

# Saldo acumulado e o tamanho do estrago

estudos  
sobre  
literatura  
brasileira  
moderna

**Organizadores:**

Homero Vizeu Araújo  
Mariana Figueiró Klafke  
Tiago Lopes Schiffner

editora  
**ZO**  
**UK**

# Saldo acumulado e o tamanho do estrago

estudos sobre literatura  
brasileira moderna

## **Organizadores:**

Homero Vizeu Araújo  
Mariana Figueiró Klafke  
Tiago Lopes Schiffner

2022

1ª edição

Porto Alegre

editora

ZO  
UK

## **Conselho Editorial**

Cristiane Tavares – Instituto Vera Cruz/SP  
Daniela Mussi – UFRJ  
Idalice Ribeiro Silva Lima – UFTM  
Joanna Burigo – Emancipa mulher  
Leonardo Antunes – UFRGS  
Lucia Tennina – UBA  
Luis Augusto Campos – UERJ  
Luis Felipe Miguel – UnB  
Maria Amélia Bulhões – UFRGS  
Regina Dalcastagnè – UnB  
Regina Zilberman – UFRGS  
Renato Ortiz – Unicamp  
Ricardo Timm de Souza – PUCRS  
Rodrigo Saballa de Carvalho – UFRGS  
Rosana Pinheiro Machado – Universidade de Bath/UK  
Susana Rangel – UFRGS  
Winnie Bueno – Winnieteca

2022 © Homero Vizeu Araújo; Mariana Figueiró Klafke  
e Tiago Lopes Schiffner

Projeto gráfico e edição: Editora Zouk  
Revisão: Tatiana Tanaka

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
de acordo com ISBD  
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410**

S162

Saldo acumulado e o tamanho do estrago [recurso eletrônico] : estudos sobre literatura brasileira moderna / organizado por Homero Vizeu Araújo, Marina Figueiró Klafke, Tiago Lopes Schiffner. - Porto Alegre : Zouk, 2022. 313 p. ; ePUB.

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-65-5778-099-2 (Ebook)

1. Literatura. 2. Crítica literária. I. Araújo, Homero Vizeu. II. Klafke, Marina Figueiró. III. Schiffner, Tiago Lopes. IV. Título.

2023-131

CDD 809  
CDU 82.09

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura: crítica literária 809
2. Literatura: crítica literária 82.09



direitos desta edição reservados à  
Editora Zouk  
Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203  
90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil  
f. 51. 3024.7554

[www.editorazouk.com.br](http://www.editorazouk.com.br)

## Figurações da violência na estética tropicalista: “Domingo no parque”<sup>1</sup>

Guto Leite

Há muito não há a necessidade de se invadir com tropas uma nação para conquistá-la. Ou melhor, a guerra é, antes de tudo, uma questão de negócios, menos os que a teriam motivado e mais aqueles aquecidos pela própria guerra. Um criativo crítico materialista poderia dizer que a *forma bélica* é uma das formas do capital. Em um sistema capitalista que tem cada vez menos lastro no mundo material (ARANTES, 2014), movimentações financeiras podem arrasar um país. A pandemia recente – precedida por crises importantes, hoje quase esquecidas, energéticas, militares, ecológicas etc. – demonstrou que o recuo do capitalismo, como um caramujo em sua concha, só deu espaço a soluções autoritárias, e não produziu qualquer tipo de superação comunitária dos problemas. Neste momento, a ascese, a emancipação e a conversão se mostram tão explicitamente ideológicas que podemos nos perguntar se a própria individualidade não seria uma ideologia burguesa e se estamos vivendo um modo de produção agonizante (STRECK, 2014). Este capítulo, em parte, é sobre isso.

Se considerarmos a violência como “a mais flagrante manifestação do poder” (ARENDR, 2004, p. 22), dicotomias como civilização, menos violenta, e barbárie, mais violenta, parecem atualmente pouco produtivas. Melhor concluir que é a natureza do poder que define o tipo de violência e que eventualmente a arena pode se deslocar para um exercício simbólico da violência, sem que isso necessariamente expresse uma violência material menos aguda do que aquela que aparece, às raias do real, mais imediata na linguagem. Não quero dizer aqui que é possível ser mais violento na linguagem do que no mundo material, muito menos que as intervenções tenham que se dar na superestrutura. Meu ponto é, justamente, que o capitalismo possa ter se desenvolvido a tal ponto que não precisa mais pôr em risco a integridade do mundo material e tenha, como um aprimoramento do sistema, deslocado parte maior das

---

1 Numa versão anterior desse texto, publicada na revista *O eixo e a roda*, analiso também “Alegria, alegria”. Aqui retorno ao argumento inicial, apurando e modulando alguns pontos da primeira versão, além de focar somente na canção de Gilberto Gil.

tensões para a esfera do simbólico. Nos anos oitenta, Candido (2004, p. 170) já chamava a atenção para como a civilização não suprimira a barbárie, mas a sofisticara. Diante disso, só com muito otimismo seria possível defender que a linguagem meramente ameniza a violência nas disputas de poder (PERELMAN; OLBERCHTS-TYTECA, 2005, p. 91), mas antes exerce também uma violência, às vezes, inclusive, enquanto a formula ou a critica, em tempos cujo poder é capaz de abrir mão da violência material para se impor. Se concebemos a canção popular como uma linguagem (TATIT, 2002), este capítulo também é sobre isso.

Polidas as lentes, se pensarmos no arco entre 1954 e 1985 como o do estabelecimento da modernidade nos principais centros urbanos brasileiros,<sup>2</sup> discursiva, material e autoritariamente, torna-se razoável pensarmos sobre a estética cuja trajetória tenha se construído no e por esse momento, o tropicalismo. Movimento cujos primeiros anos assistiram à vitória de Tom Zé no Festival da Música Popular Brasileira de 1968, mas que em termos de cultura de massa só obteve protagonismo anos mais tarde – o primeiro disco de Caetano a vender mais de cem mil cópias foi *Cinema transcendental* (1979); o primeiro de Gil, *Refavela* (1977); o disco *Gal Costa* (1968) vendeu cem mil exemplares, mas a cantora só retornaria a essa marca com *Água viva* (1978); Os Mutantes nunca ultrapassaram os trinta mil discos vendidos de qualquer um de seus álbuns e Tom Zé chegou a ter problemas com a indústria de discos pela baixa vendagem, como sabemos. Em suma, a ascensão do tropicalismo como estética se dá *pari passu* à modernização da sociedade brasileira e, em vez de uma leitura mais imediata de que “porque canta essa modernidade é que o tropicalismo se saiu vencedor”, estou propondo que é também a modernidade que constrói a vitória tropicalista (com alguma distância, me remeto ao argumento de Alambert [2012]).

A questão que coloco inicialmente, sem ambição de respondê-la neste capítulo, seria algo da seguinte ordem: como entender a ascensão do tropicalismo, primeiro coadjuvante da Jovem Guarda, depois coadjuvante da MPB, à posição hegemônica dentro da música popular brasileira a partir dos anos oitenta? O agravamento das contradições o justifica? A modernidade disparatada o torna legível? Embora nunca tenha sido o principal produto da cultura de massas na música no Brasil, porque àquela altura o *rock*, o *pop*, o sertanejo, o

---

2 Concordamos com Latour que a modernidade jamais se dá por acabada e esforça-se pela manutenção do arcaico em seu bojo, num jogo de “checks and balances” (1994, p. 39). Aqui, a ideia de uma modernidade acabada serve especificamente para pensarmos o tropicalismo como a dicção desse tempo.

axé etc. ocuparam e ocupariam esse lugar em seguida, desde os anos noventa, ao menos, “tropicalista” é um adjetivo de valor positivo, associado a mistura e experimentalismo.<sup>3</sup> Não custa lembrar também a chegada à posição de ministro da Cultura de Gilberto Gil e a projeção de Caetano internacionalmente a partir de sua participação no Oscar, em 2003. Essa é a medida de sua vitória.<sup>4</sup>

Para esboçar algumas respostas, este capítulo se ocupa de analisar minuciosamente como a violência é representada (e exercida?) pela estética tropicalista em uma canção premiada nos primeiros anos do movimento: “Domingo no parque”, do então jovem Gilberto Gil. Com sorte, será possível entrever algum projeto de poder inerente ao movimento, talvez até inconsciente para seus principais atores, e se poderá estabelecer as relações entre o tropicalismo e certo tipo de violência do mundo contemporâneo, violência que pode se apresentar ora como visão mística da natureza das coisas, ora como imperativo da realização individual da liberdade e do desejo como consumo.

\*\*\*

“Domingo no parque” obteve segundo lugar no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1967 – o primeiro lugar, “Ponteio” (Edu Lobo & Capinan), parece a princípio mais afinado à “relativa hegemonia de esquerda”<sup>5</sup> (SCHWARZ, 1992, p. 62) –, sublinhando o nacional-popular da figura do violeiro cantando sua história. Em que pese a segunda colocação, é comentário geral (CAMPOS, 2008, p. 45; UMA NOITE..., 2010) que a obra de Gil se tornou a canção mais popular daquele festival.

Arranjada por Rogério Duprat, com uma orquestra e Os Mutantes como “bandas de apoio”, a canção principia com um breve trecho orquestrado em que o marcante timbre de clarinetes remete ao circo e ao lúdico (TEIXEIRA; CLÍMACO, 2019, p. 7) e que é desacelerado até coincidir com uma reconhecida

---

3 Glosando Mário de Andrade (1978, p. 231), seria possível dizer “Tudo isso que se faria, mesmo sem o movimento tropicalista, seria pura e simplesmente... o movimento tropicalista”?

4 Em *Tropicália* (MACHADO, 2012), Caetano afirma, do exílio, que o tropicalismo já estava acabado no início dos anos setenta. Evidentemente estou recusando essa leitura.

5 O microssistema de artistas, público e obras afins ao marxismo era dominante no debate, mas evidentemente dominado em relação a outras esferas de produção, tendo sido incapaz, por exemplo, de impedir a guinada autoritária no país. “Se a tendência social objetiva da época se encarna nas intenções subjetivas dos diretores gerais, são estes os que integram originalmente os setores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. Os monopólios culturais são, em comparação com esses, débeis e dependentes”, advertem Adorno e Horkheimer (2009, p. 7).

rítmica do berimbau da capoeira. São apresentados, sucintamente, José, um brincalhão trabalhador de feira, e João, um briguento operário da construção, em entoação tematizada.<sup>6</sup> A canção diz: isso é o que são, não pensemos mais a respeito por ora, numa espécie de sùmula das duas personagens.

Contrariando-a um pouco, podemos acrescentar algumas observações sobre esse primeiro trecho. Os nomes dos protagonistas indicam potencialmente figuras indistintas, nomes populares, um “joão qualquer” e um “zé-ninguém” – que se diga, como o João de “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Bandeira, e o José de “E agora, José?”, de Drummond. O recorte social dos personagens é bem definido, são trabalhadores, que, no caso, exercem seu ofício nos dias de semana para poderem ir no “fim da semana” a parques de diversão. Mirando o contexto, essa é a classe que pagava o custo do desenvolvimentismo brasileiro (OLIVEIRA, 2013, p. 93 e ss.) para o consumo da classe média; a acumulação da elite e a concentração de renda são ainda mais patentes no período. Complementarmente, há o coro (“Ê, José” e “Ê, João”), que funciona tanto como o canto-resposta comum nas rodas de capoeira, quanto como advertência (uma *antecipatio*) em relação ao destino de ambos os personagens, como veremos.

O movimento seguinte da canção, agora em chave figurativa (TATIT, 2002, p. 20-22), em que canto e fala estão imbricados e estranhados, chave em que o foco está na voz que entoa, é tipicamente narrativo. Esse narrador, que estava antes velado pelos fatos, se coloca em terceira pessoa para mostrar como José e João se encontrariam, isto é, apresentados os personagens, agora ouviremos como eles chegam ao momento de confronto. Com habilidade, a voz narra o domingo passado, aquele logo ali, quando João, em vez de jogar capoeira, foi namorar, e José, “como sempre” – sinal de que o narrador o acompanha há mais tempo –, guardou a barraca e foi passear “na boca do rio”, onde viu Juliana com João, que era amigo dele. Não sabemos qual é a profissão de Juliana nem qualquer outro traço de sua personalidade, pelo contrário: sua função na narrativa é *estritamente* a de fazer funcionar o triângulo amoroso, evocar essa tópica. Também é razoável, justamente pela tópica da desavença amorosa entre amigos, defender que, ao apresentar espelhadamente os dois homens, Juliana esteja sugerida como um espectro desde os primeiros versos.

Vale notar que o narrador se mostra afetiva e entoativamente mais próximo de José do que de João. De maneira sutil, essa proximidade começa a

---

6 Tematização é a chave entoativa que privilegia a ação e a elaboração de personagens, privilegiando o ritmo e o mundo objetivo em detrimento da investigação subjetiva e da catarse (TATIT, op. cit., p.10).

aparecer com o alongamento do “i” de “viu” e a subsequente repetição do verso “Foi que ele viu!”, num movimento análogo ao que seria o discurso indireto livre (WOOD, 2012, p. 22) e que continua na terceira parte da canção. Essa aproximação, num nível mais profundo, se mostra desde a organização primordial da narrativa, porque José, que é quem comete o crime, é o brincalhão, e João, que é quem sofre o crime, é o briguento. Essa espécie de parcialidade em relação a quem pratica a violência, primeiro como se dissesse que “ele não era assim” e depois colocando a conta no furor do humano – como vou argumentar em seguida –, traz implicações na construção do sentido dessa canção que infelizmente escapam aos limites deste capítulo.

A canção desenvolve, numa terceira parte, figuras entoativas semicirculares – “Juliana na roda com João”, “Uma rosa e um sorvete na mão” etc. –, ora mais próximas a uma altura melódica média, ora mais agudas, indicando as tensões do encontro e apontando para um conjunto de imagens cancionais sobrepostas: roda de capoeira, roda-gigante, roda-viva, o circo, o palco da tragédia. Em certas passagens, o discurso indireto livre cancional é também literário, e ouvimos José no meio da fala do narrador, como em “uma ilusão” e “o amigo João”, reforçando a conexão entre ele e o narrador. O desfecho dessa terceira parte é o célebre monólogo interior de José, em que a rosa e o sorvete giram “na mente”, até serem interrompidos pela expressão, em discurso direto, “olha a faca”, logo ecoada, como se fossem vozes anônimas entre os frequentadores do parque, o coro.

A canção sugere que o crime acontece quando os dois descem do brinquedo e têm algum grau de tocaia, talvez premeditação, porque não há narração de luta ou reação dos supostos amantes. Reparem o cuidado da construção de Gil: contra João, o hábil e possivelmente forte operário-capoeirista que treinava toda semana, José se vale da faca (talvez seu instrumento de trabalho na feira), compensando sua desvantagem numa luta corpo a corpo. A arma do crime é o ápice da narratividade desenvolvida na canção, que depois tomará outro movimento. Pelo sangue na mão e pelos corpos caídos, deduzimos a morte de João e de Juliana, mas ela não é explícita (se dá fora do palco, portanto).

Nos últimos versos, quarta parte, a canção repete a letra do começo, mas transmutando a chave temática em passional, ao ralentar a interpretação e alongar as vogais. As saudações ou admoestações do princípio – “Ê, José” e “Ê, João” – voltam como lamento e nos convidam a revisar a primeira passagem, tal como acontece, por exemplo, em “O mar” (1954), de Dorival Caymmi. (Friso que em Caymmi a realização é muito menos catártica, o que é importante para

nossa leitura. Em Caymmi, a natureza desarma a tragédia, o que agrava essa última.)<sup>7</sup> Também deduzimos a prisão de José, porque “amanhã” não tem feira nem brincadeira, mas não é possível ter certeza disso. Talvez devedora da fórmula de “canção de festival”, há ainda uma aceleração final, especular à desaceleração inicial, com orquestra, banda e vocalizes de Gil; trecho em que a atmosfera circense e lúdica é recomposta. Também poderíamos pensar que esse desfecho reforça o caráter relativamente habitual ou espetacular daquele crime, tornando tudo mais ambíguo.

\*\*\*

A análise encaminhada até aqui demonstra que o virtuosismo de Gil excede o quadro sofisticado de rimas (brigar/jogar/lá/namorar na primeira estrofe, sumiu/rio/viu na segunda) e a exuberância entoativa, por exemplo, de coincidir as melodias de “foi namorar” e “foi que ele viu”, amor e ódio com o mesmo investimento passional, antecipando a tragédia final. Pelo que pudemos ver, o cancionista trabalha com muitos e diversos recursos para contar sua história. A violência aparece como algo contido, mas presente, prestes a acontecer. Assim que irrompe, não há mais feira, construção, trabalho ou confusão, interrompe o mundo inteiro apresentado até ali, que é retomado na sequência.

É evidente o caráter cíclico da violência representada nos níveis narrativo e cancional. Os nomes dos homens também sugerem algo indistinto, que sempre retorna, algo ordinário, embora grave, uma espécie de receptáculo que, aberto, espalha seu líquido sobre o mundo e é, em seguida recolhido, para ser aberto novamente no futuro. A narrativa tem explícita roupagem trágica, no sentido de cíclica, exemplar, coletiva e catártica, não apontando para uma violência específica, nem para uma investigação de sua causa, mas antes para uma conclusão do tipo: são do humano o amor e a violência, este é um exemplo de muitos outros que temos. É traço reconhecível da dicção de Gil essa espécie de sabedoria ou entendimento do funcionamento das coisas. O recorte social da “gente simples”, assim, não responde a uma particularização, mas provavelmente a uma afinidade da matéria cotidiana à canção popular, ou a uma demanda do momento (o que a aproximaria de “Ponteio”) ou a uma generalização de “povo”. O que digo é que, pela maneira como a canção se desenvolve,

---

7 “Domingo no parque” teria sido feita após uma visita de Gil e Nana Caymmi à casa do pintor Clóvis Graciano, ondem teriam falado muito da Bahia e de Dorival Caymmi. Em casa Gil teria sentido vontade de fazer uma canção “a la Caymmi”. “Peguei papel e violão e trabalhei a noite toda. Já era dia quando eu terminei.” (MELLO, 2006, p. 112).

esse triângulo amoroso poderia ser de indivíduos de qualquer classe social, ou mesmo de outros gêneros, no que poderíamos aproximar do desfecho, também com a faca/pênis em riste, de *Bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha.

A violência está em foco, não há dúvida, ela é o tema da canção, quer a tomemos como a narrativa de um crime, quer a tomemos como exemplo da tópica do poder destrutivo do amor. Não obstante, chama a atenção, por estarmos no fatídico ano de 1967,<sup>8</sup> que seja uma violência passional, circunscrita ao ambiente popular, e não se misture com aquela praticada pelo regime autoritário, pós-golpe. Não se trata, de nenhuma forma, de uma crítica à violência do regime militar, nem mesmo poderíamos dizer que os sujeitos envolvidos estão à mercê da violência por conta do assimétrico desenvolvimento brasileiro, por exemplo.

O tropicalismo de “Domingo no Parque” não se dá pela escolha de seu procedimento de composição, como é caso de “Alegria, alegria”, analisada no ensaio referido na primeira nota. Se pensarmos como uma variante complexa do *pop* que sobrepõe alegoricamente estágios diferentes do desenvolvimento do capital (SCHWARZ, 1992), essa mistura se concentra na parte musical da canção e na relação entre a música e a letra, claramente de viés nacional-popular. Ou melhor, uma espécie de simulacro de nacional-popular, porque esvaziado de seu caráter politizado por uma versão sensivelmente ritualística da violência. (Importante dizer que, na continuidade de sua obra, Gil frequentará assiduamente o campo do nacional-popular e da crítica social com grande sucesso, como em “Procissão” (1968), “Cérebro eletrônico” (1969) e “Parabolicamará” (1991). Só penso em Gil como um artista tropicalista quando expando a ideia de tropicalismo para tropicalismos, considerando também as demais dicções do movimento. Em geral, quando nos referimos a “tropicalismo”, estamos pensando no “tropicalismo de Caetano”.)

Se pensarmos com Favaretto (2000, p. 21) que o tropicalismo transfere o componente crítico da matéria para a fatura, uma possível crítica à separação entre erudito e popular ou mesmo à violência exercida pela alta cultura num país “subdesenvolvido”, sobreposição de “avanço” e “atraso”, fica restrita àqueles que entendem esse movimento. Ao público geral, para além do susto pela

---

8 Além do mais importante festival de música popular, 1967 foi também o ano de lançamento de *Terra em transe*, de Glauber Rocha; *Quarup*, de Antônio Callado; *Pessach, a travessia*, de Carlos Heitor Cony; *Lúcia McCartney*, de Rubem Fonseca; e *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal. O quadro foi apresentado pelo professor Luís Alberto Nogueira Alves (UFRJ) em curso na UFRGS em 2014, depois retomado pela tese de Mariana Figueiró Klafke, *Entre a letra e o arame farpado: o dilema no engajamento da cultura brasileira dos anos 1960* (2021) e comentado, em diversas falas, pelo professor Homero Vizeu Araújo (UFRGS).

mistura de capoeira, orquestra e banda de *rock*, o saldo geral é positivo, no mau sentido. O tom circense que abre e fecha a canção, euforicamente, não permite que desconsideremos a hipótese de haver um tipo de espetacularização, aos moldes de um *happening*, o que é indicado por Naves (2001) como uma das marcas do movimento.

Especificamente em “Domingo no parque”, a isomorfia é curiosa: assim como a canção constrói uma espécie de proteção entre a violência e o ouvinte – a violência parece restrita àqueles malfadados personagens –, a crítica também parece circunscrita ao debate que se travava entre música nacional e estrangeira, entre erudito e popular, sobre estar ou não na Passeata Contra a Guitarra Elétrica, no que me parece um regime peculiar de contenção crítica, ou, noutros termos, uma crítica que, não querendo invadir os limites da liberdade individual, recua e dá espaço para que o outro “se ligue” no que está sendo criticado. Uma crítica que talvez entenda, aliás, o engajamento e a militância como uma violência às liberdades individuais.

\*\*\*

Como se viu, é difícil chegar a uma síntese de como “Domingo no parque” elabora a violência à luz das formas simbólicas da violência que a modernidade acaba por elaborar. Em termos de matéria, vimos que há uma visão mais antropológica do que social da violência, da violência como ritual humano, inevitável e cíclico; o que chama a atenção em razão de estarmos nos primeiros anos da ditadura brasileira. Essa atualização de Sófocles, digamos, não deixa de funcionar como uma outra violência apresentada ao público no lugar da violência que estava sendo praticada àquela altura e que se agravaria nos anos seguintes. (Um tropicalista poderia replicar: mas a atualização, *ops*, a modernização dos costumes é também uma forma de revolução, depois pensemos em igualdade; o que à luz de 2021 parece uma versão de “é preciso esperar o bolo crescer para o repartirmos”.) Em termos de forma, o *softpower* tropicalista de Gil é, com efeito, mais *soft* do que as outras dicções do movimento, pois vem enamorado das representações populares do mundo. Do ponto de vista da linguagem da canção, uma vanguarda no meio do caminho, o que também se constrói pela persona de líder espiritual pela canção que acabou por se associar a Gil ao longo da carreira. Por sua vez, em termos musicais, uma vanguarda bem mais agressiva em relação às outras dicções tropicalistas (mais próxima de Tom Zé), não *soft*, portanto. Contudo, no esboroadado contexto da educação musical na sociedade brasileira, uma radicalidade observável mais por aqueles

que acompanham as contradições do que pelo público geral, que é dobrado pela música em sua primeira execução, segundo alguns observadores, como Zuzi Homem de Mello e Nelson Motta.

A brilhante canção do jovem Gilberto Gil certamente contribui para nos levar adiante em relação ao país que éramos, fundado na escravidão e no patriarcado senhorial. Concomitantemente, se o progresso é a versão laica da promessa cristã de um paraíso no fim, precisamos desconfiar dessa promessa e identificar suas estratégias e violências, que eventualmente passam por dentro da linguagem cancional. Este capítulo é, antes de tudo, um primeiro movimento para o outro lado, no sentido de se afastar das extraordinárias canções tropicalistas e perguntar como elas operam no contexto político-simbólico brasileiro.

## Referências

- ALAMBERT, Francisco. A realidade tropical. *Revista Ieb*, n. 54, p. 139-150, set./mar. 2012.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARENDT, Hannah. *Da violência*. Trad. Maria Claudia Drummond. Versão digitalizada, 2004.
- BRITO, Clebson Luiz de; JÁUREGUI, Carlos. “Estranhamento e propostas de reflexão na canção Domingo no Parque”, in *Travessia*, vol 09, nº3, 2015.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. O Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1994.
- MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 2. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Trad. de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.
- STREECK, Wolfgang. “Como vai acabar o capitalismo?: O epílogo de um sistema em desmantelo crônico [sem indicação de tradução]. *Piuaí*, ed. 97, out. 2014.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- TEIXEIRA, Davi Ebenezer Ribeiro da Costa; CLÍMACO, Magda de Miranda. Bogotá de Criolo e Domingo no Parque de Gilberto Gil: consonância latino-americana em um contexto musical brasileiro. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29., Pelotas, 2019. *Anais...* Pelotas, 2019.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

### **Referências Filmográficas:**

- TROPICÁLIA*. Direção: Marcelo Machado. Documentário. Brasil, 2012. 87 min.
- UMA NOITE em 67*. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Documentário. Distribuidora: Vídeo Filmes. Brasil, 2010.

### **Referência discográfica:**

- GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Brasil: Philips, 1968.