

TROPICALISMO: UMA PROPOSTA DE LEITURA

CAVALHEIRO, Selma Aparecida (Professora da Educação Básica)

RESUMO: Neste artigo propõe-se um percurso pela vanguarda tropicalista, considerando-se o momento histórico, as influências concretistas e antropofágicas, as relações intertextuais e dialógicas, os aspectos estruturais (os níveis poéticos: semântico, sintático, lexical e fônico) das canções, como subsídios na busca de um encaminhamento metodológico que possibilite a alunos do Ensino Médio construir sentido na leitura das canções tropicalistas. Protagonizado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o Tropicalismo emergiu no fim da década de 1960 no Brasil, constituindo-se um movimento artístico significativo ao explicitar uma tomada de posição estética originando composições que faziam da mistura de gêneros, épocas e instrumentos musicais uma profunda inovação, contestando por completo a ideia de sedentarismo cultural. Dentre as canções que compõem o legado tropicalista, elege-se a *Tropicália* (escrita e cantada por Caetano Veloso, tida pela crítica como uma espécie de canção manifesto) para investigação, de maneira que o resultado se encaminhe para uma leitura, no mínimo, reflexiva e coerente.

PALAVRAS-CHAVE: Tropicalismo, encaminhamento metodológico, Tropicália

ABSTRACT: In this article intends a course for the tropicalistas' vanguard, considering the historical moment, the influences concretics and antropomorphic, the relationships intertextual and dialogic, the structural aspects (the poetic levels: semantic, syntactic, lexical and phonetic) of the songs, as subsidies in the search of a methodological direction that makes it possible for the students of the Midle school, to built sense in the reading the tropicalistas' songs. Played by Caetano Veloso and Gilberto Gil, the Tropicalismo emerged at the end of decade of 1960 in Brazil, being constituted a significant artistic movement, to explicit an aesthetic position originating compositions that did a deep innovation of the mixture of rhythm, times and musical instruments, contexting entirely the idea of cultural stopping. Among the songs that compose the tropicalista's legacy, Tropicália has chosen, (writen and sung by Caetano Veloso, it was considered by the critcs as a type of manifesto's song) for investigation, so that the result heads for a heading, at least, reflexive and coherent.

KEY WORDS: Tropicalismo, methodological direction, Tropicália

INTRODUÇÃO

Na prática cotidiana escolar do Ensino Médio, constata-se dificuldade de grande parte dos alunos em transitar com tranquilidade pelos textos poéticos, bem como, desmotivação diante desse gênero textual. O mesmo acontece ao se propor um enfrentamento de canções compostas com uma linguagem mais elaborada, quando os alunos demonstram, de modo geral, gosto, afinidade e compreensão por aquelas mais simples, que não oferecem resistência ao entendimento.

Tal realidade se confirma numa prática pedagógica pessoal e também de colegas de trabalho que manifestam enfrentar as mesmas dificuldades. Tal dificuldade e desmotivação acaba por constituir um dos grandes desafios educacionais para esses professores de Língua Portuguesa, que, sequiosos, necessitam de caminhos que os conduzam à superação dessa situação.

Despertar a sensibilidade do aluno para o poético que se manifesta nas canções tropicalistas é o que se busca no presente trabalho, de maneira que essa sensibilidade traga de acréscimo a predisposição para uma percepção mais rica da realidade e favoreça, de alguma forma, no processo de fruição do texto poético.

O recorte feito para a produção tropicalista foi motivado pela ausência e/ou deficiência na abordagem desse conteúdo pelos materiais didáticos utilizados em sala de aula.

Por se tratar de um trabalho com texto literário, há que se considerar a plurissignificação da linguagem poética e as diversas sugestões de compreensão que suscita. Isso não significa que qualquer leitura valha, mas que existem interpretações que se possam justificar.

O procedimento de leitura apoiar-se-á na sondagem do cenário histórico-político-cultural, uma vez que o tempo em que surge o Tropicalismo é marcado pela ditadura militar, quando toda efervescência cultural sofre repressões; na observação dos princípios concretistas e antropofágicos assimilados; e, na análise dos estratos do poema, aprofundando a leitura através dos níveis lexical, sintático, semântico e fônico.

Assim encaminhado o trabalho em sala de aula, acredita-se possível construir uma leitura para as canções tropicalistas de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Opta-se, no entanto, por relatar uma leitura da canção *Tropicália*, composta e cantada por Caetano, e também tida como síntese do movimento tropicalista.

Ainda faz-se necessário acenar para a parcialidade desse trabalho, uma vez que será objeto apenas a materialidade verbal da canção.

O TROPICALISMO NA SALA DE AULA

O trabalho pedagógico nas aulas de Língua Portuguesa no ensino público paranaense é norteado pelas Diretrizes Curriculares Estaduais, documento em que se regulamenta o objetivo de: “aprofundar, por meio da leitura de textos literários, a

capacidade de pensamento crítico e a sensibilidade estética dos alunos” (2008, p. 21). Sob essa perspectiva, busca-se uma conceituação para literatura, quando se percebe que as definições no decorrer dos tempos são parciais, porque só são eficazes enquanto inseridas num contexto que as valida. Segundo Cândido:

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco diante de qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. (Apud BONNICI, 2005, p. 24).

De fato, na interpretação do texto poético, o leitor é marcado pela sua maneira de enxergar o mundo, pelas suas experiências, histórias e vivências pessoais, o que determina ou interfere na sua produção de sentido. Quando se pensa a linguagem com função unicamente lógica, objetiva e se ignora a plurissignificação da linguagem poética e as múltiplas interpretações que dela emanam, não se consegue êxito na compreensão do texto poético.

Afinal, conforme expõe Mário Faustino:

Quem usa de linguagem poética, fá-lo para conhecer o universo, nomeando-o, recriando-o, e para em seguida, doar, expor, essa criação aos outros homens como um escultor oferece sua estátua e o músico, sua música. (1976, p. 65).

Reafirma-se que o texto poético se mostra por um registro especial de linguagem, não obedecendo servilmente a quaisquer diretrizes racionais e teóricas, fazendo vir à tona, no discurso, vastas potencialidades expressivas.

Ainda nesse sentido se manifesta Salete de Almeida Cara:

Ao caminhar cada vez mais em direção às próprias possibilidades internas de linguagem – ritmo, sonoridade, ambigüidade de sentidos, organização inédita de imagens e associações criativas –, abandonando regras e modelos, o fenômeno lírico se expande e se emancipa. (1986, p. 46),

O lirismo do poema pode ser percebido apenas após sua leitura. São dois dados, portanto: o texto como construção de linguagem mais a situação de leitura que suscita. Essa situação de leitura, por sua vez, envolve não apenas a relação entre leitor e texto, mas também a relação entre texto e seu tempo histórico, que cria certas expectativas, tanto para o fazer do texto como para sua recepção. (1986, p. 57).

Para Barros:

O texto é considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, como um “tecido” organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sociohistórico. Conciliam-se numa concepção de texto ou na idéia de enunciado de Bakhtin, abordagens

internas e externas da linguagem. O texto enunciado recupera estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico. (1994, p. 1).

Atenta-se ainda para as Diretrizes Curriculares Estaduais (2008, p. 22), diretrizes que incorporam as postulações de Kleimam no sentido de que o leitor constrói e não apenas recebe um significado global para o texto: ele procura pistas formais, formula e reformula hipóteses, aceita ou rejeita conclusões, utilizando estratégias baseadas no seu conhecimento lingüístico, nas suas experiências de práticas sociais de linguagem e na sua vivência sociocultural.

Já que o sentido do texto depende do contexto sócio-histórico e que as inferências para com o texto resultam da mundivivência do leitor, opta-se por trazê-lo à tona, buscando a ampliação do conhecimento de mundo por parte do aluno e a validação ou legitimação de hipóteses interpretativas na História política, social e cultural da década de 1960 no Brasil, que é quando desponta o movimento tropicalista.

Como é sabido, em 31 de março de 1964, as Forças Armadas ocuparam posições estratégicas em todo o país, com isso concretizando o golpe de Estado e depondo o presidente João Goulart.

Os militares permaneceriam à frente do governo pelos próximos 21 anos, comandando com autoritarismo, negando a Constituição, instituindo ordem própria como meio de repressão e de manutenção de poder.

Com a ditadura, toda a efervescência cultural começa a ser reprimida. Os artistas e os intelectuais vão às ruas para protestar contra a repressão imposta. Os protestos intensificam-se com muitos jovens ingressando em movimentos de luta armada, conhecidos como guerrilhas, com produções culturais de engajamento político, denunciando o autoritarismo e as mazelas sociais. Substituindo a Constituição, foram editados Atos Institucionais como instrumentos legais para a ação política e governamental do país. Durante o regime militar brasileiro tornaram-se comuns perseguições às pessoas contrárias ao governo, prisões, torturas, assassinatos e desaparecimentos.

Preocupados em manter a “ordem e o poder”, os militares impõem o AI-5 (ato institucional número cinco) com o qual fecham o Congresso Nacional, estabelecem a censura aos meios de comunicação e passam a prender e a julgar arbitrariamente as pessoas consideradas contra o regime, fechando, ainda mais, o cerco em torno dos denominados subversivos.

Em nome da segurança e do desenvolvimento do país, os militares violentaram os direitos políticos e civis, cerceando a liberdade de expressão e desrespeitando os direitos humanos.

Apesar do momento político conturbado na década de 1960, as manifestações culturais conseguem expressar uma arte brasileira criativa e fecunda. As produções artísticas despontam através do cinema, do teatro, da literatura, das artes plásticas e da música.

Nesse tempo, fazia parte do cenário da música brasileira a Bossa Nova, modalidade de arte que, desde 1958, propunha uma série de inovações formais, principalmente com relação aos elementos musicais, em que uma nova rítmica se desenhava a partir de João Gilberto. Ele, considerado a maior expressão do estilo, foi precursor da célebre batida sincopada produzindo uma revolução harmônica sintetizada através de sua voz e violão. Rompe-se com as fronteiras tradicionais do samba, os arranjos agora são mais econômicos e as vozes deixam de ser gritadas e passam a ser mais colocadas.

A Bossa Nova (em que “bossa” é gíria carioca que significava “jeito”, “maneira”, “modo”) é o samba diferente que ganhou o mundo. Os bossa-novistas (que eram compositores, instrumentistas e cantores intelectualizados, amantes do *Jazz americano* e da música erudita) uniram as sofisticadas harmonias de suas paixões à alegria do samba brasileiro, superando, desta forma, o estilo operístico do qual estavam cansados e que dominava a música até então.

A Bossa Nova trazia canções líricas, graciosas, delicadas, incontestavelmente belas, porém, politicamente sem efeito. E o momento pedia uma nova postura de engajamento que transparecesse o anseio de liberdade do ser humano e o direito de usufruí-la.

Há, então, a transposição do lirismo, de uma parcela de bossa-novistas, para a participação social e política, permanecendo os demais na tendência tradicionalista e esteticista do movimento. De um lado, as melodias eram ternas, com letras cujos temas principais eram os problemas das relações afetivas, as dores do amor, o prazer no sofrimento, o que caracterizava as canções românticas; de outro, a vertente participante abordava os problemas oriundos do subdesenvolvimento e da pobreza de um país de Terceiro Mundo. Falava-se também das dificuldades das classes menos favorecidas, dos problemas do campo, principalmente do Nordeste, discutindo a posse da terra e reivindicando a Reforma Agrária.

Alguns meses após o golpe militar de 1964, emerge o *show* musical *Opinião*, em Copacabana, Rio de Janeiro. O espetáculo contava com artistas de

origens diversas: Zé Keti, um negro simbolizando as favelas urbanas; João do Valle como expoente das misérias nordestinas e Nara Leão, representante da classe média. A estes artistas juntaram-se outros ícones da MPB de protesto como: Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, entre outros.

Ainda nessa época encontra-se mais uma vertente compondo o cenário da música brasileira – a Jovem Guarda, cujos principais expoentes eram Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. A expressão “jovem guarda” é comumente empregada para definir o gênero musical também conhecido como lê-iê-iê, uma versão brasileira do *rock* internacional. Já havia, na década anterior (1950), cantores e compositores brasileiros do gênero tentando reproduzir o ritmo com letras em português, ou mesmo cantando em inglês, dentre eles pode-se citar Tony e Celly Campelo, Sérgio Murilo, Ed Wilson.

O trio central da Jovem Guarda entra em cena quando justamente se acentuava a queda de popularidade dos primeiros artistas brasileiros do *rock'n'roll* em virtude do espaço ocupado pela Bossa Nova e pelas canções de protesto.

Foi o repentino sucesso de um compositor e intérprete chamado Ronnie Card, radicado em São Paulo, com o *rock Rua Augusta*, conseguindo bons índices de venda e popularidade, que abriu espaço para Roberto Carlos e sua turma. Estes se firmaram no gênero e, mais tarde, protagonizaram um programa na TV Record _ denominado Jovem Guarda, que estreou em 1965 e bateu todos os recordes de audiência. A Jovem Guarda confirmou-se como uma grande atração da emissora, reunindo e contagiando grandes platéias no Teatro Record. Com o sucesso em 1966, de *Quero que tudo vá pro inferno*, o programa liderado pelo trio tomou proporções nacionais.

O sucesso da Jovem Guarda agradava e conquistava muitos, mas suscitava revolta e indignação em outros. Elis Regina, a “Pimentinha”, viu a hegemonia do programa que ela comandava na TV, *O Fino da Bossa*, ser ameaçada pelo estrondoso sucesso da turma do lê-iê-iê. Não perdeu tempo e, junto com outros artistas e as lideranças da TV Record, remodelaram o programa, que passou a se chamar *Frente Única da Música Popular Brasileira*. Elis, juntamente com seus colegas mais radicais, declarou guerra aos inimigos (ou seja, aos fãs da Jovem Guarda), pois estes estariam roubando a atenção do público. Era comum o pensamento entre eles sobre a necessidade de defender as características culturais brasileiras (que não estariam defendidas na Jovem Guarda). Surge, então,

a idéia de uma passeata de protesto. Tudo em vão, pois o *Frente Única* sairia do ar pouco tempo depois.

As idéias por renovação fervilhavam na cabeça de Gil e Caetano, que se sentiam sufocados pelo elitismo e pela xenofobia presentes no ambiente da chamada MPB (Música Popular Brasileira) em declínio de popularidade.

No panorama cultural estava o Cinema Novo, este propondo a revolução da linguagem cinematográfica, quando desponta o cineasta Glauber Rocha, um líder cultural, com *Terra em Transe*. Caetano, ao assistir ao filme, ficou muito especialmente sensibilizado e dele recebeu um empurrão estético fundamental.

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos que considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* – o primeiro longa-metragem de Glauber –, se vê numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar (VELOSO, 1997, p. 99).

No teatro, surge o *Rei da Vela*, peça de Oswald de Andrade que vai reforçar em Caetano o estímulo suscitado pelo filme *Terra em Transe*.

Se ainda tinha dúvidas sobre o rumo que estava tomando com suas canções mais recentes, no dia que assistiu à estréia do novo espetáculo do Teatro Oficina, Caetano teve a confirmação de que estava na direção certa. A montagem de *O Rei da Vela* – anárquica peça teatral do escritor modernista Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa – trazia uma carga de violência que chegava a chocar os espectadores. Algo semelhante ao que Caetano vinha tentando injetar em sua música contra a seriedade excessiva da música brasileira. Oswald de Andrade não perdoou nada: a burguesia industrial, a aristocracia rural, o imperialismo, o fascismo ou mesmo o socialismo entram na dança de seu humor corrosivo. O impacto do texto aumentou mais ainda com a montagem delirante de Zé Celso, que misturava elementos de teatro de revista, de circo e do teatro convencional, com doses cavalares de ironia, deboche e pornografia. (CALADO, 1997, p.132).

A aproximação de Gil e Caetano foi fundamental para o surgimento das idéias em busca de uma música mais universal que manifestava interesse pelo

rock'n'roll, pela música elétrica e eletrônica, pelas conquistas espaciais, pelas vanguardas e pela indústria do entretenimento. Também contribuiu para as experimentações tropicalistas, o contato com Maria Bethânia, com Guilherme Araujo e com Rogério Duarte. Os mentores do Tropicalismo tentaram conquistar adesões de outros compositores, como Dorival Caymmi, Edu Lobo, Chico Buarque, Paulinho da Viola e Sérgio Ricardo. Em vão, não se interessaram e deram as costas ao projeto que se esboçava.

Irreverentes e talentosos, os baianos Gil e Caetano apresentam as canções *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria* no festival de música da TV Record em 1967, apresentando ao público as inovações e, com isso, demarcando o início de uma nova era musical no Brasil.

Quando a arte traz uma nova concepção, inova ou rompe com a ideologia vigente, acaba polemizando e dividindo os críticos e a sociedade. Na apresentação de *Alegria, Alegria*, Caetano usou a guitarra elétrica e foi acompanhado pelos *Beat Boys*, um grupo argentino de lê-iê-iê, causando a divisão do júri e também da platéia.

O fato é que, enquanto meu currículo era enunciado pelos apresentadores do programa, os *Beat Boys*, como estava estipulado que todos os grupos acompanhantes de cantores fizessem, apareceram no palco para ligar seus instrumentos e tomar posição, surpreendendo a platéia com seus cabelos longos, suas roupas cor-de-rosa e suas guitarras elétricas de madeira maciça. Iniciou-se uma vaia irada que eu interrompi entrando em cena com uma cara furiosa antes que meu nome fosse anunciado, o que assustou locutores, diretores, produtores e público. Esse susto foi tanto maior quanto a constatação de que a não-observância da tradição de usar smoking na gala desses festivais não se restringia aos meninos da banda: minha entrada intempestiva era ainda mais chocante por eu estar usando, diferentemente de todos os outros cantores, dos músicos e dos apresentadores, um terno xadrez marrom e uma camisa de gola rolê laranja-vivo. (VELOSO,1997, p.173).

Misturaram-se vaias e aplausos. Tomates, bolinhas de papel, flores eram arremessados. Outros com os polegares para cima, sinalizavam em apoio. O clima ficou conturbado. Grande parte do público frequentador dos festivais era representado pelos estudantes universitários para quem a guitarra elétrica e o *rock* eram símbolos da dominação norte-americana, devendo ser repelidos do universo da música popular brasileira.

Domingo no Parque de Gil termina o festival na segunda colocação, mas foi *Alegria, Alegria*, embora ficando em quarto lugar, que se tornou um sucesso imediato no país, chegando a ultrapassar cem mil cópias vendidas, número excelente para a época. Depois da aparição de *Alegria, Alegria* e de *Domingo no Parque*, Augusto de Campos – poeta concretista – escreve uma série de artigos elogiosos sobre as inovações e a abertura experimental que manifestavam essas canções. Augusto se aproxima do grupo baiano e presenteia Caetano com as traduções de Ezra Pound, de Maiacovisky, de Joyce e mais artigos e textos de Décio Pignatari e de Haroldo de Campos sobre Oswald de Andrade, incluindo o Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924) e o Manifesto Antropófago (1928).

A linguagem poética dos anos de 1950 incorpora a rapidez das transformações políticas, econômicas, sociais e culturais que o Brasil sofre nessa época, o que motiva a criação de uma estética marcada por uma comunicação imediata, visual, direta e concreta. Nesses moldes, surge o Concretismo, uma vanguarda que influenciará a produção cultural posterior, inclusive o Tropicalismo.

O Tropicalismo vai se manifestar como um desdobramento do Concretismo, com as canções passando a incorporar uma linguagem poética com traços da propaganda, da fotografia, da colagem, da diagramação, compondo jogos lingüísticos e brincadeiras com as palavras.

E os espaços em branco e os tipo “futura” eram a marca registrada da obra dos concretistas. Agora, eu absorvia com grande presteza o sentido do trabalho deles. Gostava de reconhecer nos poemas a complexidade que, muitas vezes, à primeira vista eles não pareciam ter. Pequenos ovos de Colombo, eles poderiam parecer ao mesmo tempo demasiado óbvios e demasiado artificiosos, mas e, muitos deles tinha-se de fato a experiência, defendida teoricamente pelo grupo de “subdivisão” prismática de uma idéia. E em todos a aventura de abandonar radicalmente a sintaxe discursiva. (IDEM,1997, p. 218).

O contato com Oswald de Andrade aconteceu através dos concretistas e isso, segundo Caetano, foi fundamental porque a luz do pensamento, da poesia e da ficção oswaldiana veio corroborar o que fazia o grupo, conferindo-lhe um sentido mais preciso e reconfirmando as suas intuições. O movimento tropicalista vai atualizar e aplicar a filosofia antropofágica do modernista Oswald de Andrade, cuja proposta era considerar a cultura estrangeira, digeri-la e regurgitá-la, após a mesma ser mesclada

à cultura e identidade nacionais. Desse processo de fusão nasceriam as formas artísticas capazes de expressar toda turbulência do Brasil moderno.

Veloso diz:

Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas de estagnação, contra a sociedade. Uma outra importância muito grande de Oswald para mim é esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e continuar criando, para conhecer melhor minha própria posição. Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo. Realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo. (in Ferreira, 1978, p.178).

Maltz (1993, p.11) se manifesta sobre a antropofagia oswaldiana dizendo:

O que Oswald quis foi recusar, incorporar e questionar ao mesmo tempo a cultura e os modelos e repertório literários dominantes, revisando-os e assimilando-os criticamente à realidade cultural brasileira. Assim, “devoração” e assimilação crítica dos valores transplantados pelo colonizador - atacando debochadamente alguns e realçando outros, reprimidos pela cultura hegemônica - são, esses sim, termos sinônimos que estão na matriz da metáfora antropofágica: metáfora de resistência ao pensamento, à história oficializada pelo dominador e a procedimentos estéticos impostos, que resultaram no prolongamento de ideologia, formas, temas e paradigmas artísticos da Metrópole. E a contrapartida dessa atitude de inércia ideológica e cultural, de brutal assimilação que legitimava a influência estrangeira, seria a atitude antropofágica de “deglutir” o saber europeu, devorando-o não mais para incorporá-lo de modo mecânico mas para absorvê-lo dialeticamente na tentativa de abraçar a nossa cultura, dando-lhe uma identidade.

Os tropicalistas vão atualizar e aplicar a filosofia antropofágica, quando propõem considerar a cultura estrangeira, “digeri-la”, após ela ser mesclada à cultura e identidade nacionais sem receio de descaracterizar a defendida pureza nacional, uma vez que a cultura brasileira é suficientemente rica e pujante para deglutir tudo que possa vir de fora. Dessa incorporação vão resultar canções que revelam as contradições da realidade brasileira: o arcaico e o moderno, o estrangeiro e o nacional, o rural e o urbano, o subdesenvolvimento e o desenvolvimento, revelando o quão diversa é a cultura nacional.

Entendida a leitura como um processo de construção de sentido, requer-se um encaminhamento direcionado à percepção da dimensão intertextual que o texto traz.

Segundo Barros (1994, p. 4): “Deve-se observar que a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade interna das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos”.

De acordo com a semioticista Julia Kristeva (in Fiorin, 2006, p. 163), para Bakhtin “O discurso literário não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras. Todo texto constrói-se, assim, como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.

Ainda nas Diretrizes Curriculares Estaduais de Língua Portuguesa (2008, p. 37) ocorre o comentário de que “O ato de ler envolve resposta a muitos textos, em diferentes linguagens, que antes do ato de leitura permeiam o mundo e criam uma rede de referências e recriações”.

Incorpora-se a idéia de que a intertextualidade possibilita a formação de uma rede de construções nas quais se estabelece um parentesco entre os textos e, portanto, se desvendada e compreendida, agregará informações fundamentais ao processo formativo de leitura.

Sugere-se, também, uma abordagem investigativa nos níveis lexical, semântico, sintático e fônico das canções de maneira a extrair dados que, somados, auxiliarão no processo construtivo da leitura. Os níveis serão investigados concomitantemente entre si sem se perder de vista a unidade significativa do texto, tão necessária à compreensão.

Segundo Goldstein (1986), no nível lexical trata-se de analisar o léxico do texto, verificando as palavras que o compõe que acabam por revelar o tipo de linguagem presente. A análise não deve ser da palavra pela palavra, mas da palavra como intermediário entre o leitor e o conteúdo de idéias, sentimentos e emoções que nela se condensam. Ainda se devem procurar também as categorias gramaticais, sua predominância e como se empregam no texto. Por exemplo, verbos de ação, conforme o sentido, tendem a indicar dinamismo; diferentemente, os verbos de estado, normalmente, sugerem estaticidade. Os substantivos abstratos podem demonstrar generalização; os concretos, particularização. Deve-se proceder assim com as demais categorias gramaticais para verificar como o autor as utiliza, pois, ao concluir sobre a escolha das palavras que compõem o poema, constata-se como elas contribuem para interpretar o texto. Neste nível de análise cabe também

verificar o lugar do arcaísmo, do neologismo, da repetição vocabular, da sinonímia, do contraste.

Ainda de acordo com Goldstein (1986), o nível sintático revela o hipérbato, a sínquese, o anacoluto e o *enjambement*. O leitor verifica a pontuação, observa a estrutura da oração e do período, o valor funcional das palavras como partes da oração, as relações de dependência das palavras e orações, e a colocação de umas e outras – sempre buscando elementos que possam contribuir para a leitura do poema.

O nível sintático também se ocupa da ocorrência de paralelismos e seus relacionamentos que concorrem para o sentido do texto. O *enjambement* deve ser analisado cuidadosamente, uma vez que dele pode surgir tensão relativa ao som, à sintaxe e ao sentido.

Cortez e Rodrigues (2005) colocam que o nível fônico do poema se encarrega do ritmo (simetria/assimetria), sistemas de metrificação, versos (regulares, brancos, polimétricos, livres), estrofes, rimas, figuras de efeito sonoro (aliteração, assonância, repetição de palavras, onomatopéia). Quando se trata dos demais níveis do poema, o aspecto semântico sempre esteve presente. As figuras sonoras, a organização sintática, o vocabulário, o emprego das categorias gramaticais só podem ser analisados tendo-se em vista o sentido global do texto. No nível semântico estão as figuras de similaridade, de contigüidade e de oposição. Dentre as figuras de similaridade estão a comparação - também chamada de símile -, que aproxima dois termos através de locução conjuntiva; a metáfora, figura que pode ser entendida como transposição de sentido, transposição na qual se levam os atributos de uma palavra para outra; a alegoria, conceituada como um tipo de linguagem figurada que, por meio de seqüência das imagens, ou dos conceitos, resulta numa distorção geral do sentido; e a sinestesia, recurso que sugere associação de diferentes impressões sensoriais, ou seja, sugestões ligadas ao cinco sentidos. São figuras de contigüidade, a metonímia (que consiste no emprego de um termo por outro, numa relação de ordem: causa pelo efeito; sinal pela coisa significada; continente pelo conteúdo; possuidor pela coisa possuída) e a sinédoque (que se caracteriza pelo emprego de uma palavra por outra, mas numa relação de compreensão: parte pelo todo; singular pelo plural; gênero pela espécie; abstrato pelo concreto). Dentre as figuras de oposição, destacam-se a antítese (que consiste na aproximação de idéias contrárias) e também oxímoro, ironia e paradoxo.

A TROPICÁLIA

Passe-se, agora, à leitura da canção *Tropicália*, leitura amparada nas proposições até aqui mencionadas.

Os primeiros álbuns tropicalistas individuais de Caetano e Gil foram produzidos pela gravadora *Philips*, logo após o festival da TV Record em 1967. Gil já contava, nos arranjos, com a bagagem musical contemporânea do maestro Rogério Duprat e para a produção do disco de Caetano foram convidados outros três maestros ligados à música de vanguarda: Damiano Cozzela, Júlio Medaglia e Sandino Hohagen. Os maestros citados engajaram-se ao movimento imbuídos de um espírito crítico e inovador que, somado ao ideário tropicalista, resultou em um legado para a música popular brasileira.

Coube a Medaglia o arranjo da faixa que Caetano compusera como sendo a canção manifesto do novo movimento. Quem sugeriu o título *Tropicália* para essa canção foi o fotógrafo (mais tarde produtor de cinema) Luiz Carlos Barreto, que, ao ouvi-la, no final de 1967, relacionou-a à obra do artista plástico Hélio Oiticica, denominada *Tropicália*, exposta no museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, alguns meses antes. A princípio, Caetano não queria usar em sua canção o nome que outro artista criara, no entanto não encontrou outro título que agradasse mais a ele próprio e aos demais tropicalistas, e assim ficou.

Conhecidas as proposições estéticas tropicalistas e considerado o contexto sociopolítico e cultural no e para o qual emerge a *Tropicália*, entendidos como pertinentes à compreensão da canção, torna-se possível apontar, como temática, o retrato poético de um Brasil plural, mesclado por elementos como o desenvolvimento, o subdesenvolvimento, a tecnologia industrial, a miséria, o passado e os movimentos musicais brasileiros.

É importante lembrar que, embora sejam abordados, nesta leitura, os níveis do poema (lexical, semântico, sintático e fônico), não se esquecerá da relação destes entre si, e também não se perderá de vista a unidade significativa do texto, tão necessária à compreensão.

A linguagem que compõe a canção é simples, transparente, e acaba por compor uma espécie de colagem poética, assemelhando-se à construção concretista, em um arrolamento insólito da sintaxe, quando se correlacionam

palavras que normalmente não apareceriam juntas. O resultado é uma alegoria do Brasil com todos os seus contrastes.

A canção já inicia de modo bastante inusitado, com a presença de vários sons com os instrumentos musicais reproduzindo ruídos da floresta tropical, imitando pássaros e animais. A idéia de clima tropical advém da combinação de instrumentos de percussão e, ao fundo, ouve-se um batuque que se aproxima da cultura negra e indígena. O arranjo inovador do maestro Júlio Medaglia vai mesclar ritmos primitivos, populares e estrangeiros, folclore, música clássica e de vanguarda.

Na introdução da música, aparece a voz do baterista Dirceu que, segundo Caetano, desconhecia a letra da *Tropicália*, brincando improvisa o texto: “Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: tudo que nela se planta cresce e floresce. E o Gauss da época gravou...”. Medaglia acabou por incorporar o discurso de Dirceu à canção, dada a pertinência de ambos. O texto parodia a carta de Caminha referindo-se à História e a aspectos geográficos do Brasil. A brincadeira em tom irônico se dá quando do anacronismo ao dizer que “o Gauss da época gravou...”(referência ao técnico de som Rogério Gauss que comandava a mesa de gravação), já nesse momento são confrontados e comparados o passado e o presente.

Todos os verbos do texto estão no tempo presente, o que reflete a construção do poema no corpo a corpo com a realidade que tem diante de si, sem mediações e sem distância.

sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhos
aponta contra os chapadões
meu nariz

Nos dois versos iniciais do primeiro quarteto verifica-se a ausência de verbos, o que revela estaticidade, e a presença das preposições “sobre” e “sob” remete à idéia de lugar. Aparecem os substantivos “aviões”, “caminhões” e “chapadões” que, além de garantirem efeito musical e rítmico através das rimas simples e emparelhadas, descrevem cenas fragmentadas obtidas pela técnica cinematográfica. A imagem que se constrói é de um cenário cujo imobilismo só se quebra nos versos restantes da estrofe, quando o verbo “apontar” – empregado na primeira pessoa do singular, presente do indicativo – confere dinamicidade e

ação. Da preposição “contra” vem a idéia de oposição e o sentido se completa no verso seguinte devido ao *enjambement* presente, com o “nariz” conotando interferência numa dada situação. O nariz, ao apontar contra os chapadões, refere-se ao centro do país, metaforicamente ao coração do Brasil, devido à posição geográfica em que se encontra Brasília.

eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento
no planalto Central
do país

Esse pensamento instituído por “nariz” se completa na segunda estrofe, com uma construção sintática paralelística e anafórica enfatizando, através da repetição dos termos, seguidos de verbos de ação, proximidade e envolvimento no sentido de agir e alterar a realidade circundante. Os três primeiros versos são compostos em redondilha maior, com acento nas mesmas sílabas, cantados com a mesma melodia, permitindo-se supor equivalerem-se semanticamente, dada a correlação entre eles.

Novamente a alusão à capital do país, recém-inaugurada. Depois de destacar a grandiosidade da arquitetura urbana, símbolo da fase desenvolvimentista do governo Kubitschek, o autor expõe as contradições de um país subdesenvolvido ao anunciar, através de uma metáfora primorosa, que “no joelho uma criança sorridente feia e morta estende a mão”.

A música aparece entrecortada cinco vezes por um refrão musicalmente fixo, mas com variação na letra. Possui pares de rimas primárias, ritmo simples e repetitivo facilitando a memorização, e possibilitando ver e ouvir, significado e ritmo como unidade indissolúvel. A interjeição “viva” aparece todas as vezes para demonstrar alegria ao referenciar diversos elementos componentes do cenário brasileiro. Essa alegria expressa é o primeiro vestígio da baianidade na canção. Permite-se essa inferência graças à alegria, essência que move as festas populares de Salvador e do respectivo recôncavo e, de modo geral, uma peculiaridade atribuída ao povo baiano.

viva a bos-sa- sa -sa
viva a palho-ça-ça-ça-ça

A primeira aparição do refrão cita caprichosamente dois elementos: a “bossa” e a “palhoça”. Está posto aí o elemento tosco e arcaico (“palhoça”) contrapondo-se à modernidade apontada pela Bossa Nova –_vertente musical elitizada e ufanista da época. A proximidade desses elementos díspares reduz o homem culto ao nível rústico e reforça a metáfora que alude à relação de dependência entre desenvolvimento e subdesenvolvimento.

o monumento é de papel crepom e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás da verde mata
o luar do sertão

O primeiro verso da estrofe é alexandrino, cujos acentos recaem na quarta, oitava e décima segunda sílaba, havendo tensão rítmica que gera também tensão semântica. São colocados lado a lado, aludindo ao monumento, materiais de composições, caracteres e valores distintos – “papel crepom” e “prata” – um sendo frágil, maleável, barato; outro, dúctil, denso, precioso. Ritmo e significado apóiam-se mutuamente para, mais uma vez, conotar a tônica das diferenças que mesclam o país.

A disposição dos versos subseqüentes faz com que se pense em uma estruturação que dialoga com outras estruturações. Observa-se o entrelaçamento de estilemas românticos – olhos verdes, cabeleira negra (da mulata), verde mata – de José de Alencar e de Gonçalves Dias, com a canção *Luar do Sertão*, do autor Catulo da Paixão Cearense, em uma recursividade, cuja circularidade dos discursos relativiza o tempo e o espaço.

o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e morta
estende a mão

Na época da composição da *Tropicália* ainda circulavam canções como *Ave Maria do Morro* (Herivelto Martins); *Chão de Estrelas* (Orestes Barbosa) e outras, cujas letras, carregadas de idealização, distorciam a dura realidade social. A vida no morro não era fácil e romântica como apregoavam. Por isso, críticas não lhes eram poupadas.

Atento aos fatos, Caetano, nessa estrofe, vale-se de uma linguagem metafórica para referir-se à miserabilidade que mata. Se não há porta no monumento, não há abertura, não há oportunidade para os famintos. Essa idéia se alarga nos versos seguintes, quando caracteriza a possível entrada como “uma rua estreita e torta”. Isso tomado num plano conotativo, faz pensar em “rua” como via, caminho, passagem, destino; e em “torta” como difícil, sinuosa, misteriosa, duvidosa.

A palavra “joelho” em algumas regiões brasileiras, significa estar inativo, sem trabalho, o que explica a mendicância e o pedido de ajuda conotados no gesto da criança ao estender a mão. Intriga a construção do verso em que uma criança, apesar de morta, sorri. Constata-se, pois, uma ruptura com associações previstas, criando-se um nexos inesperado de efeito dissonante que causa a impressão de anormalidade para, ao mesmo tempo, atrair, perturbar, chocar, barbarizar e, principalmente, surpreender o público – tudo bem à moda tropicalista.

viva a ma-ta-ta-ta
viva mula-ta-ta-ta-ta

A propósito da letra desse refrão, Veloso (1997, p. 184) se manifestou dizendo que é o menos polissêmico de todos e que a presença dele se justifica por serem a “mata” e a “mulata” duas entidades múltiplas e, posto que óbvias, misteriosas.

no pátio interno há uma piscina
com água azul de Amaralina
coqueiro brisa e fala nordestina
e faróis

O autor, nesse momento, canta, de modo especial, a Bahia, e o faz através do bairro praiano de Amaralina, bairro no qual se localiza o Largo das Baianas do Acarajé, um dos pontos mais tradicionais de venda das delícias típicas de Salvador. Uma característica marcante são as piscinas de corais, forradas com um tapete de algas, que se formam em trechos dessa praia; fato que o autor faz questão de citar. São apreendidos aspectos da paisagem e da cultura baianas através de referências diretas (fala nordestina, coqueiro, faróis, brisa).

na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
entre os girassóis

Caetano parodia uma cantiga de roda popular (“Na mão direita tem uma roseira/ Na mão direita tem uma roseira/ Que dá flor na primavera”); para trazer à tona o conturbado momento político brasileiro da época, dominado pela ditadura

militar. Quando o autor substitui o verso “Que dá flor na primavera” por “autenticando a eterna primavera”, o faz para ironizar a conduta da direita, que, manipulando os meios de comunicação, faz transparecer ao povo um Brasil em crescimento, sem problemas, ou seja, um Brasil flores, um Brasil de eterna primavera. É sabido que o poder se mantinha à força e os militares (chamados urubus, na gíria da época) espreitavam as pessoas, cerceando-lhes o direito de livre expressão.

viva Maria-ia-ia

viva Bahia-ia-ia-ia-ia

As imagens do refrão terminam por compor a baianidade na canção. *Viva Maria* (1965) é um filme de Louis Malle, com Brigitte Bardot – atriz que era uma presença feminina forte e constante na mente de Caetano –, uma história sobre mulheres e revolucionários na América Latina. No verso, o título do filme é seguido por “iá, iá”, que é a maneira como os negros baianos sempre chamaram suas patroas ou donas e toda mulher que lhes parecesse superior, pois *iá* significa mãe em ioruba (língua de alguns povos africanos).

no pulso esquerdo um bang-bang
em suas veias corre muito pouco sangue
mas seu coração balança a um samba
de tamborim

Com “esquerdo” e “bang-bang” pode-se conotar a referência à política de esquerda que, para intensificar os protestos contra o autoritarismo, se organizava em movimentos de luta armada, conhecidos como guerrilhas. O “pouco sangue” nas veias é alusão à fragilidade da esquerda em minoria, em relação à direita, que persegue e mata. O samba é símbolo de nacionalidade que contagia e embala o coração do brasileiro, independente de suas convicções políticas.

emite acordes dissonantes
pelos cinco mil alto-falantes
senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
sobre mim

A expressão “acordes dissonantes” surge para ressaltar a atitude inovadora dos criadores da Bossa Nova, ao transgredir os padrões harmônicos da música popular brasileira convencional. Faz parte da postura estética tropicalista, a retomada da linha dissonante e evolutiva inaugurada por João Gilberto. Os olhos

vigilantes parafraseiam o recado que o mestre da Bossa, em entrevista ao poeta Augusto de Campos, nos EUA, mandara aos tropicalistas: “Diga que eu estou aqui olhando para eles”. Os discípulos Caetano e Gil faziam questão do aval do mestre. Sabe-se que a principal forma de divulgação do trabalho tropicalista ao público era através dos programas televisivos, inclusive *A Buzina do Chacrinha*. Por essa razão se pode conotar que os olhos fossem dos telespectadores ou das pessoas, de modo geral, que tomaram conhecimento da música deles. Ou, ainda, como querem alguns, os olhos poderiam ser dos censores da época.

viva irace-ma-ma-ma
viva ipane-ma-ma-ma-ma-ma

O refrão é obtido pela sucessão de imagens e personagens do universo nacional, no qual vêm aproximadas as praias de Iracema no Ceará e a de Ipanema no Rio de Janeiro. Iracema também é a personagem principal e título da obra do romancista romântico brasileiro, José de Alencar. Ipanema, por sua vez, ficou conhecida mundialmente graças à composição de Tom Jobim e de Vinícius de Moraes – *Garota de Ipanema* – com a qual homenagearam a praia. Caetano, nesse refrão, canta a beleza e a sensualidade da mulher brasileira; uma é personagem do século XIX (Iracema); a outra, do XX (Garota de Ipanema), mas ambas pintadas magistralmente pelos autores.

domingo é o fino da bossa
segunda-feira está na fossa
terça-feira vai à roça
Porém

o monumento é bem moderno
não disse nada do modelo
do meu terno
que tudo mais vá pro inferno
meu bem
que tudo mais vá pro inferno
meu bem

viva a ban-da-da-da
Carmem Miran-da-da-da-da-da.

As estrofes finais trazem à pauta o cenário musical brasileiro. Primeiramente, a menção ao programa *O Fino da Bossa*, liderado por Elis Regina e exibido pela TV Record. Logo no primeiro verso existe uma fusão vocabular entre “bossa” e “segunda-feira”, o que confere à construção maior densidade sugestiva e

confirma o entrelaçamento: *bossa/fossa*. O programa *O Fino da Bossa* perdeu popularidade e acabou saindo do ar. Essa decadência é sinalizada pela gradação: domingo/segunda-feira/terça-feira e fossa/roça. Domingo representa o auge do programa, segunda-feira está no “buraco” e “terça-feira vai à roça”, ou seja, sai de cena, está ultrapassado, é antigo.

O verso, ao citar o “modelo do terno”, faz uma crítica direta à indústria de consumo montada em torno da Jovem Guarda, que também era marca de diversos produtos, inclusive de ternos. Já os tropicalistas adotavam comportamentos considerados debochados ao usarem roupas de plástico, extravagantes, bem diferentes dos padrões estabelecidos pela moda. A referência à Jovem Guarda se confirma com a paráfrase do grande sucesso *Quero que tudo vá pro inferno*, de Roberto Carlos, vindo logo depois o refrão que vai bradar *A Banda*, de Chico Buarque (canção vencedora do Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1966) e finalizado com a homenagem a Carmem Miranda, ícone brasileiro de grande sucesso no exterior. A repetição “da-da” evoca duas possibilidades: o Dadaísmo, movimento que procurava chocar o público mais ligado a valores tradicionais e libertar a imaginação via destruição das noções artísticas convencionais; e a personagem Dadá, do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Quando chama atenção para Elis Regina, Roberto Carlos, Chico Buarque e Carmem Miranda, Caetano o faz para propor um repensar na tradição e no significado da música popular brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabe-se que é tarefa da escola promover freqüente contato dos alunos com textos diversos, inclusive os literários. O resultado dessa aproximação, na prática, nem sempre é satisfatório dada a dificuldade de encaminhamento pedagógico pelo professor e a desmotivação do aluno frente à complexidade dos textos poéticos.

Por isso, propõe-se um trabalho diferenciado de leitura envolvendo as canções tropicalistas, uma vez que parece senso comum a simpatia dos alunos com a música. O desafio é buscar maneiras para que se embrenhem pelas canções, de modo a extrair o poético que lá habita, para, quem sabe, tornar-se um passo modesto no sentido de despertar a sensibilidade rumo à fruição do texto poético.

A proposta é possibilitar ao leitor assumir uma postura interativa com liberdade para experimentar, recusar, concordar, examinar, comentar e acrescentar sua própria experiência de vida ao que lê.

É imprescindível dar condições para que o aluno construa a leitura do texto que melhor pode ser entendido se for situado no período histórico em que ocorre e no qual está profundamente enraizado.

Em particular, o movimento tropicalista apreendeu uma dimensão fundamental da sociedade brasileira, a da combinação entre aspectos modernos e arcaicos, retomando, assim, um caminho aberto pelos modernistas da década de 1920, trazendo à tona os princípios da Antropofagia oswaldiana.

Do maestro José Carlos Capinan vem a metáfora “O Tropicalismo quis e conseguiu ser uma chuva de verão que alagasse infinita enquanto durasse”(apud Calado, 2004, p. 297). Com isso Capinan não acena apenas para a curta existência do Tropicalismo, interdito no auge pelo AI-5, sem nem bem chegar a completar dois verões (de outubro de 1967 a dezembro de 1968), mas também resume a intenção do movimento de contestação a qualquer idéia de cultura sedentária.

Já se vão quarenta anos da rebelde enchente tropicalista e os seus efeitos para as gerações subseqüentes, na abertura para experimentações e criatividade, foram, sem dúvida, bem mais abrangentes e duradouros do que se poderia imaginar.

Até mesmo Chico Buarque, avesso ao som inovador tropicalista na época, posteriormente acabou aderindo a certas liberdades estéticas propagadas pelo movimento, como fundir baião com *rock* ou mesmo aproximar-se do *blues*. Nesse sentido, a Chico juntam-se Milton Nascimento, Elis Regina e muitos outros artistas. Na verdade, as inovações, as atitudes estéticas propostas pelo Tropicalismo foram herdadas e usufruídas, em maior ou menor medida, por muitos artistas que se dedicaram à música popular brasileira nas últimas décadas.

Gil e Caetano jamais saíram do cenário da Música Popular Brasileira e continuam produzindo discos e *shows* regularmente, para o deleite dos apreciadores de boa música.

Ao final do presente percurso pelo Tropicalismo, espera-se que o encaminhamento metodológico sugerido para a construção de leitura para as canções tropicalistas possa contribuir no trabalho pedagógico em sala de aula sob a

perspectiva de permitir ao aluno superar a sua condição imediata visando melhor sentir o mundo para mais criticamente poder pensá-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 1994.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. 1. ed. São Paulo, Editora 34, 1997.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Cultural, 2000.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Ática, 1986.

MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio. **Antropofagia e Tropicalismo**. 1. ed. Rio Grande do Sul: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo bananas ao vento no coração do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Scipione, 1996.

PENNA, Lincoln de Abreu. **República brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SCHIMIDT, Mário. **Nova história crítica**. 2. ed. São Paulo: Nova Geração, 2001.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência de Educação. Departamento de Educação Básica. **Diretrizes Curriculares de Língua Portuguesa para a Educação Básica**. Curitiba, 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.