, na qual a palavra *seca* é pronunciada de forma estanque e sonora, não para reproduzir literalmente a experiência da *seca*, mas para evocar esteticamente sua presença por meio de uma lógica interna própria à canção.

A verossimilhança, de modo geral, diz respeito à correspondência entre o conteúdo da obra e a realidade empírica extratextual, ou seja, aquilo que é considerado “verdadeiro” ou “possível” no mundo real. Por exemplo: em um romance, uma personagem que vive no Brasil em 2025, usa celular e anda de ônibus é uma construção verossímil, pois essas são ações possíveis e críveis no contexto retratado. A verossimilhança geral está, portanto, relacionada à correspondência com o mundo

empírico, trata-se da forma como a obra incorpora elementos que reconhecemos da realidade.

Por outro lado, a verossimilhança interna, conforme definida por Beth Brait (2006), diz respeito à coerência construída dentro do texto literário, baseada nas “regras internas” criadas do próprio universo ficcional, e não necessariamente nos padrões do mundo real. Nesse sentido, o texto constrói uma lógica própria que dá coesão e coerência às ações, personagens, tempos e espaços. Por exemplo: um texto pode criar um universo em que dragões existem, ou em que a seca canta — e tudo bem, desde que haja coesão interna nessa construção. Haja vista a canção como uma obra híbrida (texto e música), e em aproximação com os estudos de Brait (2006) sobre literatura, pode-se considerar que, em *Segue o Seco*, a verossimilhança interna é um fenômeno que se realiza na tessitura da obra.

Em *Segue o Seco*, a palavra *seca* é proferida de maneira curta, cortante, sonora e estanque — um gesto vocal que não apenas nomeia, mas incorpora acusticamente o fenômeno da seca. Não se trata de uma descrição direta, mas de uma materialização sonora da aridez, evocando, por meio do som, o impacto bruto e repentino da falta d’água. Ainda que essa forma de expressar a seca não seja literal ou descritiva nos moldes do realismo, ela contribui para possibilidades de sentido estético no contexto da canção.

Dessa maneira, compreendemos que a pronúncia estanque da palavra *seca* se torna verossímil internamente, pois coaduna com a linguagem poética, o ritmo e a ambientação musical da obra. Há, assim, uma fidelidade estética ao mundo que a canção cria, isto é, uma coerência interna que sustenta a possível experiência do ouvinte. Assim, a análise não busca a representação fidedigna da seca, mas a forma como a obra constrói um universo sensível onde a seca “fala” por meio da linguagem musical e poética.

3.2 Recursos da linguagem em diálogo com saberes insurgentes

Recorrendo ao campo literário, podemos identificar em *Segue o seco* recursos de linguagem como metáfora, sinestesia e aliteração. No trecho a seguir, destaca-se a aliteração, que é a repetição de sons consonantais idênticos ou semelhantes.

*Segue o seco sem sacar que o caminho é seco
sem sacar que o espinho é seco
sem sacar que seco é o Ser Sol
Sem sacar que algum espinho seco secará
E a água que sacar será um tiro seco
E secará o seu destino secará*

Nota-se que predominam os sons /s/ e /k/, também presentes na palavra *seca*, criando uma atmosfera sonora que remete à aridez. A repetição desses fonemas surdos reforça a ideia de *secura*, de modo que, quanto mais frequente for essa repetição, mais intensa se torna a sensação de aridez que se pretende evocar. Nesse contexto, segundo Seves (2010), a aliteração pode ser interpretada a partir da metáfora conceitual², no

²Metáfora conceitual é um mecanismo cognitivo pelo qual compreendemos e estruturamos uma ideia abstrata em termos de outra mais concreta e familiar. Em vez de ser apenas uma figura de linguagem, ela atua como uma forma de pensar. O conceito foi desenvolvido principalmente por George Lakoff e Mark Johnson (2002), na obra *Metáforas da vida cotidiana*, onde argumentam que nosso pensamento é profundamente metafórico e que as metáforas estruturam a maneira como percebemos o mundo e agimos nele. Para maior aprofundamento, consulte Lakoff e Johnson (2002).

sentido de que quanto maior o número de fonemas semelhantes, mais elevado é o grau de expressividade da *seca* representada na canção.

Para compreender a *seca* não apenas como tema, mas como linguagem, é necessário adotar uma concepção de linguagem que vá além da comunicação. Portanto, ancoramo-nos em Paul Ricoeur (2000), que compreende a linguagem como instância simbólica de criação de mundo, e em Mikhail Bakhtin (1992), para quem a linguagem é um ato social e estético, sempre situado, ideológico e plural.

Para Ricoeur (2000), a linguagem literária não representa o real de maneira direta, mas configura um mundo possível no interior da própria obra. Já Bakhtin (1992) destaca que toda linguagem é ato de enunciação, atravessado por valores, disputas e vozes sociais. Na canção, a semântica da *seca* carrega não apenas significados, mas memórias e resistências culturais, tornando-se campo de embate e de criação. A estética musical da canção reforça a potência da linguagem literária, e vice-versa.

Em diálogo com saberes insurgentes, que são conhecimentos que emergem da experiência histórica, territorial e simbólica dos povos subalternizados, em oposição às epistemologias hegemônicas, convém destacar o termo “palavra germinante”, proposto por Nego Bispo (2023). Trata-se de uma expressão que amplia ainda mais a noção de linguagem aqui adotada. Para o autor, a palavra não serve apenas para conceituar e explicar, mas para semear sentidos e afetos. Diferente da linguagem técnico-informativa, a palavra germinante brota da terra, da experiência e da oralidade. Nessa perspectiva, Bispo (2023) relata:

Certa vez, fui questionado por um pesquisador de Cabo Verde: “Como podemos contracolonizar falando a língua do inimigo?”. E respondi: “Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E *vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las*. Por exemplo, se o inimigo adora dizer desenvolvimento, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofobia. Vamos dizer que a cosmofobia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra desenvolvimento. Porque a palavra boa é envolvimento”. Para enfraquecer o desenvolvimento sustentável, nós trouxemos a biointeração; para a coincidência, trouxemos a confluência; para o saber sintético, o saber orgânico; para o transporte, a transfluência; para o dinheiro (ou a troca), o compartilhamento; para a colonização, a contracolonização... e assim por diante. Ele entendeu esse jogo de palavras: “Você tem toda a razão! Vamos botar mais palavras dentro da língua portuguesa. E vamos botar palavras que os próprios eurocolonizadores não têm coragem de falar!”. Por que o povo da favela fala gíria? Preenchem a língua portuguesa com palavras potentes que o próprio colonizador não entende. Enchem a língua como quem enche uma linguíça. E, assim, falam português na frente do inimigo sem que ele entenda (Bispo, 2023, p. 3-4, grifo nosso).

No âmbito da análise estética da canção *Segue o Seco*, a noção de palavra germinante, conforme proposta por Nego Bispo (2023), revela-se fundamental para a compreensão do papel da linguagem como vetor de potência simbólica e resistência cultural. Bispo (2023) enfatiza a importância do reaproveitamento criativo e da resignificação de palavras que compõem o idioma do colonizador, produzindo um jogo linguístico que visa enfraquecer termos hegemônicos e fortalecer expressões emergentes de contextos subalternos. Nesse processo, destaca-se a estratégia de “pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e potencializá-las” (Bispo, 2023, p. 3), o que indica uma ação intencional de revitalização e ampliação do significado das palavras que carregam a experiência dos povos marginalizados.

Em *Segue o Seco*, a palavra *seca* funciona como uma palavra germinante que povoa a obra com significados que ultrapassam sua dimensão literal, incorporando não

apenas a aridez do ambiente, mas também a condição associada à escassez, como a sede e a luta pela sobrevivência de todos os seres que habitam o sertão, humanos e não humanos. Essa fecundidade simbólica se manifesta claramente no trecho da canção:

A boiada seca (oi, a boiada, boiada)
Na enxurrada seca
A trovoada seca (oi, a boiada, boiada)
Na enxada seca
Oh, chuva, vem me dizer (oi, a boiada, boiada)
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem (oh)
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem (oi, a boiada, boiada)
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem vem

A repetição da palavra *seca* e sua associação com elementos da natureza e da paisagem sertaneja (a boiada, a enxurrada, a trovoada, a enxada) cria uma rede de sentidos possíveis que evocam a presença contínua e multifacetada da seca no sertão, não apenas como fenômeno climático, mas como experiência vivida e compartilhada. Nesse compartilhamento, animal, ser humano e natureza constituem uma unidade indissociável, conforme proposto por Krenak (2024) em sua obra *Ideias para adiar o fim do mundo*. Essa perspectiva ressalta uma visão integrativa e holística do mundo, na qual os limites tradicionais entre sujeito e ambiente são transcendidos, promovendo uma compreensão sensível e ética das relações vivas. Na canção *Segue o Seco*, essa concepção encontra ressonância na forma como a palavra *seca* articula experiências que atravessam o humano e o não humano, conectando corpos, ambientes e histórias.

É interessante notar que a menção à “enxurrada seca” na canção pode inicialmente parecer paradoxal, especialmente considerando o contexto geográfico do sertão, caracterizado por sua aridez e escassez de chuvas regulares. Contudo, de acordo com Santos (2023), as enxurradas são fenômenos naturais que ocorrem após precipitações intensas e rápidas, típicas de regiões semiáridas como o sertão nordestino. Então, ao utilizar a expressão “enxurrada seca”, a canção cria uma imagem poética que tensiona a realidade meteorológica, evocando a sensação de uma chuva que falha em se concretizar plenamente ou de uma água que não sacia, intensificando o sentimento de seca e privação. Essa paradoxal composição reforça a experiência subjetiva da escassez, ampliando a dimensão simbólica da palavra *seca* na obra e consolidando sua função de palavra germinante, capaz de produzir múltiplos sentidos a partir da tensão entre presença e ausência da água.

Oh, chuva, vem me dizer (oi, a boiada, boiada)
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem (oh)
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem (oi, a boiada, boiada)
Oh, chuva, vem me dizer, vem vem vem

A invocação repetida da chuva, à qual o eu lírico suplica que “venha lhe dizer”, reforça a esperança e a espera por alívio, emergindo a subjetividade da voz de quem enfrenta a escassez e a sede. Assim, a palavra *seca* pode vir a operar, na escuta de alguns sujeitos, como um signo atravessado por memórias, resistência e resiliência, germinando possíveis sentidos que se desdobram no interior da canção. Mais do que apenas nomear um fenômeno natural, *seca* se oferece como palavra potencialmente fecunda, capaz de ser ressignificada em consonância com as trajetórias históricas, sensíveis e vitais dos seres — humanos, animais, vegetais, pedras, terra, natureza, mundanos como um todo — que, de modo singular, experienciam seus efeitos.

4 Murray Schafer e a Escuta Sensível

Quando se trata de escuta sensível na música, um autor incontornável é R. Murray Schafer (2001), que é compositor, educador e teórico canadense. Embora o autor não utilize diretamente o termo “escuta sensível”, sua proposta é de reeducação da escuta, com forte ênfase em uma postura atenta, crítica e afetiva em relação ao som — o que se alinha profundamente à ideia de escuta sensível.

Em sua obra seminal “*The Tuning of the World*”, traduzida para o português como “*A afinação do mundo*”, Schafer (2001) aborda a escuta como forma de reconexão com o ambiente sonoro, denunciando a surdez cultural provocada pelo excesso de ruído na modernidade. O educador musical propõe, então, uma reeducação da escuta: um convite a recuperar a atenção ao mundo sonoro como parte essencial da experiência humana.

Para Schafer (2001), a escuta não é apenas um ato fisiológico, mas também um gesto estético, ecológico e ético, capaz de nos reconectar com o espaço, com os outros e com nós mesmos. A ideia de “afinar o mundo” envolve, portanto, um reposicionamento sensível do sujeito diante dos sons que o cercam, valorizando a escuta como forma de conhecimento, cuidado e presença no mundo (Schafer, 2001). Essa perspectiva inaugura o campo da ecologia acústica e introduz conceitos inovadores como paisagem sonora (*soundscape*), ouvidos limpos (*ear cleaning*) e tipologias de sons (sons-chave, sinais sonoros, marcas sonoras etc.), contribuindo não apenas para a educação musical, mas também para uma compreensão mais ampla da relação entre som, cultura e meio ambiente (Schafer, 2001).

Estamos em diálogo diretamente com a noção de escuta atenta proposta por R. Murray Schafer (2001), especialmente no que se refere à reeducação perceptiva e à atenção estética ao som. No entanto, a apropriação do termo *escuta sensível* nesta pesquisa inspira-se na formulação presente na tese de Dulcimarta Lemos Lino (2008), intitulada *Barulhar: a escuta sensível da música nas culturas da infância*. Na referida obra acadêmica, o conceito é mobilizado para descrever uma postura ética e afetiva do pesquisador diante das experiências musicais das crianças, baseando-se nos princípios da Escuta Sensível tal como desenvolvidos por René Barbier (1993; 2002), os quais implicam abertura, subjetividade e acolhimento do imprevisível no campo de pesquisa.

No presente trabalho, utilizamos a expressão *Escuta Sensível* por sua potência conceitual e política: trata-se de um modo de escutar que não se restringe à decodificação auditiva, mas que envolve afetação, presença e disponibilidade. Assim, a *Escuta Sensível* é aqui ressignificada como um gesto de atenção estética à palavra sonora de *Segue o seco* enquanto presença viva, propondo-se como fundamento metodológico e experiencial para a análise da canção enquanto acontecimento artístico e poético.

5 Escuta Sensível e Produção de Presença

Nesta pesquisa, a Escuta Sensível é um modo de escuta estética, em que o som não é apenas percebido, mas vivido como acontecimento. É uma escuta que envolve corpo, tempo e disponibilidade — mais próxima do silêncio expectante ou da vibração que se inscreve no corpo do que da escuta distraída do cotidiano.

Ao tratar da *Escuta Sensível* no campo da música (Lopes; Bonin, 2023; Schafer, 2001), estabelecemos diálogos com pensadores da filosofia que tomam a experiência como categoria central, com o intuito de aprofundar a compreensão da escuta enquanto forma sensível de conhecimento e presença. Dessa maneira, a Escuta Sensível aqui abordada é atravessada também por filosofias contracoloniais e saberes insurgentes, como os de Nego Bispo (2023) e Ailton Krenak (2019), que deslocam os paradigmas ocidentais ao propor outras formas de habitar e perceber o mundo.

Considerando as pontes construídas nesta pesquisa, é importante destacar que não se pretende aqui forçar aproximações entre campos distintos, nem tampouco confundir categorias conceituais com origens disciplinares diversas. A interlocução proposta ocorre de modo cuidadoso e consciente, ancorada na convicção de que a arte, em sua dimensão estética, transborda os limites das classificações acadêmicas, e que a Escuta Sensível, como vivência estética, pode ser abordada tanto pela teoria musical quanto pela filosofia da experiência.

É importante reiterar, portanto, que o que se propõe não é a fusão de conceitos, mas uma confluência de saberes. Uma confluência de acordo com o proposto por Nego Bispo (2023), especialmente em sua obra *A terra dá, a terra quer*, em que compreende-se confluência como uma forma de relação entre saberes, experiências e modos de vida que não busca síntese, nem hierarquia, nem competição, mas sim um caminhar conjunto, em paralelo, sem que um saber precise absorver ou anular o outro. Nego Bispo sugere a confluência como alternativa à lógica do confronto (que tenta definir qual saber é “mais verdadeiro”) e à lógica da fusão (que tende a homogeneizar as diferenças). É com esse olhar consciente, respeitoso e responsável que esta pesquisa faz aproximações teóricas entre campos distintos. Dito isso, continuemos em diálogo a seguir.

A Escuta Sensível ocorre quando a música provoca no ouvinte experiências sensíveis e expressivas que vão além da interpretação racional. Em *A terra dá, a terra quer*, Nego Bispo (2023) compartilha uma memória de infância que exemplifica uma forma ancestral de escuta sensível, profundamente enraizada na relação com a terra e com os saberes orais transmitidos pelas gerações mais velhas:

Os primeiros passos da minha vida, os mais velhos me orientaram a *ouvir os cantos dos pássaros e os chiados da mata*. Compreendo o ambiente onde dei os meus primeiros passos como uma das bases de lançamento da minha trajetória. Uma memória maravilhosa desse tempo, que ainda pulsa, é *acordar ouvindo o canto da passarada informando quais as condições meteorológicas do dia. Os pássaros nos avisavam se ia chover, se ia ter sol ou se o céu ficaria nublado*. Informado por eles, ainda antes de me levantar, eu já tinha a noção de como seria o dia. Outro pulsar das memórias de criança é o caminho da roça, que fazíamos junto às gerações mais velhas, a geração mãe e a geração avó. *Ouvíamos a sonoridade emitida pela mata, a partir do movimento do vento e das águas dos riachos, rios e das cachoeiras, dependendo de por onde passávamos. No caminho da roça, os pássaros continuavam com as suas cantigas, comemorando a fatura que haviam encontrado ao colher os frutos das árvores. Eles também nos contavam sobre outras vidas que passavam por perto naquele momento, fosse por uma questão de segurança e proteção ou apenas anunciando que o ambiente estava sendo ampliado com mais presenças*. Essas são memórias recorrentes, para as quais eu volto sempre que encontro um obstáculo na minha caminhada. É onde me reanimo e é de onde sou novamente remetido, agora com uma força maior, que ultrapassa os obstáculos e dá continuidade ao percurso (Bispo, 2023, p. 1, grifo nosso).

A escuta descrita por Nego Bispo — atenta aos cantos dos pássaros, aos chiados da mata, ao som da água e do vento — aponta para uma relação ancestral e sensível com o mundo, na qual o som é portador de saberes e orientações práticas para a vida. Trata-se de uma escuta que não busca interpretar ou decifrar sinais, mas viver em ressonância com eles, como quem aprende com os ritmos da natureza a estar no tempo do mundo.

Essa percepção do ambiente por meio do som encontra eco na canção *Segue o Seco*, que também convoca uma escuta que ultrapassa o significado literal das palavras.

O refrão falado, insistente, da palavra *seca*, assim como os elementos sonoros da percussão seca e repetitiva, não apenas tematizam a estiagem, mas fazem ressoar em quem escuta uma paisagem sonora marcada pela ausência d'água. A canção não descreve a seca, a canção vibra a seca. Nessa vibração, a escuta sensível se aproxima daquela evocada por Nego Bispo: um modo de estar no mundo em que o som é possibilidade de orientação, memória e presença.

“Os pássaros nos avisavam se ia chover, se ia ter sol ou se o céu ficaria nublado” (Bispo, 2023, p. 1). Assim como os cantos dos pássaros informavam ao menino qual seria o tempo climático do dia, a canção *Segue o Seco* informa, por sua sonoridade, o tempo de escassez, convocando uma escuta que não separa estética e vida. Ambos os relatos — o de Nego Bispo e a materialidade da canção — apontam para a possibilidade de uma escuta não dissociada do corpo, da terra, da memória e da coletividade.

Segue o Seco é uma obra em que seus elementos estéticos como a percussão seca, a voz estanque, a melodia contida e repetitiva não apenas ilustram a aridez, a fazem ressoar no corpo. Para Dewey (2010), essa sensibilidade é o que permite que a arte seja experiência, ou seja, não se trata de compreender o som como signo, mas de experimentar sua força, sua forma e seu ritmo no presente. Jorge Larrosa (2016) ressalta que a experiência nos acontece, isto é, ela nos atravessa sem que possamos antecipá-la ou controlá-la. Assim, a escuta sensível não é um ato voluntário, mas uma abertura ao imprevisível.

A experienciação da arte não tem a ver necessariamente com uma prática, mas com uma abertura, em que o sujeito da experiência se expõe, caracterizado não por sua força, mas por sua fragilidade. Assim, a vivência se abre como experiência. Segundo Larrosa (2016),

A experiência não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida. E tampouco é um conceito, uma ideia clara e distinta. A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta por expressão, e que às vezes, algumas vezes, *quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos* (Larrosa, 2016, p. 10, grifo nosso).

A sonoridade do *seco* — sua cadência, sua repetição, seu ritmo — compõe um ambiente sonoro que não representa a seca, mas a encarna. A canção é um acontecimento estético, e a escuta se torna uma forma de partilha afetiva do território da escassez. Nesse sentido, a noção de produção de presença, desenvolvida por Hans Ulrich Gumbrecht (2010), ajuda a compreender o impacto da canção como algo que acontece no corpo, mais do que no campo do significado.

A palavra *seco* repetida, ressoada, sentida, não apenas comunica, mas pode produzir presença: a presença do sertão, da ausência, da dor, da terra sem água. Dessa forma, ao fazer uma aproximação teórica entre a Escuta Sensível e a produção de presença, podemos compreender a Escuta Sensível como uma forma de atenção que não se reduz à decodificação ou interpretação do som (Lopes; Bonin, 2023), mas que se expõe à sua presença, acolhendo-o em sua vibração e densidade (Gumbrecht, 2010).

Em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Gumbrecht (2010) propõe uma crítica à hegemonia da hermenêutica do sentido, especialmente nos estudos literários e artísticos. Ele defende que não devemos nos limitar ao sentido posto, mas sim considerar o que as obras literárias e artísticas nos fazem sentir, ou seja, sua materialidade, sua presença, seu impacto sensorial. Isso implica recuperar uma estética da presença, onde a experiência não é apenas interpretativa, mas também corporal, espacial, temporal e afetiva.

A produção de presença é, também, um gesto de resistência poética. Afinal, ocorre de encontro à lógica do progresso linear e acelerado, a qual impõe um tempo instrumental, produtivo e descartável. O canto *seco* emerge como forma de desaceleração e de retorno à escuta, abrindo espaço para um tempo outro, que não se mede em produtividade, mas em presença, relação e reverberação. A canção, nesse sentido, produz uma cosmopoética do atraso, da permanência. Parafraseando Ailton Krenak (2019), talvez, a escuta sensível da *seca* seja mais uma ideia para adiar o fim do mundo.

Byung-Chul Han (2021), em *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo*, propõe justamente essa recusa da lógica da aceleração, defendendo o fechamento dos olhos como metáfora para um tempo mais interior, contemplativo e sensível. Para o autor, a experiência estética e o pensamento só podem emergir quando se interrompe o fluxo contínuo de estímulos e se habita um intervalo não funcional, um tempo que escapa à lógica da eficiência. A canção, nesse sentido, funciona como um desses intervalos: ao suspender o ritmo do mundo, convida à escuta desacelerada, à presença do corpo, à abertura de sentidos que não se esgotam no visível nem no imediato.

Nesse campo, a canção opera como um acontecimento sensível, no qual palavra, ritmo e corpo são atravessados por uma experiência que não se resume ao sentido. Gumbrecht (2010) argumenta que as obras de arte não apenas significam, mas produzem presença, afetando-nos de maneira direta, para além da interpretação hermenêutica. É essa dimensão — sensorial, vibrátil, quase tátil — que permite à canção construir mundos, tocar o inaudito e convocar modos de existência que resistem ao apagamento.

No caso de *Segue o seco*, essa presença se dá pela escassez: o seco que persiste, que não flui, que resiste ao tempo da fluidez digital e da positividade performativa. O ritmo contido, a repetição árida das palavras, a sonoridade enxuta, são elementos que colaboraram para uma experiência em que a própria *secura* se torna forma poética de dizer o indizível, de manter viva uma memória de exclusão, mas também de sobrevivência. Como aponta Krenak (2019), a resistência não se dá apenas por denúncia, mas pela capacidade de sonhar outros mundos (e nós estamos sonhando através da arte).

Assim, a canção *Segue o seco* torna-se um lugar de memória e invenção, onde o tempo não corre, mas escorre, hesita, permanece. Ao produzir presença num tempo de ausências, ela instaura uma política do sensível, isto é, uma forma de reexistência frente à hiperaceleração e à superficialidade das vivências contemporâneas.

6 Considerações finais

A análise estética da canção *Segue o Seco*, realizada a partir de uma perspectiva de Escuta Sensível, permitiu evidenciar a potência poética e política da obra enquanto território sonoro-literário que convoca à presença. Ao articular palavra e som em uma tessitura marcada pela aridez semântica e pela densidade afetiva, a canção não apenas representa a *seca*, mas a faz ressoar, instaurando um espaço de escuta em que o seco se torna experiência. Trata-se de uma escuta que requer suspensão do automatismo perceptivo, disponibilidade à vibração sonora e acolhimento daquilo que escapa à decodificação imediata.

Neste sentido, a Escuta Sensível, conforme foi aqui concebida, revela-se como uma prática estética e ética que se opõe à lógica da aceleração, da dispersão e do consumo superficial da arte. Ela propõe um outro modo de escuta, mais atenta, mais presente, que permite ao ouvinte afetar-se pela materialidade do som e pela presença da palavra cantada.

Ao longo da análise, tornou-se evidente que a canção tensiona fronteiras entre música e literatura, entre arte e vida, entre discurso e vibração. O gesto poético de *Segue o Seco* elabora, na *secura* sonora e verbal, uma estética da escassez, mas também da

permanência, do atraso, da resistência. Assim, longe de oferecer uma representação fechada da realidade, a obra abre fendas para a experiência — uma experiência que, para se dar, requer escuta. E escutar, nesse caso, é permitir que o som do mundo nos atravessasse com sua densidade própria.

Ao propor essa travessia pela via da Escuta Sensível, este artigo não busca concluir um sentido único para a canção, mas abrir possibilidades de ressonância. Assim, é importante ressaltar que os arranjos instrumentais também contribuem significativamente para a tessitura sonora rarefeita e expressiva da canção *Segue o seco*, bem como o audiovisual (clipe oficial da música), mas essas dimensões não constituíram o foco central de nossa análise, permanecendo como possibilidade aberta para investigações futuras. Que o *seco*, então, siga não apenas como tema, mas como presença que convoca o ouvinte a se demorar, a se afetar, a escutar.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARBIER, René. A escuta sensível em educação. *Cadernos da ANPED*, Porto Alegre, n. 5, p. 182–196, 1993.

BARBIER, René. *A pesquisa-ação*. Brasília: Liber Livro, 2002.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São João do Piauí, PI: Piseagrama Ubu Editora, 2023.

BRAIT, Beth. A personagem e a tradição crítica. In: BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2017. p. 28–51.

BROWN, Carlinhos. *Segue o Seco*. Intérprete: Marisa Monte. In: MONTE, Marisa. *Verde, Anil, Amarelo, Cor-de-Rosa e Carvão* [CD]. São Paulo: EMI/Phonomotor, 1994. Faixa 4.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Ruth de Souza. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença - o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.

HAN, Byung-Chul. *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Editora Todavia, 2021.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Pedro Henrique de Toledo. São Paulo: Editora Vozes, 1970.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução: Izabel Valladão. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

LINO, Dulcimarta Lemos. *Barulhar: a escuta sensível da música nas culturas da infância*. – Porto Alegre, 2008. 395 f. + Apêndice. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2008.

LOPES, Douglas Henrique Antunes; BONIN, Gustavo Cardoso. *Elementos de estética musical*. São Paulo: Intersaberes, 2023.

MONTE, Marisa. *Site oficial da cantora Marisa Monte*. Disponível em: <<https://marisamonte.com.br/>>. Acesso em 17 jul. 2025.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2000.

SANTOS, Jaqueline Guimarães. *Entre a seca e a cerca: um olhar histórico em torno da água no Nordeste brasileiro*. Desenvolvimento em Questão, v. 21, n. 59, p. 1–21, 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.21527/2237-6453.2023.59.13092>>. Acesso em: 17 jul. 2025.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução: Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SEVES, Giovana Franco. *Uma discussão sobre a base metafórica das figuras de linguagem*. 2010. 39 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAR), Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, 2010.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 2008.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.