



PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM HISTÓRIA

## **REPRESENTAÇÕES DE AUTORIDADE NO GRUPO TROPICALISTA**

GOIÂNIA  
2009

MARIDULCE FERREIRA LUSTOSA

## **REPRESENTAÇÕES DE AUTORIDADE NO GRUPO TROPICALISTA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Mestrado em História da Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Professora Dr.<sup>a</sup> Adriana Mara Vaz de Oliveira na área de concentração: Cultura e Poder, na Linha de Pesquisa: Poder e Representações.

GOIÂNIA  
2009

L972r    Lustosa, Maridulce Ferreira.  
          Representações de autoridade no grupo tropicalista /  
          Maridulce Ferreira Lustosa. – 2009.  
          194 f. : il.

          Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Goiás,  
          Mestrado em História, 2009.

          “Orientação: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Adriana Mara Vaz de Oliveira”.

          1. Tropicalismo – movimento - autoridade –  
          representações – anos 60. 2. Cultura brasileira. 3. Música  
          popular – tropicalismo – Brasil – anos 60.

          CDU: 316.7:78.06(81)“1967/9”(043.3)

MARIDULCE FERREIRA LUSTOSA

**REPRESENTAÇÕES DE AUTORIDADE NO GRUPO TROPICALISTA**

Dissertação do Mestrado em História defendida em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de  
\_\_\_\_\_ e aprovada com a nota \_\_\_\_\_ pela banca examinadora constituída pelos  
seguintes professores:

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Adriana Mara Vaz de Oliveira  
(Orientadora)

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Diane Valdez  
(examinadora)

---

Prof<sup>º</sup> Dr. Eduardo José Reinato  
(Examinador)

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maurides Batista de Macedo Filha Oliveira  
(Suplente)

GOIÂNIA  
2009

Dedico este trabalho a toda minha família, especialmente ao meu pai **Mário Torres Lustosa** (in memorian) e a única irmã que tive **Alice de Sales Silva** (in memorian).

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, enquanto força sobrenatural, em reconhecimento de que Ele é a autoridade maior que rege todas as coisas.

À professora Adriana Adriana Mara Vaz de Oliveira pela acuidade nas várias leituras cuidadosas, ética e profissionalismo na orientação deste trabalho, sem a qual não teria sido possível a elaboração dessa dissertação.

À Universidade Federal do Amazonas na pessoa do corpo docente do curso de Pedagogia de 1991 que semeou em mim a semente da curiosidade e o desejo de ser pesquisadora.

Ao corpo docente do Mestrado de História da Universidade Católica de Goiás que com competência intelectual, contribuiu para minha maior compreensão sobre a riqueza da Historiografia na vida do pesquisador. Em especial ao professor Eduardo Quadros pela contribuição dada na escolha da juventude tropicalista no momento decisivo de definições no processo dessa pesquisa.

Ao professor Elias Pascoal pelas trocas, ajudas, leituras e sugestões imprescindíveis.

À juventude que compôs o corpo discente do Ensino Médio da Fundação Bradesco de Aparecida de Goiânia do ano de 2005, que me despertou a curiosidade para a relação da juventude com a autoridade.

Aos meus filhos, em especial a Maria Luisa pela paciência e renúncia em não ter a presença de mãe por diversos momentos do seu cotidiano.

À amiga Eni de Rúbia Moreira da Silva que compartilhou do nascimento da curiosidade sobre o objeto de pesquisa incentivou e apoiou todo processo de construção.

Aos amigos que ofereceram suporte afetivo durante todo processo.

“A arte não é só talento, mas, sobretudo coragem”

(Glauber Rocha)

“Autoridade significa, sobretudo, o poder de vir dar garantias a terceiros sobre o valor duradouro daquilo que se faz”.

(Richard Sennett)

LUSTOSA, M.F. **REPRESENTAÇÕES DE AUTORIDADE NO GRUPO TROPICALISTA**. 2009. 195 f. Dissertação, (Mestrado em História) Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009.

#### **RESUMO:**

Este estudo trata sobre questões pertinentes à autoridade, com visibilidade específica para o grupo artístico musical conhecido como tropicalista, seu conceito, imagens de negação e seus entrelaçamentos, através de um diálogo em Richard Sennett. A pesquisa investigou as representações da autoridade para grupo tropicalista na década de 1960, com o recorte temporal de 1967 a 1969, período esse que marcou o tempo de juventude da maioria dos atores tropicalistas. Os fatores que dão significado a relação do grupo com a autoridade é tecido historicamente pelos acontecimentos que marcaram o mundo de então e pelas condições sociais e culturais objetivas especialmente no eixo espacial das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. O trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro tem como título OS TROPICALISTAS: É PROIBIDO PROIBIR situa o movimento tropicalista no panorama da cultura brasileira, a preocupação que esta juventude tinha na construção de uma imagem própria e a importância do movimento antropofágico para as elaborações intelectuais e artístico- musical deste grupo. O segundo tem como título PANIS ET CIRCENCES: IMAGEM DE UM NOVO TEMPO e desenvolve a descrição e a interpretação das imagens que colaboraram com a análise da relação entre a autoridade e os tropicalistas e o terceiro capítulo, PARA ALÉM DAS FORMAS: O TROPICALISMO E SEUS DISCURSOS têm a atenção voltada para a análise dos discursos, a partir das suas criações musicais e depoimentos.

**PALAVRA CHAVE:** AUTORIDADE e GRUPO TROPICALISTA.

#### **ABSTRACT**

This study it treats on pertinent questions to the authority, with specific visibility for the musical artistic group known as tropicalista, its concept, images of negation and its interlacements, through a dialogue in Richard Sennett. The research investigated the representations of the authority for tropicalista group in the decade of 1960, with the secular clipping of 1967 the 1969, period this that marked the time of youth of the majority of the



tropicalistas actors. The factors that give meant the relation of the group with the authority are weaveed historically by the events that they had marked the then world and by the social conditions and cultural objective especially in the space axle of the cities of São Paulo and Rio de Janeiro. The work is structuralized in three chapters. The first one has as heading the **TROPICALISTAS: IT IS FORBIDDEN TO FORBID** points out the tropicalista movement in the panorama of the Brazilian culture, the concern that this youth had in the construction of a proper image and the importance of the antropofágico movement for the intellectual elaborations and artistic musical comedy of this group. As it has as heading **PANIS ET CIRCENCES: IMAGE OF a NEW TIME** and develops the description and the interpretation of the images that had collaborated with the analysis of the relation between the authority and the tropicalistas and the third chapter, **STOPS BEYOND the FORMS: The TROPICALISMO AND ITS SPEECHES** have the attention directed toward the analysis of the speeches, from its musical creations and depositions.

**WORDS KEYS:** AUTHORITY and GROUP TROPICALISTA.

# REPRESENTAÇÕES DE AUTORIDADE NO GRUPO TROPICALISTA

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	11
CAPÍTULO I: OS TROPICALISTAS: É PROIBIDO PROIBIR _____	19
1.1 Situando o movimento tropicalista _____	19
1.1.1 – A juventude questiona o mundo _____	30
1.2 Os reis da confusão: os jovens tropicalistas _____	40
1.2.1 Uma proposta abrangente: música, teatro, poesia, artes plásticas _____	52
1.3 O despertar de uma idéia: o movimento antropofágico _____	59
CAPÍTULO II – <i>PANIS ET CIRCENSES</i> : IMAGENS DE UM NOVO TEMPO _____	70
2.1 As capas dos discos: contestar ou impor autoridade? _____	70
2.2 A imagem propagada: os tropicalistas sob os holofotes _____	90
CAPÍTULO III – PARA ALÉM DAS FORMAS: O TROPICALISMO E SEUS DISCURSOS _____	111
3.1 – As letras das músicas: da percepção à construção da concepção de autoridade _____	111
3.2 – Depoimentos e memórias: as falas tropicalistas _____	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	177
REFERÊNCIAS _____	180
ANEXOS _____	185

## INTRODUÇÃO

Questões pertinentes à autoridade para a juventude são complexas e controversas. Nos países ocidentais, de acordo com os modelos instituídos culturalmente, percebe-se que, independente das formas como são estabelecidas as relações sociais, a contestação é um elemento que sempre aparece no comportamento jovem no que se refere à autoridade. Este aspecto é o elemento fundante que desafiou e motivou o interesse investigativo para essa pesquisa.

Enquanto seguimento social, a juventude tem seus limites, dados por uma faixa etária, que muda em decorrência das variáveis temporais, sociais e culturais. Até bem pouco tempo, a juventude era considerada como um período de transição sofrido pelo homem da infância para a vida adulta e compreendia, basicamente, o período da adolescência. Seu limite final era marcado pelo desligamento da família de origem e pela constituição de uma nova família, pela inserção no mercado de trabalho e pelo fim de certo período de escolarização.

Nas últimas décadas, houve um alargamento de seu tempo de duração, e a juventude tem-se consolidado como um momento no ciclo de vida com características próprias. Várias são as faixas etárias caracterizadas como juventude, em diferentes sociedades. A compreendida entre os 15 e os 24 anos foi a adotada pela Organização das Nações Unidas, em Assembléia Geral realizada em 1985, conforme Abdala (2003, p. 125).

Esta pesquisa optou por trabalhar a juventude enquanto um grupo específico, porém multifacetado, o que a levou, diante do seu propósito de observar as questões pertinentes a sua relação com a autoridade, a optar por uma parcela deste grupo.

Enquanto grupos formados, as juventudes têm características comuns e constituem construções sociais e culturais. Este conceito vincula-se a realidades de locais específicos, épocas determinadas, relações sociais e experiências culturais definidas, aspectos que pressupõem formas diferenciadas de como estes grupos de juventudes se relacionam com a autoridade, elemento do interesse investigativo desta pesquisa.

“Autoridade” vem da palavra latina *auctor*, que, conforme Sennett (2001) significa poder vir a dar garantias a terceiros sobre o valor duradouro daquilo se que faz. A autoridade pressupõe o estabelecimento de forças entre pessoas desiguais, numa relação hierárquica. Este fator nem sempre é aceito com normalidade para o seguimento social da juventude, visto estarem vivenciando um momento de suas vidas cujo questionamento se torna elemento muito presente, dada a necessidade de compreensão do porque e das formas como as coisas acontecem na realidade que os cerca.

Para cada grupo de juventude que se organiza dentro de um tempo e um espaço, as questões pertinentes à autoridade sofrem variações, pois o que determina seu entendimento depende de fatores internos e externos. Os fatores internos dizem respeito às formulações de pensamento e concepções que têm a ver com os ideais de cada grupo; os externos correspondem aos elementos que estão postos na realidade do grupo no momento de suas existências e experiências. A forma como cada grupo se relaciona com tais fatores é fundamental. Estes fatores normalmente envolvem aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais do povo no qual cada grupo se insere, o que também influencia nas formas diferenciadas como cada grupo de jovens se relaciona com a autoridade.

A interação dos grupos de juventudes com estes fatores pode ditar a abrangência deste relacionamento, sugerindo tanto a formação como o rompimento de vínculos com a autoridade, o que pode provocar sensíveis mudanças nos modelos de estruturas sociais de um tempo. Isto, do ponto de vista da historiografia, tem enorme relevância, uma vez que historicamente, as estruturas sociais de uma sociedade têm chamado para si a autoridade, como um dos modos de sustentação social. Sendo assim, a autoridade será tratada aqui enquanto categoria que permeia os relacionamentos de um grupo que se tornou conhecido como grupo tropicalista nos anos de 1960.

Este grupo, tais como outros da mesma década, desenvolveu bandeiras de atuação específica e se definiu criando sua imagem representativa como forma de identidade própria com marcas e características que o legitimaram publicamente. Assim, cabe ao historiador o papel de focar no processo de construção deste grupo, para captar os indícios, compreender as tensões que envolveram esta construção e interpretar as expressões e significados que marcadamente caracterizaram o grupo, sabendo-se que, do ponto de vista da história, dentro de um espaço temporal, as memórias são sempre tensionadas e cabe ao historiador saber explorá-las, observando como elas se apresentam, ou melhor, se representam. Neste sentido, Roger Chartier (1990) afirma que, com a abertura de novos territórios para o historiador, dada a emergência de novos objetos que chamam a atenção no seio das questões históricas, um novo campo se abriu de forma distinta tanto da antiga história intelectual literária quanto da hegemônica história econômica e social. Este novo campo obteve a designação de *história das mentalidades*. A partir dele, o historiador, de acordo com o objeto em estudo, pode travar diálogos interdisciplinares com as demais ciências, bem como transitar pelas disciplinas afins.

A história das mentalidades construiu-se aplicando aos novos objetos de estudo os princípios de inteligibilidade. Logo, a investigação da autoridade para a juventude sob o prisma da cultura popular, questão importante que permeia, enquanto pano de fundo, toda a

base da presente pesquisa, requerendo o uso da transdisciplinaridade articulada à história enquanto estratégia de captação para composição dos elementos investigativos.

Sabe-se que as percepções do contexto social, bem como do cultural, não são de forma alguma discursos neutros uma vez que produzem práticas sociais que tendem a impor uma autoridade, que, segundo Chartier (1990), visam a legitimação de projetos reformadores ou de justificar as escolhas e as condutas das pessoas. Assim, para este autor, as representações sociais precisam estar colocadas no campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. Este aspecto torna-se importante para a compreensão de que as representações são lutas através das quais um grupo tenta impor sua concepção do mundo social, seus valores e seu domínio.

Sendo assim, falando do campo da História Cultural, esta pesquisa ocupar-se-á do grupo que se tornou conhecido como juventude tropicalista, com a preocupação de investigar os conflitos, as delimitações e a localização dos pontos de confronto mais decisivos no que tange à relação deste grupo com a autoridade.

Na década de 1960, o mundo vinha tecendo suas estruturas de sustentação através de um poder conservador e centralizador com dois pólos bem demarcados. O capitalismo, cuja liderança era os EUA e o socialismo na União Soviética. Havia um duelo entre estes dois sistemas sociais rivais. A rivalidade política internacional se modelava no crescimento e na competição da economia, cujo traço característico era o de não ter limites. Conforme Hobsbawm (1995), a economia ocidental estava em sua *Era de Ouro*, devido à aceleração do crescimento econômico mundial. Questões como a busca pela superação do subdesenvolvimento, a partir do processo de avanço da industrialização e na tecnologia, eram os grandes temas das décadas de 1950 e 1960 por parte da economia ocidental, que se caracterizou pelo domínio político e econômico dos EUA enquanto nação que atuou como elemento estabilizador e assegurador da economia mundial.

Concomitante a estas questões econômicas e políticas, advieram transformações sociais com extraordinária rapidez, em razão das inovações tecnológicas, que transformaram a vida cotidiana de uma parcela da população mundial. Para além do rádio, o acesso mais rápido à comunicação/informação através da televisão permitiu que a sociedade influenciasse e fosse influenciada pelos acontecimentos locais e mundiais, a ponto de até permitir que essas informações interferissem de modo direto ou indireto na maneira como pensavam e agiam. Estes aspectos deram maior mobilidade e polivalência aos grupos sociais da época. Somadas a isso, abertura de mercado e a criatividade humana promoveram novos valores sociais para as juventudes, a partir do início de uma sociedade global que, de posse desses aspectos,

começava a estreitar laços, sem, contudo, se homogeneizar porque, entre grupos e/ou pessoas, as diferenças sempre existiram e permaneceram no que dizia respeito às suas identidades, elemento que ditava a estes grupos formas de se posicionar frente ao mundo, inclusive diante desta nova situação de estreitamento global.

Entendem-se como novos valores sociais os modos de expressão, os comportamentos e as atitudes resignificados a partir das inovações prescritas. Este tempo moderno trouxe consigo, do ponto de vista filosófico, a crença na razão humana como fonte emancipadora, cujo desenvolvimento do homem racional e livre era a figura de referência e isto possibilitou abertura para que alguns grupos de juventudes de 1960 se articulassem culturalmente e sob a forma social de sujeito coletivo, criassem seus espaços de expressão. Assim, a partir dos acontecimentos presentes no mundo ocidental dessa década, os diferentes grupos de jovens se posicionaram com ações reacionárias frente ao contexto social moderno.

Estes grupos foram motivados por concepções filosóficas, políticas, crises existenciais ou contestações por insatisfação e/ou articulação por interesses, o que resultou no que hoje se conhece como revolução cultural, termo utilizado por Hobsbawm (1995), dentre outros historiadores contemporâneos, fruto de mudanças sociais causadas pelas formas de relacionamento destes grupos específicos de juventudes que, de forma simultânea, existiram e interagiram com as questões pertinentes à autoridade e cuja abrangência desta relação marcou um novo tempo. A construção desta relação teve sua fomentação em questões localizadas.

Os movimentos dos grupos de juventudes de maio de 1968, tais como os estudantis, o hippie, o das Panteras Negras e a Primavera de Praga são alguns, dentre uma série, que ressaltam alterações, desilusões e ausência da crença nos modelos de sociedade ditados tanto pelo capitalismo quanto pelo socialismo. Numa nova subjetividade que produz uma espécie de catarse coletiva, os movimentos da década de 1960 foram o mote para a construção de uma nova visão de mundo dos grupos de juventudes daquele período.

A sociedade como um todo e, particularmente, a juventude, talvez por ser ela a vítima mais contumaz do processo que não a incluía, estiveram na esteira dos acontecimentos. Jovens gays, jovens mulheres, jovens negros, dentre outros, senão na idade, na atitude, foram à mola mestra das transformações. Nesse sentido, Ridenti enuncia as características dos movimentos libertários de 1968, as quais, se não abarcavam o mundo todo, eram a mola propulsora de uma mudança nas relações sociais que não se encaixaria no modelo das estruturas sociais de até então. Uma série de novas situações e posturas assumidas perante elas contribuíram para a formação de um pensamento novo por parte dos grupos de jovens que se estabeleceriam nas décadas de 1960 e 1970:

Foram características dos movimentos libertários de 1968 no mundo todo: inserção numa conjuntura internacional de prosperidade econômica; crise no sistema escolar; ascensão da ética da revolta e da revolução; busca do alargamento dos sistemas de participação política, cada vez mais desacreditados; simpatia pelas propostas revolucionária alternativas ao marxismo soviético; recusa de guerras coloniais ou imperialistas; negação da sociedade de consumo; aproximação entre arte e política; uso de recursos de desobediência civil; ânsia de libertação pessoal das estruturas do sistema (capitalista ou comunista); mudanças comportamentais; vinculação estreita entre lutas amplas e interesses imediatos das pessoas; aparecimento de aspectos precursores do pacifismo, da ecologia, da antipsiquiatria, do feminismo, de movimentos homossexuais, de minorias étnicas e outros que viriam a desenvolver-se nos anos seguintes. (RIDENTI, 2000, p. 156)

Os valores e a vida foram chocalhados pelos jovens do mundo ocidental. As manifestações coletivas e reivindicações se tornaram ações constantes de alguns grupos de juventudes, especialmente o grupo de juventude estudantil. Afirma Hobsbawm:

[...] a mudança no estado de espírito dos trabalhadores teve muito mais peso que a grande explosão de agitação estudantil a nível de primeiro mundo, em 1968 [...] embora os estudantes oferecessem material mais sensacional para os meios de comunicação. A rebelião estudantil foi um fenômeno fora da economia e da política. Mobilizou um setor minoritário da população, em grande parte ainda fora da economia a não ser a juventude classe média, compradores de disco de rock. Seu significado cultural foi muito maior que o político, ao contrário de tais movimentos nos países de Terceiro Mundo e ditatoriais. (HOBSBAWM, 1995, p. 280 e 432)

As rebeliões estudantis tiveram o caráter de revolução cultural. Suas motivações tiveram caráter intrínseco e extrínseco, isto é, concepções filosóficas, crises existenciais ou contestações por insatisfações, e articulações por interesses. Contudo, no seu todo é claramente perceptível o conjunto de elementos que formaram sua “identidade”. Foram eles: sociais, políticos, psicológicos e, acima de tudo, ideológicos. O que resultou no que hoje se reconhece como revolução cultural teve também sua fomentação em questões políticas localizadas de acordo com a realidade de cada país. Muito embora os movimentos estudantis não tivessem como objetivos principais, os políticos trouxeram alguns benefícios.

Corroborando com essa afirmativa os exemplos tais como o protesto dos estudantes americanos contra a guerra do Vietnã que tirou o então presidente dos EUA, L. B. Johnson em 1968 e o movimento estudantil francês que chegou perto de derrubar o General De Gaulle em maio de 1968.

Contudo, como na história os fatos estão dentro de contextos quase sempre complexos e a Ciência Moderna nasceu quando a atenção deslocou-se da busca do “que” para a investigação do “como”, a tomada de novos rumos, sugere a importância de se observar como

se deram os acontecimentos que envolveram os grupos de juventudes organizadas da década de 1960.

No Brasil, durante a década de 1960, o povo brasileiro presenciou o movimento de engajamento político e de renovação cultural. Houve diálogo entre o teatro, o cinema, as artes plásticas, a música e a juventude estudantil intelectualizada, que vivia um momento de grande articulação coletiva e de engajamento político. O entrelaçamento não era só com o público ouvinte, mas também entre os artistas, através do intercâmbio de informações, o que corroborou para a formação de várias concepções filosóficas coletivas sobre a importância da arte no contexto da época e que determinou a estética de produção artística de cada grupo. Dentre estes grupos, encontrava-se o da juventude tropicalista musical, alvo de interesse dessa pesquisa, que a observa enquanto representação social e cultural, a partir de suas sinalizações em relação às representações de autoridade.

O recorte temporal é de 1967 a 1969 por compreendermos que os fatores que dão significado à relação de um grupo de juventude com a autoridade é tecido historicamente e determinado pelas condições sociais objetivas que se articulam no mundo, dentro de um tempo e um espaço. Os acontecimentos tiveram como eixo espacial as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A escolha deste recorte temporal se deve ao fato de haver sido escolhido como marco, o lançamento da canção “*Alegria, alegria*”, do compositor Caetano Veloso, apresentada pela primeira vez no III Festival de Música Popular da rede Record, em setembro de 1967, por ser esta música a obra que causou o primeiro impacto pré-anunciando o início do movimento tropicalista, sendo que o seu fim foi decretado em dezembro de 1969, com a prisão temporária e a ida dos líderes do movimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil, para o exílio em Londres.

Esta pesquisa trata-se de um estudo que persegue e analisa as questões pertinentes a autoridade e de como elas são representadas nas produções musicais do grupo tropicalista. Para investigação deste problema, optou-se por empregar a metodologia que trabalha com três tipos de fontes: a iconografia, que se divide nas capas de discos e nas imagens veiculadas na mídia, os discursos produzidos através das letras das músicas e os discursos em forma de depoimentos e memórias. Considera-se aqui que estas fontes se complementam, por estarem imbricadas umas com as outras. Assim, o objetivo desta investigação é o de observar elementos que identifiquem ratificação, contestação ou imposição de autoridade para o grupo tropicalista.

Sob a perspectiva da autoridade, serão analisadas imagens dos tropicalistas que circularam em revistas, jornais e programas televisivos que compuseram a publicidade destes



jovens sob os holofotes da imprensa. O procedimento será o de análise investigativa, fazendo da iconografia e da iconologia, material-fonte para “tecer” as articulações comparativas na busca de compreender as implicações e as expectativas que caracterizaram esta juventude na sua relação com a autoridade.

Na segunda parte serão avaliadas as letras das canções do álbum *Panis et circences*, por ter sido a produção *coletiva deste grupo, enquanto manifesto* e, por amostragem, foram selecionados cinco depoimentos proferidos também por jovens do grupo no período do recorte temporal. Para tanto, serão recuperadas as produções já desenvolvidas nesta área do conhecimento, como suporte para a apreensão do objeto: a relação do grupo tropicalista com a autoridade.

Colaboram teoricamente com este trabalho os autores Richard Sennett (2001), para compreensão da formação de vínculos de autoridade; Marialice Floracchi (1972), Erik Erickson (1976) e Karl Mannheim, (1973), para esclarecimentos e compreensão sobre juventude; Octávio Ianni (1978), para fundamentar as questões sociológicas da cultura no Brasil; M. Bahktin, (2002), José Luis Fiorin,( 1996) e Eni Orlandi (2007), para leitura e análises dos discursos; Marcelo Ridenti (2000), para aprofundamentos sobre cultura contemporânea e rebeliões; M<sup>a</sup> Elisa Linhares Borges (2005), Carlos Alberto Sampaio Barbosa (2006) e Peter Burke (2004), para leitura e interpretação das imagens, além dos historiadores Eric Hobsbawm (1995), para análise histórica do tempo presente; Roger Chartier (1990), para as representações sociais e Sandra Jatahy Pesavento (2005), para o entendimento das sensibilidades. Para a compreensão do que foi o movimento tropicalista, esta pesquisa apropriou-se das memórias-fonte de Caetano Veloso (1997), Augusto de Campos (1997) e enquanto revisão bibliográfica, das contribuições de Celso Favaretto (2007), Carlos Calado (1995), Enor Paiano (1996), e Marcos Napolitano (2004) e Marisa Alvarez Lima (2002), dentre outros autores.

A pesquisa objetiva dar visibilidade ao caráter subjetivo da compreensão de pensar a relação do grupo tropicalista com a autoridade, tendo a preocupação de priorizar esta parcela artística voltada para a música, contudo fará interfaces com outros artistas conhecidos como tropicalistas de outras áreas ou de âmbitos diferentes da cultura brasileira com as quais eles se relacionaram, sempre que as manifestações sobre autoridade aparecerem com força de expressão significativa. O trabalho tem o formato de três capítulos.

O primeiro capítulo tem como título OS TROPICALISTAS: É PROIBIDO PROIBIR, situa o movimento tropicalista apresentando o panorama da cultura brasileira, em particular da música, sob o relevo panorâmico da forma de como as juventudes das décadas de 1950 e

1960 questionaram o mundo, interligando estes aspectos com a juventude tropicalista. Ainda serão consideradas as várias vertentes da arte que estabeleceram relações com o movimento, a preocupação que esta juventude tinha na construção de uma imagem própria e a importância do movimento antropofágico para as elaborações intelectuais e artístico- musical desta juventude.

O segundo capítulo tem como título PANIS ET CIRCENCES: IMAGEM DE UM NOVO TEMPO e desenvolve a descrição e a interpretação das imagens que colaboram com a análise da relação entre as questões sobre autoridade e a juventude tropicalista. Estes tipos de fonte foram escolhidos por se considerar as imagens veiculadas sobre esta juventude naquele momento como documentos ricos em sinalizações, que imbricada a sua realidade, demonstravam comportamentos multifacetados que envolviam questões da autoridade sob diferentes enfoques e que podem estar subentendidos na subjetividade da arte imagética. Outro aspecto importante ainda a considerar é o fato de que este grupo, por interesses artísticos, valorizava a veiculação de suas imagens enquanto publicidade, ao mesmo tempo em que também era alvo da mídia.

No terceiro capítulo, PARA ALÉM DAS FORMAS: O TROPICALISMO E SEUS DISCURSOS, a atenção está voltada para a análise dos discursos dos tropicalistas, a partir das suas criações musicais e depoimentos, observando elementos que sinalizam aspectos que identifiquem as abordagens feitas desta juventude com as questões pertinentes à autoridade.

## **CAPÍTULO I - OS TROPICALISTAS: É PROIBIDO PROIBIR**

### **1.1 Situando o Movimento Tropicalista**

As mudanças de comportamento visualizadas de forma radical nos vários grupos de juventudes dos anos 1960 são de extrema relevância para a procura de novas compreensões do conceito de autoridade e de como ele se manifestava naquele momento de ebulição e transformação social.

Acredita-se que a força intrínseca dada ao poder que simboliza a imagem de autoridade ainda se constitui num desafio à história e ao tempo. Conforme Sennett (2001), um possível conceito de autoridade, dentre outros é o de que ela é uma tentativa de interpretar as condições de poder, de dar sentido às condições de controle e influência, definindo uma imagem de força; logo, o que se busca é uma força sólida, garantida e estável. Para este autor, a autoridade é compreendida como laço afetivo, enquanto emoção que está presente nas relações humanas e, por isso, passível de ser percebida e estudada, pois se sujeita a transformações trazidas pela dialética das relações humanas.

Do ponto de vista da autoridade política, a sociedade brasileira estava debaixo de um governo ditatorial. De acordo com Fiorin (1988), no término da Segunda Guerra Mundial, o governo de Getúlio Vargas chegou ao fim no Brasil. Esse governo fincou uma liderança autoritarista. Após Getúlio, abriu-se um espaço para um curto período de liberalismo com o governo de Juscelino Kubitschek que trouxe uma política “desenvolvimentista”. A inauguração de Brasília, em 1960, marco desse governo trouxe à tona essa ideologia, que deu origem à produção de novas condições para a criação artística no país. Surgiram diversos artistas vanguardistas, como, por exemplo, os cineastas Glauber Rocha e Ruy Guerra, a bossa nova de João Gilberto e a arquitetura inovadora de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, idealizadores da nova capital brasileira. Apesar desse espaço aberto pelo fim do regime de governo getulista, tem-se em 1964 o golpe militar, que deu início a uma ditadura que durou mais de 20 anos.

A década de 1960 é marcada pela efervescência no campo político-social do país. Uma vontade de participar ativamente da política interna é despertada em diversas camadas da sociedade. Os movimentos estudantis são intensificados e passam a agir junto ao povo. Tem-se como exemplo os Centros Populares de Cultura (CPCs), da União Nacional dos Estudantes (UNE), a mobilização do operariado e dos agricultores, que constituíam o movimento sindical em torno da Confederação Geral dos Trabalhadores (CGT) e as Ligas Camponesas. “Tudo

isso expressava grande inquietação social, em parte explicada pela situação crítica da economia do país, e que, na esfera política, se refletia em episódios tensos” (BOLLE, 1980, p. 93). Dois momentos marcantes dessa época são, respectivamente, a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, e a posse de seu vice-presidente João Goulart, com idéias de reformas sociais e econômicas que deram origem ao golpe de 1964. O governo de Goulart é marcado pelo agravamento da crise econômica e pela intensa vida política, bem como pelos conflitos sociais e políticos no país. Diante disso, alegando combater a subversão e assegurar a ordem democrática, os militares tomam o poder na noite de 1º de abril de 1964. Isso trouxe modificações à estrutura do país durante os anos seguintes, contudo os efeitos em termos de censura cultural não se fizeram sentir imediatamente. Tanto os estudantes como os artistas não foram reprimidos completamente de imediato, e é, aliás, após 1964 que as atividades artísticas, principalmente no teatro, intensificaram-se. Surgiram grupos como o Teatro de Arena e o Oficina que acentuavam um caráter nacionalista na arte.

Conforme José Luis Fiorin (1988), após os primeiros anos de ditadura, o governo militar tornou-se mais rígido. Apesar das censuras impostas pelos primeiros presidentes, é no governo do presidente Arthur da Costa e Silva que a ditadura realmente se consolida. Ele outorga o Ato Institucional nº 5 (AI-5) e o país se vê diante de uma política para a qual “tudo é proibido”. As manifestações estudantis aumentaram, tornando-se clara a inquietação política e a insatisfação dos grupos de juventudes politizados. Entre 1965 e 1968, o movimento musical é intensificado com o que ficou conhecido, conforme Calado (1995) como a Era dos Festivais. As canções de protesto adquirem importância, ocupando o papel de contestadoras da sociedade. Muitos são perseguidos pela ditadura nessa época. Durante o governo do então presidente Emílio Garrastazú Médici, contudo, é que essa perseguição tornou-se mais presente no cotidiano da população. De acordo com Fernando Gabeira (1984), surgiu a “política do desaparecimento”, o governo Médici inicia uma operação de verdadeira “caça as bruxas”, prendendo, torturando e exilando muitas pessoas. A censura é instaurada no teatro, na TV e no cinema, na música e até nas universidades. Gabeira afirma que “o AI-5 foi um golpe dentro do golpe, um golpe de misericórdia na caricatura de democracia. Assim afirma este autor: “Caímos, aí sim, na clandestinidade” (GABEIRA, 1984, p. 119).

Conforme Zappa e Soto (2008), diante desses fatos e com o endurecimento cada vez maior da censura, parte da sociedade engajada em grupos de militância política viu-se dividida em dois pólos: um defendendo a luta armada e outro, a diplomacia. O primeiro, dizendo ser possível a redemocratização sem o uso das armas, usa o bordão “o povo unido derruba a ditadura”. O segundo toma o caminho oposto e busca exemplo em Che Guevara e

na “guerrilha urbana”, usando como símbolo uma frase contestatória à primeira, dizendo que “o povo armado derruba a ditadura”. Constantemente essas frases vêm juntas em manifestações. A verdade é que, mesmo seguindo caminhos diferentes, ambas as vertentes são contestadoras do regime, por isso foram consideradas “subversivas” pelo governo. Isso fez com que tanto um grupo quanto o outro sofressem com as medidas tomadas pelos militares. Uns foram mortos, outros exilados, presos, torturados ou, simplesmente, desapareceram. Foi neste contexto político e social de conflitos e sofrimentos das famílias que perdiam seus jovens entes queridos ou os viam sendo perseguidos e torturados pela polícia que a juventude artística desenvolveu suas produções culturais. Assim os fatos tão cruéis que compuseram objetivamente este cotidiano, fundiam-se na subjetividade das criações artístico-culturais e se tornavam formas de expressão e manifestações de repúdio.

Dada a esta situação de conflitos, o espírito contestatório aumentou nesse período, sobretudo após o golpe de 1964. A ideologia do “protesto” obteve muito sucesso por constituir uma forma adequada de expressão do inconformismo por parte de muitos artistas, sendo a arte elevada à condição de estratégia à resistência política. Isso se tornou eficaz por condizer com as insatisfações do público jovem, formado por universitários e intelectuais ideologicamente arregimentados pela luta contra o poder político vigente e a favor das idéias socialistas.

Simultaneamente à situação político-social, na cultura a temática da expressão popular estava em plena atividade. Conforme Janóario (2008) discutiu-se a respeito da América Latina, percebeu-se a distância da cultura brasileira face aos demais países e debateu-se o tema da dialética regionalismo/universalismo diante do conceito de cultura brasileira. Tal debate definiu o conceito de cultura como sendo a experiência popular em suas variadas expressões e manifestações. Esse foi o momento quando o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes desenvolveu muitos projetos culturais com as comunidades e da abertura maior para as Artes Cênicas com a criação do Cinema Novo, que mais tarde viria a ser partícipe no movimento da juventude tropicalista.

Nesse tempo de ápice das grandes transformações culturais, sócio-comportamentais e da opulência econômica que se seguiu ao pós-guerra, as criações culturais estavam mais fortes do que nunca, tanto na poesia quanto nas artes plásticas, no advento do teatro de Arena, na Música Popular Brasileira (MPB), juntamente com o Cinema Novo.

Os ideais de vanguarda transformaram-se numa promessa de renovação através do diálogo do pop com a alta-literatura e a música erudita. Nesse contexto, a MPB se afirmou, após o surgimento da Bossa Nova, enquanto possibilidade de retomada da sua linha

evolutiva, ao dar um novo espírito à cultura nacional, através da revalorização dos ideais vanguardistas.

A liberdade foi dada para os vários estilos, tais como o rock, o pop, o samba, o jazz e as modinhas. Contudo, independente da diversidade de gênero, por causa do contexto social e político efervescente, as canções de protesto ganharam espaço e se multiplicaram.

O contexto da música popular brasileira era heterogêneo quanto ao estilo, à estética e ao objetivo das canções produzidas. A partir de 1967, os antagonismos foram radicalizados e surgiram vários seguimentos. Dentre eles destacam-se três: a Jovem Guarda, a Bossa Nova e o Tropicalismo.

O primeiro deles foi a Jovem Guarda, que começou com um programa de televisão apresentado aos domingos à tarde pela TV Record, em São Paulo. O programa foi criado em 22 de agosto de 1965, com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. Voltado para o público mais adolescente e descompromissado, o programa atingiu seu auge em 1966, divulgando um tipo de rock ingênuo, mais próximo das baladas norte-americanas do final da década de 1950 do que das melodias “revolucionárias” dos Beatles. O cantor e compositor Roberto Carlos transformou-se num fenômeno de popularidade, com suas músicas simples e letras que falavam de garotas, carros e pequenas aventuras juvenis, inspiradas no cotidiano de seus compositores e segundo os desejos mais banais de parte da juventude.

De acordo com Carmo (2001), Roberto Carlos já era considerado um ídolo por causa de músicas como “Splish Splash” (1963), “Parei na Contra Mão” (1963), “É Proibido Fumar” (1964) e “O Calhambeque” (1964). Entretanto, esta mesma juventude, enquanto seguimento social que idolatrava Roberto Carlos corria para os grandes centros urbanos na trilha da industrialização, em busca de emprego, ascensão social e espaço na sociedade moderna.

Tais músicas foram consideradas alienadas pelas juventudes de concepções políticas voltadas para a esquerda, ligadas aos movimentos estudantis considerados nacionalistas. Ao mesmo tempo, essas músicas disseminavam um comportamento jovem voltado para o uso das roupas e cabelos extravagantes e suprimiam o questionamento da moral e das expectativas de ascensão social da classe média. Carmo (2001: 46) assegura que a jovem guarda “passou longe da crítica social gerada pela contracultura”.

Nesse sentido, Napolitano (2004, p. 56) concorda quando assevera que o próprio Roberto Carlos tranquilizava os conservadores em relação à sua concepção quando cantava versos como a afirmativa que se vê na música “Mexericos da Candinha”. Diz a letra: “[...] *no fundo eu que sou um bom rapaz*” [...], para os nacionalistas e engajados da música brasileira, a Jovem Guarda representava a consciência alienada, que esvaziava a cabeça da juventude. A

que se considerar, a partir das estéticas musicais da Jovem Guarda, que não havia preocupação, ou pelo menos não havia vontade de expressar os problemas sociais, políticos e econômicos vivenciados pela sociedade brasileira do período, pois isso não fica visualizado nas suas composições.

A Jovem Guarda delineava uma música voltada para as massas populares. Carmo (2001) afirma que as baladas românticas convidavam a garotada a festejar os novos tempos da emergência da sociedade de consumo, que trazia a promessa de uma vida mais agitada; uma música de entretenimento caracterizada pela descontração.

Outro aspecto relevante desse segmento é o de que sua explosão esteve vinculada à TV e a um esquema publicitário já premeditado, ainda de acordo com Paulo Sérgio do Carmo (2001, p. 45): “o movimento introduziu o Brasil no mundo agitado da cultura pop e criou os primeiros ídolos jovens do país, especialmente por serem inovadores e brincalhões, o que os fazia, em tudo, muito distantes dos cantores das décadas anteriores”.

O segundo segmento é o da Bossa Nova, que teve seu nascimento prenunciado no Rio de Janeiro, em 1957, com um primeiro encontro de Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto. Estes músicos tinham como ponto de encontro à boate Plaza e os apartamentos ou as casas de jovens da classe média carioca da zona sul. Assim, idealizaram uma nova concepção musical. Nesse sentido, Marcos Napolitano (2004, p. 32) afirma que “o sonho da modernidade brasileira tinha encontrado sua trilha sonora.”

No início, a Bossa Nova referia-se a um jeito de cantar e tocar samba, com trejeitos do jazz, com acordes dissonantes e uma suavidade tanto no tratamento musical quanto no poético. As letras das canções abordavam temas leves e descompromissados, com ênfase no romantismo. Seus figurantes principais foram, dentre tantos outros, João Gilberto, Sérgio Ricardo, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Chico Buarque de Holanda.

João Gilberto tornou-se a grande referência da Bossa Nova por ter inventado a batida do violão em *staccato*, com acordes alterados, quase nunca usados nas músicas da época. Seu público ouvinte era a juventude de classe média universitária mais elitizada.

Enquanto concepção, a Bossa Nova destacou-se especialmente pelas discussões que eram travadas sobre temas básicos que envolviam a MPB: nacionalismo, consumo e participação, de acordo com Favaretto (2007).

No terceiro segmento, surge a música tropicalista. Seus representantes foram os compositores Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé, os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinan, os maestros de formação erudita Rogério Duprat, Julio Medaglia e Damiano

Cozzella, a cantora Gal Costa e o grupo os Mutantes, composto por Rita Lee, Sérgio Dias Batista e Arnaldo Batista.

Enquanto para a Bossa Nova, as premissas nacionalismo, consumo e participação eram apenas novos temas que estavam surgindo como possibilidades para criar músicas, para estes autores, estas premissas serviram de ampliação para a construção do arcabouço ideológico do grupo, pois, conforme Favaretto (2007), este grupo entendia que a música brasileira não podia ficar cercada pelos muros de um confinamento cultural. Assim, a estética das canções com as inovações de mesclagens do antigo com o moderno buscou, para além de fazer música, a internacionalização da cultura do país. Para tanto, este grupo de músicos, se uniu com artistas de outras áreas, tais como os artistas plásticos Hélio Oiticica<sup>1</sup> e Rogério Duarte, o cineasta Glauber Rocha, o teatrólogo José Celso Martinez Correa, dentre outros.

Estes grupos, embora fossem distintos e com as atividades artístico-culturais independentes, se intersectaram e “teceram uma rede”, por estarem motivados e angustiados com o forte desejo de fazer algo diferente e novo no cenário cultural brasileiro daquele momento, o que os tornou um grupo conhecido como Movimento Tropicalista, durante os anos de 1967 a 1969. Como corrobora Caetano Veloso:

[...] as diferenças entre os músicos do grupo baiano e os chamados intelectuais do movimento ficam claras: “Dois grupos se sobrepunham, numa interseção. De um lado, os que viriam a ser os tropicalistas (grupo que aí incluía Torquato, Capinam e Rogério – e em breve incluía um grande número de cariocas e paulistas) e, de outro, aquele que já era conhecido no Rio como o ‘grupo baiano’. (VELOSO, 1997, p. 147-148)

Assim, na historiografia tropicalista existe uma espécie de “santíssima trindade tropicalista”, de acordo com (COELHO, p. 2002), que é repetida e aceita como legítima fundadora do movimento. Essa trindade é composta pelos nomes e obras: Glauber Rocha com o filme *Terra em transe* no cinema, José Celso Martinez Correa com a peça *O rei da vela* no teatro e Caetano Veloso com a música *Tropicália*, construída a partir de uma sobreposição de elementos estéticos comuns a tais trabalhos que são basicamente uma visão crítica das contradições presentes no processo de modernização da sociedade brasileira.

---

<sup>1</sup> Hélio Oiticica foi pintor, escultor, artista plástico e performático brasileiro. Em 1959, fundou o Grupo Neoconcreto, ao lado de artistas como Amilcar de Castro, Lygia Clark e Franz Weissmann. Nascido no Rio de Janeiro (1937-1980), considerado um dos artistas mais revolucionários de seu tempo e sua obra experimental e inovadora é reconhecida internacionalmente. FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.



O que se tornou conhecido como Movimento Tropicalista surgiu do termo “tropicália” nome da música composta por Caetano Veloso, sugerido por Luiz Carlos Barreto<sup>2</sup> que, impressionado ao ouvir a canção e saber que estava sem título, sugeriu “Tropicália”, por perceber afinidades com a obra-ambiência já existente, desenvolvida pelo artista plástico carioca Hélio Oiticica, de acordo com Napolitano (2004).

Ao contrário da Jovem Guarda e da Bossa Nova, o Movimento Tropicalista aconteceu revestido de teses provocadoras e causou polêmicas justamente porque trouxe para sua formação identitária a heterogeneidade de pensamentos e ações. Para Albin (2003, p. 295), o movimento nasceu e foi construído a partir de uma iniciativa localizada, deliberada e com formulações elaboradas.

Celso Favaretto (2007) explica que houve tensão entre estes três grupos musicais de forma crescente. Em 1967, essa briga chegou ao seu auge e motivou alguns episódios, tais como a passeata contra as guitarras elétricas, liderada por Elis Regina e Geraldo Vandré, que percorreu as ruas de São Paulo em julho de 1967. As causas desses confrontos estavam na forma diferente de pensar, motivações que influenciavam nas elaborações das produções de cada grupo. Nesses embates a Jovem Guarda e a Bossa Nova divergiam principalmente quanto às concepções ideológicas.

Conforme Marcos Napolitano (2004), a Jovem Guarda se definiu com uma proposta estética de produção do cancionário mais popular, romântico e de estrutura político-conservadora. A Bossa Nova era composta por jovens artistas com tendências nacionalistas de esquerda, cujas composições exaltavam o Brasil e defendiam a importância de o patriotismo ser reavivado e valorizado. Nessa tendência, também se encaixa o cantor Geraldo Vandré, que se tornou conhecido por fazer músicas de protesto que atacavam a ditadura de forma direta, com um tom maior de agressividade na sua voz de protesto, o que o tornou ícone para o movimento estudantil da época. Este artista produzia mais de forma independente.

Assim, o Brasil vivenciou este retrato cultural da MPB. Um cenário multifacetado, com diferentes gêneros. Esta heterogeneidade fomentava o impulso mobilizador da juventude. Para ela, era tempo de renovação. E sair da mesmice significou o enfrentamento das concepções antagônicas, o rompimento fronteiriço colocado por cada grupo e a capacidade de interlocução singular com os vários segmentos artísticos. Estas manifestações de enfrentamentos ficaram nítidas a partir de 1967, quando se realizou o III Festival de Música

---

<sup>2</sup> Fotógrafo jornalístico e produtor de cinema, após ter sido excelente diretor de fotografia, com obras-primas em imagens, como “Vidas Secas” e “Terra em Transe”, filmes que influenciaram o Movimento Tropicalista.

Popular Brasileira da Rede Record. Nele, dois baianos apresentaram suas músicas – Caetano Veloso com “Alegria, Alegria” e Gilberto Gil com “Domingo no Parque”. A canção de Caetano Veloso agradou a platéia logo de início, marcando o começo da trajetória do que pouco depois se tornou conhecido como Movimento Tropicalista.

Como disseram Zappa e Soto (2008), o tempo que se vivia em 1968 era um tempo de paixões pela política, contra a ditadura e pela arte. Os festivais de música se transformaram em cenários de torcidas organizadas, com a mídia televisiva dando total cobertura. A partir daí o Brasil vivenciou momentos significativos na área da música popular brasileira. A TV chegou ao conhecimento do povo ainda no momento de seu lançamento e com ela os programas de auditório; a platéia tinha participação ativa na sua história, pois podia aplaudir ou vaiar e, dessa forma, ratificava o valor ou o descrédito que davam à produção. A televisão, para além do rádio, passou a ter uma forte influência na formação de opinião coletiva, enquanto veículo difusor dos festivais.

De acordo com Albin (2003, p. 290), a proposta tropicalista era de exercer uma intervenção crítico-musical na cultura brasileira. Para tanto, o grupo de músicos tropicalistas estabeleceu relações com as várias áreas da arte, através de diálogos no campo das idéias intelectuais. Esta abrangência interlocutiva foi um dos pontos de diferenciação deste grupo em relação aos demais, que ficaram circunscritos apenas à música.

Carlos Calado (1995, p. 122) afirma que um fato interessante daquela época foi a naturalidade com que estas pessoas do cinema, do teatro e das artes plásticas, como Gláuber Rocha e José Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina, comungaram do sentimento crítico e do fazer artístico estratégico, sem, em nenhum momento, se reunirem para planejar um movimento cultural. Aspecto que o compositor Caetano Veloso também compactua, conforme se pode confirmar em Veloso (1997, p. 189). Por exemplo: antes de fazer a música "Alegria, Alegria", Caetano Veloso assistiu "O Rei da Vela", ficando chocado e excitado, pois percebera que ali havia alguma coisa viva que valia a pena explorar na música. Assistiu ao filme "Terra em Transe", do cineasta Glauber Rocha, e sentiu a mesma coisa. Assim como quando assistiu à exposição do Hélio Oiticica. Carlos Calado (1995) afirma que o que havia naquele momento eram idéias soltas no ar e o que podemos perceber é que os artistas captaram com sensibilidade e criatividade esta subjetividade própria do momento, materializando-o através das obras artísticas.

No entanto, é preciso ficar claro que não houve um momento específico quando estes protagonistas se sentaram e traçaram um projeto estratégico com metas, cronogramas ou para a definição de ações específicas. Um exemplo desta afirmativa está na forma como as próprias

criações das canções tropicalistas surgiram. Gilberto Gil conta que uma viagem para Pernambuco com Guilherme Araújo, seu empresário, motivou o início de uma verdadeira cruzada na busca da ampliação das bases musicais do país. Comenta o próprio Gilberto Gil que estava

influenciado pelos ritmos regionais nordestinos vistos *in loco* (como a Banda de Pífaros de Caruaru) e pelas novas experiências sonoras dos Beatles (que acabavam de lançar o revolucionário disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*), Gil resolveu propor aos seus pares (Caetano Veloso e Torquato Neto) uma renovação estética e até mesmo prática na produção musical da época. Sugeriu que era hora de perceberem que seu público era constituído por consumidores cada vez mais exigentes frente à expansão da indústria cultural que nascia a passos largos no país e que os músicos, como produtores de objetos culturais feitos “para o consumo de massas”, deveriam adequar-se aos novos tempos, linguagens e possibilidades de trabalho. Essas propostas foram feitas formalmente em poucas reuniões convocadas por Gil ainda no primeiro semestre de 1967[...] a partir daí, o grupo baiano começa a se fechar. (COELHO, 2002, p.03).

As mudanças estéticas relatadas por Gilberto Gil no depoimento acima citado, ao acontecerem, fizeram o diferencial de estilo que deixou esses jovens conhecidos como tropicalistas. Em 1968, Gilberto Gil faz uma declaração à imprensa que permite a compreensão da não intencionalidade do grupo de propriamente fazer um movimento, contudo a mídia tomou para si as interpretações e traduziram-nas conforme a entenderam. Portanto, o tropicalismo surgiu mais como uma preocupação entusiasmada pelo novo do que propriamente como um movimento organizado. Conforme relatou Gilberto Gil:

Na verdade, eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de Tropicalismo. E a gente teve que aceitar porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar. Afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posto em certas engrenagens e tem que responder por elas. O grupo não almejava o aspecto publicitário desencadeado com a sua estética. (JANOÁRIO, 2008, p. 05)

Esse depoimento de Gilberto Gil foi dado em 5 de fevereiro de 1968, em virtude de o repórter Nelson Mota ter escrito, no jornal Última Hora, um artigo intitulado “A Cruzada Tropicalista”, no qual chamava esse movimento de tropicalismo. Isso demonstra ter sido a imprensa a encarregada de caracterizar as produções e as ações deste grupo como “Movimento”, ao fazer declarações sobre o tropicalismo, apontando que significava o início de uma posição artística e política sintonizada com os comportamentos da juventude, com a moda e com o modernismo. No artigo, o repórter Nelson Mota anunciava que um grupo de

músicos, cineastas e intelectuais brasileiros fundara um movimento cultural com a ambição de alcance internacional.

Entretanto, o compositor da música “Tropicália” tinha preferência pelo nome “Mistura fina” para a música, que era também o nome de uma conhecida marca de cigarros da época, mas percebeu que a palavra “mistura” enfraquecia a canção. Como não achou outro nome melhor e o disco já estava pronto, Tropicália ficou e oficializou-se. A idéia de que se tratava de um movimento ganhou corpo e, segundo conta Veloso (1997), a imprensa necessitava de um rótulo para apresentá-lo. O poder de pregnância da palavra “tropicália” colocou-a nas manchetes e nas conversas. O sufixo “-ismo” se lhe ajuntou quase imediatamente. Conforme o próprio Caetano Veloso escreve,

Nelson Motta, um letrista carioca, amigo do grupo e de toda a turma da segunda geração da bossa nova, escreveu um texto em que batizava o movimento com o nome de “tropicalismo” e, extraindo da própria palavra algumas alegorias estereotipadas do homem brasileiro de antigamente, tais como o terno branco e o chapéu de palhinha, inaugurou ingênua e despretensiosamente o que viria a ser uma longa série de interpretações das características do movimento. Assim, também ele declarava adesão ao mesmo, diante de onda dos que se opunham. (VELOSO, 1997, p. 192)

Caetano Veloso (1997) declarou que neste momento de início houve várias interpretações, misturas e comentários sobre o movimento e o uso do termo empregado para caracterizá-lo e que isso chegou a fazer com que ele se sentisse mal diante do “xarope” tropicalista de imagens passadistas e folclorizantes que lhes era empregado. Afirma que para ele era um consolo que os jornais mais vagabundos os chamassem de “*hippies*”, de “*pop*” ou de “novos roqueiros” e que alguns intelectuais mais refinados os identificassem com a “vanguarda” do músico John Cage e do cineasta Godard.

Contudo, quem fez o comentário definitivo sobre o rótulo de tropicalistas foi o Dr. José Gil Moreira, pai de Gilberto Gil:

tropicalista sou eu, “dizia ele rindo”, que exerço a profissão de especialista em doenças tropicais há décadas. De fato o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa assim define o termo: 1.” Tratadista de assuntos referentes às regiões tropicais. 2.”Médico especialista em doenças dessas regiões.” (VELOSO, 1997 p.192).

No período do lançamento do disco-manifesto do grupo, Caetano Veloso, ao responder a uma entrevista feita por Augusto de Campos, afirmou que o tropicalismo, para além de ser um movimento musical ou um comportamento vital, era uma moda. Afirma ele: “Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como tropicalismo. Topar esse nome e

andar um pouco com ele. Acho bacana. O tropicalismo é um neo-antropofagismo” (CALADO, 1995, p. 121). Fica claro que os dois compositores propunham mudanças para as criações musicais, porém não tinham pretensão de organizar um movimento.

Para Carlos Calado (1995), a Tropicália foi mais uma idéia de se captar um pouco de cada área. Por isso a dificuldade de explicá-la. Para ele, ela é, na verdade, um espírito que caracterizou uma determinada época; um “meio movimento” ou um momento em que um grupo de pessoas com um pouco mais de afinidades se encontraram e chegaram a conversar sobre algumas coisas. Não era um movimento político, porque não tinha uma plataforma. Mas foi uma atitude crítica em relação à cultura brasileira em um determinado momento.

Já Favaretto (2005)<sup>3</sup> comenta que Caetano Veloso e Gilberto Gil sabiam o que estavam fazendo. Afirma que desde 1965 os jovens baianos pensavam a situação da MPB e, quando surge o Tropicalismo, em 1967, artistas plásticos, poetas e músicos de vanguarda já refletiam sobre o que acontecia no Brasil. Os tropicalistas entendiam que o que havia era a necessidade de se repensar a forma como a música poderia se transformar e, principalmente, reinventar os modos do fazer artístico-musical que não estivesse presa a hegemonias ou concepções.

Caetano Veloso e Gilberto Gil assumiram mais ou menos o papel de líderes deste movimento, pois suas ações eram muito centradas na música. De acordo com Carlos Calado (1995), uma idéia muito forte desse momento era a de que a música tinha de ser politizada. Havia certa hegemonia de pensamento no meio artístico de que a música deveria fazer revolução. Um exemplo disso foi o cantor Geraldo Vandré, com sua canção: "*Prá não dizer que não falei das flores*". Nesta canção, o que estava presente não era só a idéia de ser engajada; para, além disso, a música teria de servir a um objetivo. Necessariamente ela deveria falar da exploração, ter o poder de desalienação, buscando a conscientização das pessoas para um objetivo maior que, em última instância, seria o Socialismo.

Esta atitude estava muito ligada a uma grande xenofobia de que a música pop era uma coisa estranha à cultura brasileira. Ou seja, existia a idéia muito conservadora de que a música brasileira não podia ser mesclada com elementos de outras culturas. O tropicalismo se colocou contra esta idéia. Assim, seus atores buscavam uma abertura para a retomada da compreensão de que a música produzida no país sempre teve elementos da música internacional. Reivindicaram o direito de fazer um baião, ou qualquer outro estilo de música, simplesmente pela arte, sem que ela tivesse de dirigir mensagens.

---

<sup>3</sup> Fonte: Entrevista com Celso Favaretto, realizada no dia 10/02/2005. [www.facasper.com.br/cultura](http://www.facasper.com.br/cultura), 2008.

Conforme Favaretto (2005) o que diferencia “tropicalismo” de “tropicália” é que o termo tropicalismo indica movimento, ou seja, a idéia de que houve manifestações nas várias áreas da arte. Já a “tropicália” significa intervenção. A compreensão deste termo depreende que algo interferia na produção dos movimentos em desenvolvimento, ao mesmo tempo em que produzia ruptura, causando estranheza e choque. Sendo assim, compreende-se que tanto em nível amplo, enquanto movimento, quanto em sentido stricto de intervenção, enquanto ações localizadas, uma ratificação factual que todos os estudiosos da cultura artística daquele momento fazem é a de que a juventude tropicalista, por meio da contestação, impôs mudança no cenário cultural do seu tempo.

### **1.1.1 A Juventude Questiona o Mundo**

A mudança de comportamento de parte da juventude da geração de 1960 foi característica que se espalhou rapidamente pelo mundo ocidental, chegando também ao Brasil. Neste aspecto, a socióloga Marialice Foracchi (1972) afirma que a problemática fundamental da juventude tem a ver com a necessidade de independência e de auto-expressão porque estas características são as que marcam essa etapa da vida com um comportamento de rebelião, passível de revestirem-se com formas extremadas de expressão social. Nesse sentido, as proposições tropicalistas tiveram o caráter de rejeição a tudo o que era padrão e normativo, subentendendo, a partir desta autora, que para este grupo de jovens estes aspectos aconteciam simultaneamente, ou seja, à medida que adquiria autonomia de ser, enquanto sujeitos e tornavam-se independentes, também desenvolviam suas criações e expressavam o autodomínio artístico através da competência de cada um.

Marialice Foracchi (1972, p. 33) fomenta sua reflexão sobre a juventude, afirmando que se a própria sociedade tinha uma incapacidade adulta de construir uma vida mais plena e rica, por uma vez que as gerações mais velhas estavam comprometidas com um modelo de estrutura social conservadora, deve-se entender, então, que normalmente o que acontece é que, quando chega o momento de os jovens se encontrarem na história, enquanto grupo social e não encontra suporte social para persistir na oposição do estilo da vida de adulto, descobre que a alternativa mais coerente é a que conduz a um estranhamento ao modelo conservador, o que provoca o desentranhamento de uma crise, através do diagnóstico das falhas sociais mais evidentes, que é a desmistificação da liberdade ilusória das opções. Aspectos como estes, além de terem sido vividos pela juventude tropicalista também foram percebidos na história dos acontecimentos que envolveram a juventude da década de 1950.

Estes comportamentos jovens ditos de “rebeldia”, decorrentes de insatisfações em relação às várias formas de organização econômica, política, social e cultural, tiveram seu início na década de 1950 quando, a juventude enquanto seguimento social iniciou sua busca pela liberdade através da não-submissão.

Sendo assim, será feito um apanhado panorâmico dos anos de 1950, considerando-o como berço, para os modos de ser e pensar da juventude da década de 1960, da qual o grupo tropicalista fazia parte.

Durante a década de 1950, começaram a surgir vários questionamentos, dentre eles a angústia da existência e das relações humanas. Com o surgimento da filosofia existencialista francesa, a partir de Jean Paul Sartre (1905-1980), questões como a liberdade irrestrita do homem e o aproveitamento da vida sem limites, uma vez que está totalmente entregue a si próprio e, portanto, não deve respeitar valores eternos nem normas que o oriente, eram temas caros para os existencialistas.

As várias reflexões guiadas por esta concepção estimulavam a consciência questionadora e permissiva da juventude dessa década, possibilitando-lhes descrever de dogmas que sempre estiveram presentes e eram premissas na organização da estrutura da sociedade ocidental. Por exemplo, discussões sartreanas, tais como “Deus está morto”, “não existe lei moral” e “o homem era uma paixão inútil”, causaram uma crise de identidade que desestruturou essa juventude, de acordo com Paulo Sérgio do Carmo (2001, p. 27).

Esta discussão insuflava os jovens descontentes, que passaram a crer que a vida não tinha sentido, o que os levou à busca de auto-afirmação, através de uma vida escolhida para viver à sua própria maneira. Um exemplo claro disso está em que esta parte de juventude descontente parisiense, “se comprazia no tédio, andava com trajes em desalinho, perambulava pelos cafés”, conforme CARMO (2001, p. 27). Esta crise existencial aflorou em muitos jovens, provocando mudanças e conflitos familiares no cotidiano, pois os jovens queriam autonomia e independência em relação a seus pais num modelo social cujas relações eram amalgamadas na relação entre autoridade paterna e obediência.

Por mais fortes que fossem os laços de família ou por mais poderosa a teia da tradição que os interligasse, conforme Carmo (2001), estes jovens saíam de casa em busca de liberdade através da vida nômade. O termo existencialista passou a designar as pessoas que se desviavam do procedimento usual ou que infringiam regras estabelecidas. Conforme interpreta Carmo, “Em todo o mundo, Sartre foi entendido como a voz da rebelião e da liberdade” (CARMO, 2001, p. 27)

Caetano Veloso relata que, quando era pequeno, lá pelos fins dos anos 1940, escutou uma conversa de sua prima querida, a Daia, como era chamada por ele, que dizia: “eu queria morar em Paris e ser existencialista”. Curioso, Caetano perguntou-lhe o que significava ser existencialista e ela respondeu: “são os filósofos que só fazem o que querem; fazem o que têm vontade de fazer” (VELOSO, 1997, p. 24). Este exemplo demonstra como esta corrente filosófica se espalhou e influenciou parte da juventude da época, que se encontrava descrente, principalmente porque não reconhecia mais a capacidade da humanidade de solucionar os problemas de forma racional, por causa do impacto de vivenciarem as informações da experiência traumática das guerras mundiais. Temas como esse, a Revolução Cubana, a figura de Che Guevara e as questões políticas que eram propagadas, constituíam as fontes geradoras dos debates entre os intelectuais e os jovens universitários, o que fortalecia neles as teorias defendidas pelos movimentos de esquerda.

De acordo com Paulo Sérgio do Carmo (2001), outra forte influência para a juventude da década de 1950 se deu no campo da cultura com o movimento dos poetas e escritores da chamada geração *beat*. O termo *beat* significa beatificação, beato, santificação, mas também a batida do jazz, o embalo, o ritmo usado para expressar cansaço, saturação. Conforme CARMO (2001), *beat* havia se tornado uma palavra mágica também para os jovens ingleses. Daí a origem do nome Beatles, uma fusão das palavras *beat* e *beetles* (besouros).

O espírito de contestação induz estes jovens a se refugiarem nesta postura *beat* ou de embalo rítmico. Três nomes que influenciaram a juventude com seus escritos foram Jack Kerouac (1922 – 1969), Allen Ginsberg (1926-1997) e William Burroughs ( 1914 – 1997).

O primeiro, Jack Kerouac, escreveu o livro *On the road ( Pé na estrada)*, cujo texto, escrito em 1951 e publicado em 1957, relata a vida nômade, em que a estrada simboliza a viagem sem rumo, como os conquistadores errantes do faroeste americano. Também narra as experiências de jovens norte-americanos loucos para viver emoções fortes, cujos interesses eram, além da literatura, as viagens, as estradas, as festas agitadas, o jazz, o sexo, a carona, as drogas. Andavam mal barbeados, de cabelos longos, tinham atitudes irreverentes e rebeldes. Valorizavam a espontaneidade, a natureza, as religiões orientais e rejeitavam os valores burgueses. Era o jeito diferente e contestador de viver. Os críticos interpretaram que estes jovens burgueses eram revoltados com sua própria condição de vida, conforme Carmo (2001).

Allen Ginsberg fazia uso freqüente de alucinógenos para ampliar sua percepção e sua sensibilidade poética. Todos eles buscavam outra ordem espiritual: a “viagem interna”. William Burroughs era mais velho que os demais, mais independente e se tornou célebre pela variedade e quantidade de drogas que experimentou. Escreveu um livro intitulado



*Junky*(1953), cuja tradução do inglês é drogado, que retrata como ir fundo no vício; os devaneios, as visões alteradas, os delírios e a dependência provocada pelas drogas. Em meio a tudo isso acontece o nascimento da contracultura, que se dá com a publicação do poema “*Howl*”, de Allen Ginsberg (1956). Ginsberg era uma das mais expressivas figuras do que ficou conhecido, por causa de uma frase dele mesmo, como a *beat generation*. Ele foi praticante de filosofias orientais e sua presença era aplaudida mesmo que não pronunciasse palavra nenhuma.

Carmo (2001) aponta que os escritores da geração *beat* eram inconformados e refletiam nos seus escritos temas como a multidão solitária, a ânsia por segurança, a submissão generalizada, o conformismo e a identificação com a imagem de sociedade exigida de cada um. No final dos anos 1950, criou-se a figura do solitário marginal, o *outsider*, um jovem arredio a toda engrenagem social oficialmente reconhecida. “As engrenagens sociais, tais como a histeria anticomunista, a ética conformista de perpetuação do modelo de sociedade vigente e o aumento artificial do consumo estimulado a partir de falsas necessidades causaram repúdio a esta juventude *beatniks*”. (CARMO, 2001, p. 29)

Os *beats* foram os precursores ideológicos dos *hippies*, que ficaram bem mais conhecidos e só surgiram nos anos 1960. Ambas as tribos eram adeptas da filosofia do *drop out*, ou seja, ao invés de tentar lutar por mudanças no sistema, preferiam cair fora e “curtir a vida” como bem entendessem, bem longe dos que poderiam incomodá-los, ou mais, sem dar importância às críticas e aos preconceitos dos “caretas”, termo esse que eles usavam para designar o sujeito normal.

Conforme remonta Albin (2003, p. 141), esta postura já é uma resposta às décadas de 1940 e 1950, pois, enquanto a Europa saía devastada pela guerra, os Estados Unidos, com aura de grande vencedor do confronto, impunha-se como referência à imaginação das pessoas em quase todo lado ocidental do planeta, pois vivia um momento feliz de expansão econômica, conquistando novos mercados. Dentre eles, a indústria de entretenimento, englobando os filmes, os discos e a música pop. Estes produtos representavam a consolidação da hegemonia norte-americana no mundo, do ponto de vista da indústria cultural.

A moda também foi “bombardeada” por mudanças radicais. Hobsbawm (1995) afirma que o mercado voltado para os jovens plebeus estabeleceu sua independência e começou a dar o tom para o mercado grã-fino através do avanço do *blue jeans* para ambos os sexos e a alta costura de Paris recuou e usou suas grifes para vender produtos no mercado de massa.

Na Grã-Bretanha, os jovens aristocratas abandonaram os sotaques que os identificavam como membros de classe e passaram a falar de modo aproximado ao linguajar da classe

operária. As moças passaram a fazer uso ocasional de palavrões nas conversas, copiando o que antes era uma moda machista e não respeitável entre os operários e soldados.

Essas mudanças ocasionaram uma quebra de paradigma, com a imposição do gosto jovem sobre a estrutura sócio-cultural estabelecida com o foco destinado na cultura popular. A partir daí, surge, então, o novo modelo sócio-cultural estabelecido pela e para a juventude. Surgem as produções que ficaram conhecidas como *pop art* e se fazem presentes nas inquietações da juventude mundial, no que já se vê o estabelecimento das relações de força e a busca pelo domínio de territórios fronteiriços, o que denota que as questões pertinentes à autoridade já se faziam presentes no mundo das artes.

De acordo com Simone Martins e Margaret. Imbroisi (2008)<sup>4</sup>, o que se tornou conhecido como *pop art* foi um movimento, principalmente de origem americana e britânica. Sua denominação foi empregada pela primeira vez em 1954, pelo crítico inglês Lawrence Alloway, para designar os produtos da cultura popular da civilização ocidental, sobretudo os que eram provenientes dos Estados Unidos. Ao final da década de 1950, artistas plásticos tais como Richard Hamilton e Roy Lichtenstein decidiram criticar a separação que havia entre obra de arte e objeto de consumo.

De acordo com Enor Paiano (1996, p. 30), tendo como elemento a crítica irônica quanto ao interesse da sociedade pelos bens de consumo, a *pop art* produzia com signos estéticos massificados da publicidade, tais como quadrinhos, designs e ilustrações. Os materiais utilizados para a criação destas obras eram tinta acrílica, poliéster, látex e outros produtos com cores intensas. A *pop art* reproduzia objetos do cotidiano ao mesmo tempo em que produzia a crítica para deixar claro que a arte tem um determinado valor e significado conforme o contexto histórico em que ela se realiza. A *pop art* proporcionou a transformação do que era considerado vulgar em refinado e aproximou a arte das massas, desmitificando a idéia de a arte era para poucos, já que se utilizava de objetos próprios da população em geral.

Enor Paiano (1996) comenta que eles argumentavam que, numa sociedade em que tudo se transforma em mercadoria, parecia absurdo defender uma “pureza” absoluta da obra perante o mercado, pois tudo vira produto de consumo, inclusive as próprias obras de arte. A partir dessa idéia, Gilberto Gil (Apud: Paiano, 1996) define a música *pop*, afirmando que

assim como para as artes plásticas a *pop art* é a arte de consumo, pois “é a utilização, na criação artística, dos dados fornecidos pelos fatores de formação de um mercado de consumo, a música *pop*” é a música que se comunica com

---

<sup>4</sup> Fonte: <http://www.historiadaarte.com.br/popart.html>, 2008.

simplicidade. Ela é a arte que procura concentrar na sua criação elementos importantes na psicologia de massas, especialmente nos grandes centros urbanos, onde o crescimento cada vez maior da classe média padroniza e simplifica os costumes e valores culturais. (PAIANO, 1996, p. 30)

Esse também foi o período do *cadillac*, das lambretas, das jaquetas de couro, das calças rancheiras, da brilhantina no cabelo, do topete “à Elvis Presley”. No cenário urbano, a juventude classe média cada vez mais assimilava os padrões de comportamentos vindos de fora, especialmente o novo estilo rebelde de vida norte-americano, popularizado pelo cinema hollywoodiano, que explorava a violência e o inconformismo da juventude. Os filmes *Juventude transviada*, que tem como título original *Rebel without a Cause* (EUA, 1955), do Diretor Nicholas Ray; *Sementes da violência*, cujo título original era "Blackboard Jungle" (1955), realizador Richard Brooks, e *Ao Balanço das horas*, cujo título original era *Rock Around the Clock*, EUA (1956), com direção de Fred F. Sears, retratavam com ardor temas como a rebeldia juvenil, a sexualidade reprimida e a carência afetiva da solidão em família. Esse último filme provocou depredações no local onde foi exibido, o que já demonstrava uma rebeldia intrínseca que pedia liberdade de expressão e um desejo de “viver intensamente” por parte da juventude.

Carmo (2001) afirma que um dos maiores mitos dessa rebeldia era representado pelo ator James Dean (1931-1955), que tinha uma maneira chocante de encarar a vida. Seu lema era viver intensamente e arriscar sempre. Os contornos de seus personagens eram mesclados a sua vida pessoal. Os adolescentes da classe média, que normalmente tinham em casa pais retraídos e mães dominadoras, identificaram-se de imediato com a “personagem” Dean, cujo perfil trazia embutido sempre a imagem de um jovem pensativo, melancólico, que se sentia frustrado e desorientado.

O surgimento do *rock'n'roll*, que teve início nos EUA, mas espalhou-se pelo mundo, foi outra novidade da década de 1950. A junção destas influências contribuiu para o fato de esses jovens mudarem a tônica de comportamento, como afirma Hobsbawm (1995). Os jovens passaram a agir com abertura, quebrando os costumes de respeito aos guetos. Exemplos dessa afirmativa podiam ser percebidos em catálogos, tais como “Raça” e “*Rhythm and blues*”, das gravadoras de rock dirigidas por negros pobres americanos e que se tornaram o idioma universal dos jovens.

De acordo com Carmo (2001), este era o tempo em que os EUA e a Inglaterra estavam na esteira da indústria cultural. Em nível de consumo, o rock dos Beatles e possivelmente o único que poderia rivalizar com eles em influência, Bob Dylan, influenciou a geração jovem

mundial. Bob Dylan (1941), poeta, cantor e compositor norte-americano foi considerado um dos precursores da música de protesto. Contudo, Dylan (nome emprestado de Dylan Thomas, cujo nome verdadeiro é Robert Allen Zimmerman) rejeitou a imagem de cantor de músicas de protesto porque preferia chamá-las de canções temáticas.

O mercado fonográfico norte-americano eletrizou a América pop. O grupo de rock inglês *The Beatles* tinha um espírito livre e não-ortodoxo que agradou várias gerações de jovens, especialmente do mundo ocidental. Essa não ortodoxia acabou se tornando uma das chaves características dos anos 1960. Cantavam com espontaneidade da mesma forma como viviam e buscavam entender o sentido da vida, de acordo com Portela (1999).

Assim, o rock, para além de um gênero musical, transformou-se num símbolo, gerou novos comportamentos e selou definitivamente o rompimento com os padrões tradicionais, tornando-se um agente radical de transformação no modo de vestir, pensar e agir.

A partir dessa fase, o espírito contestatário tornou-se elemento imbricado na cultura desenvolvida pela juventude, enquanto seguimento social dessa geração. Este comportamento espalhou-se por todo o mundo anglo-saxônico. Tornou-se matriz da revolução cultural no seu sentido mais amplo, ou seja, nos modos e costumes, na maneira de gozar o lazer e nas artes enquanto produções comerciais, formando, assim, a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos, conforme realça Hobsbawm (1995). Os conflitos de geração já se faziam presentes e a juventude dessa época já questionava as ordens que lhes eram impostas.

Esse espírito contestatário advindo dos anos de 1950 prevaleceu e fortificou-se ainda mais ao longo da década de 1960. De acordo com Hobsbawm (1995), o compromisso público com os comportamentos até então proibidos tornou-se importante e retratou a decisão de rompimento com a vida cotidiana composta por hábitos conservadores. Carmo (2001) relata que as atividades se tornaram públicas, a partir de 1963 com o lançamento do primeiro LP dos Beatles chamado *Please Please Me*. Este disco se espalhou pelo mundo e disseminou comportamentos antes proibidos, tais como o surgimento da cultura homossexual que se tornou abertamente praticada. Os Beatles deixaram os cabelos crescerem e jovens de o mundo todo, para quem o rock ditava as regras, também o fizeram e as meninas passaram a usar mini-saias. Essas tendências na moda e nas artes partiam sempre das cidades San Francisco e Nova York, nos EUA.

Hobsbawm (1995) comenta que o cinema e o rock cativaram o público jovem desse período e o estimulou na expressão de seus descontentamentos, sentimentos que eram exteriorizados através da revolta contra os professores em sala de aula ou de imagens e sons provocativos desenvolvidos pelas ganguês com suas motocicletas barulhentas.

No Brasil, a música popular brasileira (MPB) também começa a mudar. De acordo com Albin (2003, p. 141), surge uma diversidade de gêneros, com a consolidação de instrumentistas de qualidade e a quebra da matriz urbana, ou seja, o surgimento de outras raízes para além do samba-canção, tais como a explosão do baião e das marchinhas tocadas no rádio. Já mais no final da década, parte da juventude dos anos de 1950 sofria a influência do *American way of life*, pois haviam descoberto o *rock'n'roll*. Para estes jovens, o *rock* ecoava como um grito musical capaz de ser o veículo de afirmação do descontentamento, com um toque de irreverência, que expressava as desesperanças e se associava à delinquência juvenil. O termo, originado de duas gírias, *rock*, que significa “sacudir”, e *roll*, “rolar”, cujo significado fazia alusão aos movimentos sexuais, o que chocava as gerações mais velhas.

Raul Seixas, baiano de Salvador, era destaque com sua banda. Dizia ele: “eu usava o *rock* como revolta, uma revolta irracional” (CARMO, 2001, p. 34). Esse depoimento confere uma ação de protesto ao modelo de obediência que a sociedade requeria dos jovens nas relações sociais preestabelecidas. Nesse sentido, Arendt (2007, p. 144) afirma que a “autoridade implica uma obediência na qual o homem retém sua liberdade” e era justamente pela não retenção dessa liberdade que a juventude da década de 1950 começava a lutar. Em condições objetivas no imaginário jovem, o *rock* representou uma bandeira que expressou o desejo deles por liberdade.

Simultaneamente a tudo isso, o uso de drogas intensificou-se. Em 1966, elas não se limitaram apenas a pequenas sub-culturas da alta sociedade ou da baixa e marginal. As drogas espalharam-se não só pelas sensações que proporcionavam o que já era uma atração suficiente, mas também como gesto de rebelião. “O grande significado dessas mudanças é bastante claro: rejeitavam a ordenação histórica há muito estabelecida nas relações humanas em sociedade, que as convenções e proibições sociais expressavam, sancionavam e simbolizavam” (HOBSBAWM, 1995, p. 327). Esta foi uma época em que as alucinações, as fantasias de outras dimensões e misticismos vários alimentavam a juventude de maneira geral e aquele modelo de autoridade estabelecido no *pater familias* cada vez mais perdia suas forças para a vida moderna de liberalização.

No cenário mundial do universo jovem, as drogas invadiram inclusive as universidades.

Enquanto Berkeley e São Francisco polarizavam os movimentos de contestação, na universidade de Harvard (Cambridge, Massachussets), Timothy Leary, professor de psicologia clínica, em ruptura com os métodos tradicionais, experimentou nas aulas, com os alunos, os efeitos da psilocybina e do LSD. Em 1960, o professor Leary havia ingerido cogumelos contendo psilocybina, componente químico dos cogumelos sagrados dos mexicanos, de efeito alucinógeno. Quando voltou aos EUA

estudou os efeitos da droga nele próprio e depois levou para dentro da universidade. É claro que em 1963, Leary e seu colaborador, o Dr. Richard Alpert, foram expulsos da universidade. A informação chegou à imprensa, que transformou o caso em manchete nacional. O LSD, até então praticamente desconhecido, passou a existir e naturalmente aguçou a curiosidade do jovem americano. Brotava assim o que alguns anos depois viria a se chamar de psicodelismo. (LUCENA, 2001, p. 56).

Nesse momento, o LSD era conhecido em todos os Estados Unidos e muitos grupos musicais<sup>5</sup> e de outras atividades artísticas utilizavam a droga como "fonte de inspiração". Nesse contexto, o presidente Kennedy havia sido assassinado, em 1963, e em seu lugar assumiu o presidente Lyndon Johnson, cuja administração era mais repressiva. A guerra do Vietnã, em 1965, requisitava mais e mais estudantes para o confronto e com isso unificaram-se as lutas e as tendências políticas.

Caetano Veloso (1997) relata que, além das drogas e da política, os assuntos esotéricos também atraíam as pessoas do seu círculo social. Gilberto Gil, por exemplo, estava interessado em religiões orientais e ouvia com interesse as histórias sobre os discos voadores. Por toda parte se mesclava um medo das sombras com a alegria de livrar-se da cadeia da causalidade. Todas essas questões não só permeavam simultaneamente o cotidiano da juventude tropicalista como, ao “fervilharem” em suas cabeças, motivavam os jovens a comportamentos anárquicos.

No entanto, para Caetano, tudo isso só o fazia temer a perda da razão. Afirmar ele que, em 1969, “esperneava contra o irracional” (VELOSO, 1997, p. 415). A busca do sentido da vida mesclada com uma realidade que oprimia provocava desejos de escape e de busca do prazer de todas as maneiras. Estas questões foram conseqüências do ano de 1968, que marcou por ter sido o ano em que as proibições, no que diz respeito às tradições, caíram por terra. Os códigos morais, religiosos e econômicos que reprimiam os impulsos de homens e mulheres foram contestados.

A combinação de protestos estudantis, movimentos de contracultura e contraceptivos levou à liberação sexual. De forma concreta, o sexo, as drogas e o *rock'n'roll* eram maneiras de viver a liberdade e despedaçar as cadeias de poder da autoridade cerceativa do Estado, dos pais e de todo o contexto social que delimitavam suas ações e seu modo de viver. Sobre isso, Hobsbawm (1995, p. 325) pondera afirmando que talvez bastasse apenas supor que o estilo informal da moda e a escolha de ações que gerassem comportamentos frutos de desejos privados fossem a forma conveniente de rejeitar os valores das gerações paternas ou, ainda mais precisamente, uma linguagem em que os jovens podiam buscar meios de lidar com um

---

<sup>5</sup> LUCENA, Luiz Carlos (2001) *rock, sonho e revolução: a música contando os anos 60*. [http://www.lumiarte.com/luardeoutono/lo\\_radios/rock\\_sonho\\_revolucao.pdf](http://www.lumiarte.com/luardeoutono/lo_radios/rock_sonho_revolucao.pdf), 2008.

mundo para o qual as regras e valores dos mais velhos não mais pareciam relevantes, o que torna perceptível o elemento intrínseco desencadeado pela insatisfação quanto à forma de relações hierárquicas nas quais a sociedade vigente estava estruturada.

Conforme Luiz Carlos Lucena (2001), a partir dos primeiros meses de 1966, os hippies invadiram São Francisco e Los Angeles, na costa Oeste, e o East Village, em Nova York. Nessas cidades, era forte o movimento *underground*<sup>6</sup>, que encampou o ideário dos *hippies* e com ele se fundiu. Segundo Enor Paiano (1996, p. 51), um dos temas prediletos dos *hippies* era a chamada “ampliação da consciência”, que envolvia experiências sensoriais envolvendo o uso de drogas ou a imersão em religiões orientais. Este movimento também defendia o amor livre, o sexo sem compromisso com o casamento e a vida em comunidades. Sua base de concepção filosófica era o pacifismo; portanto, recusavam-se a engajamentos forçados de qualquer natureza. Esta vida de alienação e fuga da realidade, na verdade, constituiu a forma de manifestação que este grupo encontrou para fazer seu grito de protesto. Sabe-se que o momento americano era de angústia, de tensão e de dor, em virtude da Guerra do Vietnã, pois os jovens a cada dia mais e mais eram recrutados para servir ao exército nas trincheiras. Em decorrência disto, este grupo encontrou na oposição à guerra uma forma de pregar a paz, como contestação a tudo que os incomodava na sua realidade.

Neste período, o Brasil experimentou uma ditadura violenta, que atrelou o país a uma inércia, sobretudo nos campos ligados às artes e às pesquisas nos seus vários campos de conhecimento, isso para não ressaltar o retrocesso político. A cultura brasileira estava vivenciando o auge de suas tensões. A repressão política e as pressões de mercado traziam para os jovens artistas angústias, conflitos e dúvidas quanto a que tipo de criação produzir e nesse emaranhado de situações estavam os músicos tropicalistas. Neste sentido, assevera Frederico Coelho (2002, p.04) que, em geral, os tropicalistas disputavam espaço com o comercialismo dos ídolos populares da jovem guarda.

O contexto político e econômico pós-64 deslocou a discussão para o mercado, que acenava para os artistas com novas e inusitadas possibilidades de divulgação de seus trabalhos. Napolitano (2002) informa que em cada área (no teatro, na música e no cinema), tinha-se uma reação diferente como forma de expressão dessa nova conjuntura ideológica, cultural e econômica, ou seja, cada segmento artístico estabeleceu relações com seu próprio público de maneira diferenciada, o que não significa que um público não pudesse transitar pelo espaço do outro; muito pelo contrário, houve uma articulação coletiva organizada e

---

<sup>6</sup> Conforme Enor Paiano (1996, p. 51), o movimento *underground* era o termo usado para as produções culturais marcadas pela contracultura da época.

muito presente nos espaços culturais, que deram origem aos entraves entre a arte sem obrigatoriedade de vínculo com o econômico e a imposição da própria indústria cultural: produzir o que gerasse consumo.

Enquanto mecanismo veiculador de mensagens, a música emite e traduz concepções, pensamentos, críticas, protestos e reflexões sobre a sociedade e para ela. Assim, Caetano Veloso entendeu o movimento tropicalista como a “virada da tradição da música popular brasileira pelo avesso”, o que Albin (2003, p. 290) justifica por este grupo caracterizar-se como um grupo de protesto, que em suas produções contestava os problemas sociais hodiernos, a organização social e política do Brasil e a maneira como os outros grupos faziam música.

Esses jovens se destacaram pela sagacidade que tiveram ao se utilizarem de formas de mesclagem das várias produções e estilos musicais já existentes para a construção da sua própria linguagem, o que tornou peculiar a composição estética das suas obras. Assim, construíram mensagens de contestação ao modelo cultural, social e político vigentes, utilizando-se do canibalismo cultural, pois antropofagicamente beberam em fontes como os Beatles e Jimi Hendrix para argumentar contra a atitude defensiva dos nacionalistas quanto ao internacionalismo, o que, segundo Caetano, é um aspecto significativo na construção cultural do país. (VELOSO, 1997)

Tendo vários enfrentamentos como desafios, a juventude tropicalista buscou a superação dos modos de ser e de pensar a sociedade de seu tempo. Com um pensamento reacionário, provocou novos comportamentos, especialmente nos jovens, que “desbancaram” a observância de normas e condutas significavam subordinação a alguma forma de autoridade enquanto modelo instituído.

## **1.2 Os Reis da Confusão: os jovens tropicalistas**

Para que se compreenda a integração dos jovens que culminou na formalização do grupo tropicalista, faz-se necessário uma apresentação acerca dos valores e da trajetória de seus componentes. Será destacada, como referencial, apenas parte deste grupo de juventude, ou seja, especialmente os atores da área da música.

O primeiro deles é Caetano Emanuel Viana Teles Veloso, nascido em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, em 1942, em uma família com tendência para as artes, especialmente a música, gênero artístico que apreciava Caetano, enquanto ouvinte de rádio. Desde a mais tenra idade, entendia que a música era uma forma prazerosa de ver a vida. Girlene Portela



(1999, p. 62) declara que “tudo aconteceu em sua vida de forma quase por acaso e sem o rigor de leis ou obrigações.”

Ainda na adolescência, o cinema já influenciava sua forma de pensar o mundo. Os filmes *Viver a vida*, *Pierrot te Fou* e *Uma mulher é uma mulher*, de Godard, assim como posteriormente os filmes de Glauber Rocha e Frederico Fellini, foram obras fundamentais de fermentação inicial, para a formação de uma pessoa questionadora, crítica e que aprendeu a viver livremente.

Na música, Caetano Veloso recebeu influências diretas de João Gilberto, a quem admira e declara ser um exemplo claro de atitude antropofágica, pois criou um estilo novo, definido, fresco e inaugural por seus próprios méritos. (VELOSO, 1997, p. 249)

Conforme Calado (1997, p. 45-47), Caetano Veloso e Gilberto Gil sempre estiveram ligados à música, mas não profissionalmente. Encontravam-se num bar para cantar, tocar violão e trocar idéias, como era próprio dos jovens. Nesse ambiente conheceram Maria das Graças (Gal Costa) e tinham afinidades com os cantores da Bossa Nova, a quem admiravam. Enquanto jovem curioso, Caetano Veloso relata suas experiências com o lança perfume, a maconha e a auasca.<sup>7</sup> Sentimentos de medo, saudades das pessoas, mesmo que estivessem perto e a depressão rodeava-lhe. Afirma ter tido um sofrimento infernal, especialmente com a maconha. (VELOSO: 1997: 321)

Estas experiências e as de haver presenciado episódios de enfrentamento da repressão policial, quando das manifestações estudantis no início do golpe militar de 1964, faziam-no refletir sobre si mesmo e lhe causavam medo. Diz ele:

vendo tanques, eu me perguntava se teria coragem de me meter numa revolução, se estaria disposto a dar a vida pelas causas sociais que supunha apoiar. Naturalmente, senti que não daria a minha vida por nada. Mas não estava certo do que isso significava naquele momento e a partir daquele momento na “minha vida”. (VELOSO, 1997, p. 310)

O medo causado pela repressão política foi um sentimento muito presente no cotidiano das pessoas que compuseram a sociedade brasileira da década de 1960. Sennett (2001: 44) aponta três modos pelos quais se constroem os laços de rejeição à autoridade. O primeiro liga-se justamente ao medo da força de uma autoridade. Sennett (2001) chama de “dependência desobediente” e explica tratar-se de um vínculo se baseia numa concentração compulsiva da atenção. Isto é, uma vez conhecida a vontade do outro, a pessoa age ao contrário dele.

---

<sup>7</sup> Bebida forte, espessa e amarelada natural da Amazônia. (VELOSO, 1997, p. 322)

Sennett (2001) afirma também que a transgressão talvez seja o elemento mais eficaz na prática deste vínculo, porque ela envolve mais do que dizer não. Implica propor uma alternativa inaceitável para o outro. Neste caso, a figura da autoridade é rechaçada diretamente. O segundo é a impressão de uma imagem positiva e ideal da autoridade a partir da imagem negativa existente. Este laço compreende a necessidade da referência. A pessoa constrói a imagem que julga positiva a partir do modelo que tem presente. O terceiro se estabelece a partir de uma fantasia a respeito do desaparecimento da autoridade. A figura da autoridade é temida, mas o sujeito teme ainda mais que ela desapareça. Este vínculo diz respeito ao discurso da contingência, em que tudo o que há de errado deve-se à presença de uma autoridade; contudo, o sujeito não quer que ela desapareça. A partir dessas ponderações, pode-se perceber que Caetano Veloso vivenciou o laço de rejeição da autoridade com todo o sentido que lhe era devido e a linguagem simbólica que serviu de interlocução para o seu discurso foi a música, *locus* da palavra “contestação”.

A linguagem de rejeição da autoridade advém do fim do século XVIII e tinha um objetivo nobre, que era instilar o desejo de liberdade entre as massas populares. Sennett (2001) teoriza que os vínculos de rejeição foram criados paradoxalmente para motivar a liberdade e, no século XIX, esse objetivo se estendeu da linguagem política para a situação econômica. Logo, ao negar a legitimidade do governante que não inspirava confiança, o sujeito se libertava. “Este foi o legado deixado pela Revolução Francesa no pensamento moderno” Sennett (2001, p. 61) e se aplicou para este tropicalista, pois, a se ver, diante de um governo autoritário e de estruturas de organização social manipuladas, Caetano Veloso rejeitou reconhecê-las enquanto autoridade.

Estas experiências provocavam reflexões e, simultaneamente, crises existenciais que lhe serviram de oportunidade não só para questionar as “estruturas” externas, mas também para pensar seus próprios valores e decisões. Esta reflexão permitiu-lhe o amadurecimento. Como ele próprio relata, estava deixando de ser ingênuo, pois uma consciência social, política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais, o faziam pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Assim o compositor elucidava como se sentia no início de sua carreira artística:

a Bossa Nova me trouxe para uma maturidade que fez dessa fase minha pré-história artística e pessoal. Eu me sentia num país homogêneo cujos aspectos de inautenticidade e as versões de rock sem dúvida representavam um deles – resultava da injustiça social que distribuía a ignorância, e de sua macro manifestação, o imperialismo, que impunha estilos e produtos (VELOSO, 1997, p. 254)

A importância das experiências cotidianas, dentre elas os momentos de crise, corroboraram para a formação do percurso do jovem Caetano Veloso. Para Hegel (Apud: SENNETT: 2001), a autoridade é renovada pelas crises periódicas pelas quais o homem passa, uma vez que modificam a natureza da consciência da pessoa. Para Caetano, a combinação das experiências artísticas em casa, desde sua adolescência, somada ao seu diálogo com a realidade social estando já no mundo das artes, culminou com sua lucidez e se nutriu, segundo ele próprio, “de violentações de um firme gosto amadurecido” (VELOSO, 1997, p. 254), que o tirou do “lugar da ingenuidade” e o levou para ações concretas, que resultaram na liderança do Movimento Tropicalista.

Neste aspecto, compreende-se, assim, que o nível das construções tropicalistas desenvolvidas por este jovem compositor, para além das contribuições de outros atores, foi resultado de um estado de lucidez adquirida através da experiência.

Companheiro de Caetano, Gilberto Passos Gil Moreira era um administrador de empresas que admirava Luiz Gonzaga, seu baião e o som de percussão da banda de pífaros de Pernambuco. Jovem criativo, questionador da moral instituída e de múltipla visão cósmica, Gilberto Gil tornou-se fundamental enquanto articulador do tropicalismo. *Domingo no Parque* foi a música que escolheu para apresentar o ainda não nomeado tropicalismo ao público no III Festival de Música Popular da Televisão Record, em São Paulo, depois de haver composto *louvação*, enfocando a força do homem, a beleza da mulher, a paz, o amor e a amizade enquanto valores que validam a vida humana.

Sua trajetória de vida demonstra que era um jovem perspicaz, leitor da realidade que o cercava e de muita sensibilidade. Caetano Veloso relata que Gilberto Gil já morava no Rio de Janeiro há algum tempo, quando foi fazer uma temporada de shows em Recife (PE) e voltou transformado. Ele relata que

as insinuações da singularidade da nossa situação de brasileiros, sob um governo militar que odiávamos, às contradições dos nossos projetos profissionais, o fez querer mudar e repensar tudo. Sem descanso, exigia do grupo adesão irrecusável ao programa de ação que esboçava segundo Veloso com ansiedade e impaciência. Ele falava da violência, da miséria e da força da inventividade artística buscando extrair disso um roteiro de conduta. (VELOSO, 1997, p.131)

Fica nítido que Gilberto Gil ficava inquieto com as condições sociais de vida dos brasileiros menos favorecidos economicamente e de como as desigualdades sociais o incomodavam. As reflexões que fez, ao visualizar a realidade brasileira deu-lhe a consciência clara de que seus projetos profissionais precisavam sofrer mudanças.

Demonstrou ser um líder forte, decidido e impetuoso, pois tomou a decisão de fazer algo e transformou essa preocupação em um valor ético que permeou as suas produções musicais.

O grupo Os Mutantes era formado por três adolescentes oriundos da classe média que moravam num bairro chamado Pompéia, na cidade de São Paulo. Nesta região, havia áreas operárias e velhas fábricas sucateadas, locais que viriam a ser célebres celeiros do grupo tropicalista de *rock*. Seus nomes eram Arnaldo Dias Baptista, que tocava baixo e teclado, Sérgio Dias Baptista, guitarra e Rita Lee Jones, uma garota que cantava, tocava instrumentos de percussão e, em casos eventuais, um pouco de flauta.

De acordo com Caetano Veloso, os três eram extraordinariamente talentosos. Assim ele afirma: “Quando Duprat os apresentou a Gil, ele comentou com Caetano Veloso assustado: São meninos ainda, e tocam maravilhosamente bem, sabem de tudo, parece mentira”. (VELOSO, 1997, p. 171)

Segundo Carlos Calado (1995), o grupo tinha o perfil de adolescentes anárquicos em tudo o que fazia. Eles mexiam com as pessoas na rua, pregando “peças” sempre que tinham oportunidade, emitiam provocações e ironizavam qualquer situação. Sempre rindo, com ares zombeteiros, faziam muito barulho nos locais onde estivessem.

Antônio José Santana Martins, conhecido como Tom Zé, baiano da cidade de Irará, compositor, cantor, arranjador e ator brasileiro, ainda dolescente passa a se interessar por música e estuda violão. Tem alguma experiência tocando em programas de calouros nos anos 1960, e acaba entrando para a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Tom Zé é considerado uma das figuras mais originais da Música Popular Brasileira, tendo-se destacado por ser uma figura que permaneceu meio marginalizada, pois não soube se integrar no tipo de carreira mais convencional. Ele era considerado desajeitado pelos companheiros. Contribuiu com o movimento tropicalista por polemizar as discussões, o que possibilitava novas idéias, pois sempre questionava tudo o que ouvia, tinha opiniões antagônicas e complexas sobre as questões discutidas no grupo. Sujeito muito autêntico e que carregava consigo uma visão clara e abrangente de uma realidade social injusta, foi por isso um grande contestador de todo e qualquer tipo de autoridade imposta.

Outro nome, não menos importante, é o de Torquato Pereira de Araújo Neto, que nasceu em Teresina, no Piauí. Aos 15 anos, em 1960, foi mandado pelos pais à cidade de Salvador para estudar, sob a responsabilidade da família do poeta baiano Duda Machado. Nos três anos que ficou em Salvador (1960 a 1963), tornou-se conhecido pelas turmas e rodas culturais da cidade como um bom poeta e grande conhecedor de literatura brasileira. Durante o tempo que

passou na capital baiana, Torquato fez amizade com os jovens que formariam mais tarde o chamado “grupo baiano” (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Maria Bethânia e Gal Costa). Além dos músicos, Torquato se aproximou também de José Carlos Capinan.

Torquato Pereira de Araújo Neto veio para o Rio de Janeiro em 1964 e se estabilizou profissionalmente a partir do jornalismo. Com a vinda definitiva de Caetano e Gil para o eixo Rio/São Paulo, em 1966, Torquato, já com quase três anos de residência fixa no Rio e exercendo o jornalismo, reencontrou os músicos e tornou-se, em poucos anos, um compositor de talento. Passou a assinar uma coluna no *Jornal dos Sport* em 1967. Sobre ele, Frederico Coelho comenta que

as colunas trazem novos subsídios para analisarmos algumas questões sobre a dinâmica da música popular brasileira da época. As opiniões e críticas musicais de Torquato foram claramente marcadas por duas fases, as quais estão diretamente relacionadas aos eventos que ocorreram entre março e outubro de 1967 e resultaram no tropicalismo musical. Nessas duas fases, as posições assumidas pelo futuro defensor da permanente inovação estética no campo cultural brasileiro eram contrastantes. Em um primeiro momento, entre maio e julho, Torquato foi um típico representante dos jovens urbanos do país, com formação universitária e experiências culturais lastreadas pelo nacionalismo e pelo intelectualismo de esquerda da primeira metade dos anos 60. Ao contrário do Torquato que todos conhecem – libertário e antenado com o *rock* e a cultura americana, não aceitava a igualdade entre públicos e demonstrava certa impaciência com as experiências do iê-iê-iê nacional. (COELHO, 2002, p. 06)

Enquanto escritor e colunista do *Jornal dos Sport*, Torquato Neto tecia comentários pesados e constantes sobre a situação da música popular, criticando especialmente os músicos da Jovem Guarda. Pouco depois, após alguns eventos ocorridos entre julho e outubro do mesmo ano, Torquato Neto reviu sua postura radical contra as guitarras elétricas e os programas de música internacional de sua época. Além de criticar seguidamente a ingenuidade dos músicos da MPB que produziam de acordo com os reclames da indústria cultural e eram contrários às transformações solicitadas pelo público universitário e os da classe média. Essa postura evidenciava os sinais de contato cada vez mais intenso com Gil, José Carlos Capinan, Rogério Duarte e Caetano Veloso.

Sempre afoito e questionador, Torquato fez parte dos chamados intelectuais do tropicalismo musical, tendo vivido intensamente o radicalismo de sua época com uma postura muito definida acerca das idéias que defendia e conciliando os ofícios de jornalista e compositor. Conforme afirmou Paulo Roberto Pires (2007), Torquato Neto morreu, em 1972, da mesma forma radical com que sempre viveu: suicidou-se.

Coelho (2002) afirma que a maior vantagem de se analisar o tropicalismo através de Torquato Neto, enquanto participante do movimento, não é só a partir do que ele produziu, mas essencialmente da forma como seu cotidiano era vivido. Sem rendições ou enquadramentos, sempre muito senhor de si mesmo, buscava a compreensão de sua trajetória. Sua prática social, para além das letras de sua autoria, efetivou uma nuance de história de indignação que extrapola a trajetória musical de seus principais intérpretes.

Maria da Graça Costa Penna Burgos, cujo nome artístico é Gal Costa, nasceu em Salvador (BA) no ano de 1945. Tornou-se amiga das irmãs Sandra e Dedé (Andréia) Gadelha, na época as futuras esposas dos compositores Gilberto Gil e Caetano Veloso, respectivamente. Gal Costa foi considerada a musa do tropicalismo, interpretando várias canções. Enquanto cantora, começou sua carreira com uma postura tímida; contudo, em decorrência dos acontecimentos repressivos, amadureceu e se posicionou criticamente frente às situações cotidianas da repressão militar. Acerca disso, relata Zuza Melo que Gal Costa, ao se apresentar no IV Festival da MPB da TV Record, interpretando a canção “Divino, Maravilhoso”, de Gil e Caetano, no ano de 1968,

entrou depois do início da música e, andando sem parar, ultrapassou o poço e foi cantar na passarela atrás dos jurados e perto do público, que imediatamente aderiu ao contagiante refrão “*É preciso estar atento e forte/ não temos tempo de temer a morte*”. Aquela baianinha meiga e tímida, apelidada “João Gilberto de saias”, havia se transformado numa figura espantosa, com uma cabeleira *black power*, roupas berrantes e atitudes agressivas: parecia um bicho quando gritava “Uaaaau!” antes do refrão. (MELO, 2003, p. 318)

Gal Costa assume uma nova postura diante da realidade e muda radicalmente a partir da aparência, como que a dizer com seu próprio corpo o nível de indignação que o contexto sócio-político lhe causava. Demonstrou impetuosidade ao se posicionar diante do público de maneira aguerrida como o querer seduzi-lo para a compreensão do que estava acontecendo e da necessidade de que se fizesse algo de imediato.

Rogério Duprat<sup>8</sup>, nascido no Rio de Janeiro em 1932, maestro com uma capacidade técnica inquestionável, em 1955, aos 23 anos, mudou-se para São Paulo, onde se tornou compositor e regente. Integrou a Orquestra Sinfônica Municipal e a de Câmara de São Paulo, da qual, em 1956, foi membro fundador e diretor.

Duprat aprendeu a tocar cavaquinho, gaita e violão. Lecionou na Universidade de Brasília, mas a deixou, juntamente com vários colegas, devido à intervenção do governo

---

<sup>8</sup> As informações biográficas sobre Rogério Duprat foram retiradas de: <http://educacao.uol.com.br/biografias/>, 2008.

militar instaurado com o golpe de 1964 e deixou o país. Na França, estudou com o compositor Pierre Boulez, e, na Alemanha, com Karlheinz Stockhausen.

O maestro participou do movimento tropicalista aos 34 anos, compondo a maioria dos arranjos musicais dos tropicalistas. Sua experiência musical e de vida foi uma contribuição fundamental para o grupo. Segundo Calado (1995), seus arranjos aliavam erudição, ousadia e inventividade. Considerado o grande responsável pelo rompimento da barreira entre erudito e o popular, consolidou-se como figura ímpar da música brasileira. No Brasil, ainda nos anos 1960, dedicou-se à criação de peças experimentais ao lado do também maestro Damiano Cozzella, usando um computador da Escola Politécnica da USP para compor.

Rogério Duprat possuiu uma formação erudita, contudo, a partir da segunda metade da década de 1960, se aproximou da música popular e, de maneira eclética, fundiu os dois gêneros, passando a criar uma arte musical híbrida. Sendo também maestro, passou a praticar a fundo todo seu conhecimento musical, o que resultou na fusão de diversos estilos, muitas vezes demonstrado, em um só arranjo. Com exuberante capacidade técnica, aproximou a música popular brasileira da música norte-americana na linguagem instrumental de orquestra, sempre com bom humor.

O seu arranjo composto para a canção “Domingo no Parque”, do compositor Gilberto Gil, pode ser considerado não apenas um marco para a música popular brasileira, como Campos (Apud: Calado, 1995) sugeriu, mas um marco na sua carreira, pois através dela acontece a inauguração de um estilo sincrético que ele adotaria, a partir de então, na maioria de seus arranjos, com o uso de ruídos, gritos e instrumentos regionais somados a instrumentos elétricos e orquestrais para compor o ambiente sonoro. Esse recurso de fazer coexistirem elementos aparentemente disparatados em uma mesma canção tornou-se uma de suas marcas estilísticas como arranjador. Como compositor de trilhas sonoras, trouxe a seu trabalho de arranjador influências dessa experiência. Carlos Basualdo faz assim o seguinte reconhecimento:

aqui deve ser lembrada a contribuição do arranjador, Rogério Duprat, no caso, essencial, e em si mesma um marco para a música popular brasileira. Marco de uma colaboração que muitos julgariam impossível entre um compositor de música popular e um compositor de vanguarda (embora Rogério não goste de ser chamado assim, seus conhecimentos e sua prática de alta cultura musical contemporânea não suportam outra classificação). Esse encontro, tão bem sucedido, mostra que já não há barreiras intransponíveis entre a música popular e a erudita. (BASUALDO, 2007, p. 258)

Rogério Duprat foi de grande importância para que as produções tropicalistas tivessem o caráter antropofágico do ponto de vista melódico. Sua experiência de vida fortalecia o grupo.

Conforme Gilberto Gil<sup>9</sup> (2006) afirma, Rogério Duprat tinha uma posição muito arrojada, uma noção muito clara da interação entre música popular e erudita, na contramão do pensamento convencional da época. Com a progressiva perda da audição, ao longo dos últimos 30 anos, Duprat foi se afastando do meio musical e se manteve recluso em seu sítio em Itapecerica, interior de São Paulo. Morreu em 2006, aos 74 anos devido a um câncer na bexiga e ao mal de Alzheimer.

Acerca dele, o maestro Júlio Medaglia<sup>10</sup> declara: "Um grande compositor, que começou na carreira erudita, mas teve atuação decisiva na música popular, pela interpretação mais ampla que deu a ela, trazendo mais componentes e uma visão crítica e bem-humorada da realidade [...] Sua morte também é um protesto".

José Carlos Capinan<sup>11</sup>, baiano da cidade de Esplanada, escreveu várias letras das canções tropicalistas. Poeta desde a adolescência mudou-se para Salvador aos 19 anos, onde iniciou o curso de Direito, na Universidade Federal da Bahia. Militante fervoroso do Centro Popular de Cultura da UNE, com o golpe militar, em 1964, foi forçado a deixar Salvador para ir morar em São Paulo, onde iniciou os primeiros poemas de seu livro de estréia, *Inquisitorial*. Alguns anos depois, voltou à capital baiana, para fazer Medicina, profissão que chegou a exercer por algum tempo. Paralelamente, intensificou o seu trabalho como poeta e compôs com Gilberto Gil o clássico "Soy Loco por Ti, América", e integra o histórico disco *Tropicália* (1968). Capinan não diminuiu o seu ritmo como letrista e segue dividindo parcerias com grandes nomes da música até a presente data.

Cada um dos jovens tropicalistas, de acordo a sua história de vida, caracterizava-se por exprimir muito de sua personalidade durante todo o percurso da execução das ações do movimento, exprimindo seus valores pessoais com muita autenticidade nas obras produzidas. Por isso, Napolitano (2004) alerta que o tropicalismo não deve ser confundido com um movimento coeso, pois a heterogeneidade, inclusive de realidade sócio-econômica formação familiar e acadêmica, bem como as trajetórias de vida, estavam presentes nos valores estéticos e políticos dos artistas identificados como tropicalistas.

---

<sup>9</sup> Entrevista de Gilberto Gil para o Jornal *Folha de S. Paulo* em 26/10/2006.

<sup>10</sup> Entrevista de Júlio Medaglia para o Jornal *Folha de S. Paulo* em 26/10/2006.

<sup>11</sup> José Carlos Capinan - <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/capinam>, 2008.



O fator comum a todos era o espírito de não conformação. Neste sentido, Sennett (2001, p. 51) afirma que o próprio ato de desobedecer, com todos os seus confrontos, angústias e conflitos, une as pessoas. Assim, com estilos diferentes, entre encontros e desencontros, e com liberdade para dar sentido às produções com peculiaridade individual, sempre com muita emoção<sup>12</sup>, cada qual desenvolveu sua práxis movido por uma visão de mundo entendida aqui precisamente como um conjunto de idéias que reúne os membros de um grupo e os opõe a outros grupos, de acordo com Carvalho (1994).

Outro aspecto a se considerar deve ser o de que, vários destes jovens artistas, tiveram formação acadêmica. Entre eles tem-se: Caetano Veloso, Filosofia, Gilberto Gil, Administração de Empresas, José Carlos Capinan, Direito e Torquato Neto, Jornalismo. Todos com uma capacidade de articulação política e com consciência crítica fomentada. Nos debates em sala de aula havia a valorização do pensamento de Herbert Marcuse (1898-1979) bem como da teoria marxista. Isso sustentou teoricamente seus ideais e os motivou. A concepção da Escola de Frankfurt, com as teorias críticas, especialmente a partir de Marcuse, tinha seu embasamento em Hegel. Com duas teses básicas: a razão<sup>13</sup> e o negativismo. Os debates e estudos desses jovens, sobre essas questões teóricas, sempre a partir do método dialético, fortaleciam-lhes uma maneira crítica de pensar filosoficamente.

De acordo com Carmo (2001), foi através dos escritos de Marcuse sobre a preocupação com o desenvolvimento incontrolado da tecnologia, o racionalismo dominante nas sociedades modernas, os movimentos repressivos das liberdades individuais e o aniquilamento da razão, que os jovens tropicalistas absorveram e fundamentaram a formação de suas consciências e engajamento político-cultural. Como artistas, conseguiram exteriorizar estes aspectos filosóficos deglutidos, a partir de suas próprias personalidades. Com tom irônico e provocativo externavam esses traços nas canções produzidas que teve como elemento central a crítica ao que estava posto como sistema do poder ou o que era tido como padrão.

Desse modo, temas como o privado e o cotidiano, ganham uma conotação singular. Com criatividade, os tropicalistas trabalharam também o arcaico e o moderno, o erudito e o

---

<sup>12</sup>Por emoção aqui se tem a compreensão de Sennett (2001) que a descreve como um ato de interpretação engajado, ato de dar sentido ao mundo, portanto, o homem é sempre moralmente e legalmente responsável pelo que sente.

<sup>13</sup> Por Razão, entende Marcuse o sentido hegeliano deste conceito, que é a possibilidade do homem desenvolver inteira e livremente suas potencialidades.

popular, o nacional e o internacional, o domínio e a liberdade, dando-lhes características que os tornaram peculiares enquanto artistas.

Utilizando-se de meios modernos para expor e musicar os fatos histórico-sociais do cotidiano, inclusive para questionar a autoridade de governo e a autoridade estabelecida nas organizações sistêmicas, eles criaram e criticaram e o fizeram a partir de uma construção estética em que se utilizou uma linguagem representativa de recortes e colagens de fatos cotidianos e suas implicações na sociedade que vivenciava com angústia as pressões da ditadura militar. É interessante analisar essa característica dos tropicalistas à luz de Denise Jodelet quando discute as representações sociais como:

Um domínio em expansão, que enquanto sistema de interpretação que regem nossa relação com o mundo, orienta e organiza as condutas e as comunicações sociais. Da mesma forma, intervêm em processos variados, tais como a difusão e assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais, como fenômenos cognitivos envolvendo a pertença social dos indivíduos [...] a partir das interiorizações de experiências, práticas, modelos de condutas e pensamento socialmente inculcados ou transmitidos pela comunicação social. (JODELET, 2001, p. 22).

Ao considerar o Tropicalismo como um movimento musical com parâmetros mais amplos, a partir de Jodelet podemos considerar os tropicalistas como articuladores de novas representações sociais, pois tinham a intenção clara de interagir na vida das pessoas, por isso, a importância que deram a detalhes da realidade cotidiana, misturando informações advindas do universo de movimentos musicais da época, da literatura, dos apelos da vida moderna, das suas vivências e demais elementos. Consideraram que “era preciso que o mundo e seus problemas fossem trazidos para a realidade” (PORTELA, 1999, p. 18).

Para atingir esse objetivo, os tropicalistas partiram para estruturação de uma estética de construção de textos universais que revisitassem todos os estilos, demonstrando um conflito saudável que resultava no pluralismo do mundo das idéias com produções que refletiam o pensamento divergente com um toque de autonomia. As criações tinham simplicidade intelectual cujo objetivo era o de encontrar ressonância de reflexão social. (PORTELA, 1999).

Toda esta composição complexa foi o movimento tropicalista. Acima de tudo, uma exteriorização da inquietude dessa juventude quanto a tudo que era impositor, fechado ou repressor à liberdade humana e essa característica eram evidentes e comuns aos protagonistas do movimento como um todo. Ratificam essa afirmativa os versos da canção de Caetano Veloso

E eu digo não  
 E eu digo não ao não  
 Eu digo: É!  
 Proibido proibir  
 É proibido proibir  
 É proibido proibir  
 É proibido proibir...

Estes versos brotaram de um diálogo de Caetano Veloso com seu empresário Guilherme Araújo quando este lia uma reportagem na revista *Manchete* sobre os acontecimentos referentes a maio de 1968 em Paris. Ratifica Caetano:

Lembro-me que ele mesmo virou a página e disse: é engraçado, eles pixaram coisas lindas nas paredes. Esta frase aqui é linda - 'é proibido proibir'. Eu falei. É lindíssima. Ele falou faça uma música usando esse negócio como refrão. Eu disse - ta. Passou. Eu não fiz. Daí ele me cobrou. Eu disse, faço. Achei meio boba, mas bonitinha. Todo mundo na hora achou bonita. No dia seguinte eu já a achava péssima. Até hoje só gosto do ritmo e de uma parte da letra que diz 'eu digo sim, eu digo não ao não'. (VELOSO, 1997, p. 297)

Apesar de o compositor declarar que esta canção não lhe agradou do ponto de vista estético (VELOSO, 1997), estando sob o realce das polêmicas travadas entre a juventude desse período e as questões concernentes à autoridade esta letra passa a ter uma relevância ainda mais significativa. O verso *É proibido proibir* revela um discurso que trás em seu bojo a presença da riqueza da forma como se podem explorar os sentidos de uma expressão. E o sentido aqui é o de que ninguém pode tirar a liberdade do viver e do fazer do homem com toda a potencialidade que o livre-arbítrio revela de si. Revela ainda toda uma atitude reacionária de quem rejeita qualquer força opressora imposta sobre o sujeito, pois a única autoridade a que ele se submete é a que vem de dentro dele mesmo. Nestes versos fica declarados a possibilidade que o ser humano tem de ser e fazer tudo.

O depoimento acima realça as reações básicas de um artista que vivia a sua fase de juventude com todas as características que esse momento proporciona, dentre elas o impulso e a espontaneidade que não mede muito as conseqüências das ações desencadeadas pelo desejo. O objetivo maior de Caetano Veloso era protestar contra toda e qualquer forma de idéia ou organização que aprisionasse a liberdade de expressão, monopolizasse ou exercesse o predomínio ideológico sobre as pessoas e a arte.

Os críticos dos setores da comunicação sentiram suas idéias abaladas a partir da estética diferenciada da canção tropicalista porque, de certa forma, eles também não estavam imunes à crítica tropicalista uma vez que faziam parte de um sistema que direcionava informações de acordo com interesses específicos. Assim, a partir daí, deslocaram os modos de recepção e

discussão musical difundida para o público, redimensionando a questão da participação política na música, ao mesmo tempo em que aconteciam também os avanços tecnológicos e de mercado.

### 1.2.1 Uma proposta abrangente: música, cinema, teatro, poesia e artes plásticas

O Movimento Tropicalista foi o resultado da objetivação de um grupo de pessoas que, embora nem todos se tornassem diretamente membros do grupo, comungavam dos mesmos ideais e visão de mundo. Dentre outros, tem-se no Cinema: Glauber Rocha, Ruy Guerra e Nelson Pereira dos Santos. Estes ousados profissionais preconizavam a necessidade de um cinema ousado, em forma de conteúdo que falasse do Brasil sem copiar os padrões hollywoodianos, mas que defendesse o princípio da simplicidade formal. Um exemplo disso tem-se na frase de Glauber Rocha “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão” conforme (NAPOLITANO, 2004, p. 31). Estes aspectos ficam percebidos através dos filmes *Barravento*, *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e outros.

Ao considerar a arte cinematográfica, Hobsbawm afirma ser a que maior atinge as massas populares e uma “diversão do mercado de massa por excelência” (HOBSBAWM, 1995, p. 324). Naquele período, o cinema era ponto de encontro dos jovens que o vivenciava cotidianamente. Neste sentido, Caetano Veloso faz uma afirmação relevante. Fala que

o pessoal do cinema novo é que melhor reagia às experimentações do grupo: tinham que lidar com o fato industrial e, por outro, mantinha uma convivência internacional cosmopolita – além, é claro, de conhecer de perto o desenvolvimento do embrião tropicalista em Glauber Rocha. Eles estavam preparados para dialogar com o que fazíamos. Assim também uma facção da juventude carioca que, sem ser conservadora, não se identificava com o modelo do estudante nacionalista de esquerda. (VELOSO, 1997, p. 306).

Além do cinema tropicalista de Glauber Rocha<sup>14</sup>, tem-se o tropicalista José Agrippino de Paula com o livro *Panamérica*, os irmãos Campos na poesia concreta, Hélio Oiticica, bem como Rogério Duarte, artistas plásticos e no teatro José Celso Martinez Correa.

Conforme o próprio Veloso (1997, p. 248) relata os irmãos Campos<sup>15</sup>, Décio Pignatari e Júlia Moreno foram poetas concretistas que apoiaram o tropicalismo, coadunando do mesmo

<sup>14</sup> Ver-se-á mais sobre a cinematografia de Glauber Rocha na descrição do cartaz de propaganda do filme *Terra em Transe*, no capítulo III, pg. 67.

<sup>15</sup> Ver-se-á mais sobre Augusto de Campos no item 3.2 – depoimentos.

sentimento e desejo de contestar. Especialmente Augusto de Campos que inclusive se tornou parceiro de Caetano Veloso posteriormente à década de 1970.

De acordo com Girlene Portela (1999), a poesia concreta é aquela que utiliza a linguagem industrial, das relações intersemióticas, da valorização dos aspectos gráficos e visuais nas suas publicações, valorizando ainda as questões teórico-culturais. Também propõe a desconstrução dos ufanismos. Entende-se por ufanismo aqui a atitude de quem se orgulha da sua nação com exagero. Sendo assim, valoriza-se a negação da idéia de nação como totalidade, a tradução alegórica da conjuntura política por meio da paródia e o desenvolvimento de uma nova linguagem estética da canção sendo esta baseada na apropriação antropofágica, associada à justaposição de elementos culturais da modernidade o que justificaria a valorização do movimento.

As artes plásticas foi outra área da cultura brasileira imbricada com o movimento tropicalista. De acordo com Alicia Romero e Marcelo Gimenez<sup>16</sup> (2004), ao integrar o Grupo Neoconcreto, a partir de 1959, Hélio Oiticica abandonou os trabalhos bidimensionais e se interessou por outras formas de expressão, procurando retirar a pintura do quadro e levá-la para os espaços. Sendo assim, passa a criar relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis. O artista entendia que as apropriações ambientais era o caminho para efetivar a *ante arte* como ligação entre a manifestação criativa do artista e a coletividade. Acerca disso, diz Oiticica “\_o programa é radical. Um escárnio ao chamado comércio de arte criado pelas galerias [...] e a recusa do museu” (FAVARETTO, 2000, p. 129). Ao situar as operações nas ruas, parques, morros e pavilhões de exposições industriais, o artista acreditava que o público se aproximava, sem constrangimentos, com total disponibilidade de experiências que na arte são segregadas. Assim, Oiticica começa a desenvolver várias exposições de seus trabalhos experimentais em locais abertos, como transgressão de regras e generalização da sua experiência criativa.

Uma manifestação individual deste artista de inconformismo social e que, segundo Favaretto (2000), se configura como sua própria marginalidade é demonstrada através de sua criação chamada *Bólide caixa 18* construída em (1966). Esta obra de arte teve como objetivo o de prestar homenagem ao amigo considerado marginal e conhecido como Cara de Cavalo. Ele foi morto pela polícia. A obra consistia em que nas faces internas de uma caixa sem

---

<sup>16</sup> Fonte: ROMERO, Alicia, GIMÉNEZ, Marcelo (sel.) [2004]. “Hélio Oiticica”, en ROMERO, Alicia (dir.). *DeArtes y Pasiones*. Buenos Aires: 2005. [www.deartesyPasiones.com.br](http://www.deartesyPasiones.com.br), 2008.

tampas e com a parede interna estendida ao solo, estavam as fotografias do amigo. No fundo da caixa (caixão) sobre grades de ferro, havia um saco de plástico transparente, contendo pigmentos e nele estava escrito: “aqui está e ficará!”, “contemplai seu silêncio heróico”. Das bordas das paredes externas, saía uma tela, através da qual podia se observar imagens por transparências. O simbolismo da arte *bólide 18* é evidente, pois encarna o mito da revolta que o artista sentia sobre o que era tido como certo dentro das concepções de padrão social. Sobre ela, o artista explicita:

Gostaria de explicitar a outra caixa com fotografias e palavras: não é um poema, mas uma espécie de imagem-poema-homenagem (isto me faz lembrar de Milton Lycidas, quando homenageou um amigo que morreu no mar) a Cara de Cavalo (o morto em cada uma das fotos). Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um “momento ético” que se refletiu poderosamente em tudo o que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal idéia é muito perigosa, mas algo necessária para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade. Conheci Cara de Cavalo, pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade era um inimigo público nº 1, procurado pelos crimes audaciosos e assaltos. O que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais. Você nunca pode supor o que será a “atuação” de uma pessoa na vida social: existe uma diferença de níveis entre sua maneira de ser consigo mesmo e a maneira como age como ser social. Todos estes sentimentos paradoxais tiveram grande impacto em mim. Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército, etc. Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como opressão (FAVARETTO, 2000, p. 131).

A idéia deste *parangolé poético* era condensar “vivências de ordem subjetiva e individual”. Do ponto de vista social era, sobretudo, homenagear os “heróis” e “mitos populares” através do grito de protesto e de revolta, conforme Celso Favaretto (2000: 133). A compreensão da autoridade ou a contestação dela na vida cotidiana significa desenvolver um processo interpretativo que busca para si mesmo solidez de uma coisa de acordo com (SENNETT, 2001). Isto é, a compreensão de um sentido; esse sentido é dado através de ações concretas para se apresentar em condições objetivas. Nesse sentido, Hélio Oiticica manifestou-se um artista que se apropriou de uma autoridade fundamentada na autonomia própria de sujeito que sabia quem era e o que queria para si. Esse sentido foi mostrado em condições objetivas, através das suas produções.

A idéia dos Parangolés surgiu na década de 1960, influenciada pela experiência de Oiticica com o samba no morro da Mangueira (Rio de Janeiro), onde ele morou a partir de 1964 e se tornou passista da escola de samba com o mesmo nome. O contato com a música foi fundamental para as experimentações artísticas de Oiticica.

De acordo com o crítico de arte Mário Pedrosa<sup>17</sup> (apud Favaretto, 2000) foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para a experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. Em suas anotações sobre "Parangolés", Oiticica (apud Favaretto, 2000) destaca que o espectador veste a capa, que se constitui de camadas de pano de cores que se revelam à medida que este se movimenta, correndo ou dançando. Para ele, a obra requer a participação corporal direta - além de revestir o corpo, pede que ele se movimente que dance.

No ano de 1965, Hélio Oiticica participou da abertura da mostra *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna (MAM)/RJ. No evento ele protesta porque seus amigos, integrantes da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, são impedidos de entrar. O artista plástico foi expulso do museu. Em seguida a este episódio, ele realiza uma manifestação coletiva na frente do museu, na qual amigos sambistas estão vestidos com os Parangolés. Assim, representando seu inconformismo estético e social, artista plástico Hélio Oiticica criou os *Parangolés*, obras que chamou de "antiarte por excelência". Tem-se um modelo na capa utilizada por Caetano Veloso conforme a imagem:

O *Parangolé* é uma espécie de capa (ou bandeira, estandarte ou tenda) que só mostra plenamente seus tons, cores, formas, texturas e grafismos, e os materiais com que é executado



Figura 1- capturada do acervo do site [http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia\\_album.2008](http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia_album.2008).

(tecido, borracha, tinta, papel, vidro, cola, plástico, corda, palha) a partir dos movimentos de alguém que o vista. Por isso, é considerada uma escultura móvel.

Uma outra criação importante foi à chamada *sala de sinuca* (1966), exemplo de *parangolé lúdico*, pois é uma obra que se resume num jogo, e esse jogo se torna a chave do sentido da antarte, Hélio

<sup>17</sup> No artigo "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In:Correio da Manhã, 26/06/1966).

Oiticica destaca a importância da participação coletiva, do jogo livre, do prazer criativo e assim, faz a passagem para *parangolés coletivos*. Para tanto, realizou manifestações nas ruas do Rio de Janeiro em que o público e artistas em um local qualquer pudessem criar, em igualdade de condições, “momento em que todos seriam artistas”, segundo Favaretto (2000, p. 135), como se “fosse um segundo carnaval, onde tudo poderia acontecer nas manifestações artísticas: poesias, protestos e brincadeiras”. O objetivo era a fruição da imaginação popular. Participaram vários artistas, dentre eles estavam Rubens Gerchman, Escosteguy, Glauco Rodrigues e vergara Gullar.

Conforme Nina Schipper (2006)<sup>18</sup>, em 1967, por ocasião da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna, o artista plástico realizou outra manifestação coletiva com parangolés, capas e poemas da artista Lygia Clark, com a presença de assistentes da escola de samba *Estação Primeira* de Mangueira, de vários outros artistas e do público em geral.

Neste mesmo evento é montada a exposição da sua obra-ambiência, chamada *Tropicália*, nome esse que o artista plástico empresta para a composição de Caetano Veloso.

Para Hélio Oiticica, esta era a obra mais antropofágica na arte brasileira: um labirinto por onde o espectador penetrava até se deparar com uma televisão sempre ligada, que causava nele a sensação de ser devorado pela própria obra. Aqui a artista objetiva valorizar o aspecto sensorial, destacando o problema da imagem objetivamente, problema esse que ele reconhece como universal, portanto, uma questão do contexto típico nacional, tropical e brasileiro. As formas geométricas, a areia, os pássaros, as plantas com que Oiticica concebeu seus penetráveis evocavam as paisagens da pintora modernista Tarsila do Amaral.

---

<sup>18</sup> Fonte: Informação concedida por Nina Schipper (03/04/2006) em <http://www.portalliteral.com.br/artigos/tropicalia>, 2008.





Figura 2- Obra *Tropicália* de Hélio Oiticica: Exposta no MAM em abril de 1967.  
Fonte:  
<http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras/objetividade2>, 2008.



Figura 3 - Tropicália de Hélio Oiticica durante exibição na White Chapel Gallery, em 09/12/1968 - Londres  
Fonte:  
[http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia\\_album.jhtm](http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia_album.jhtm), 2008.

Nas figuras acima, têm-se duas amostras da obra ambiência tropicália de Oiticica. Na imagem 02 tem-se a foto do seu trabalho quando exposto pela primeira vez no Museu de Arte Moderna em 1967 e na figura 03 a imagem de tropicália exposta em Londres no ano de 1968.

Figura 4 - exposição-evento



*Apocalipópótese*.

Fonte: [www.tropicalia.com.br/UntitledDocument.htm](http://www.tropicalia.com.br/UntitledDocument.htm), 2008.

Em agosto de 1968, Hélio Oiticica e Rogério Duarte, juntamente com os artistas Lygia Clark e Antônio Manuel realizaram dois eventos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a exposição-evento *Apocalipópótese* e o debate “Cultura e Loucura”, ambos com a presença de Caetano Veloso. Além de Participar como ator do filme *O Câncer*, de Glauber Rocha, de acordo com Alicia Romero e Marcelo Gimenez (2004).

A música tropicalista obteve forte influência desta área artística. Caetano Veloso (1997: 306) relata que os artistas plásticos, talvez até mais do que os cineastas estavam mais próximos deles. Por exemplo, Rubens Gerchman, autor do quadro “*Lindonéia, a Gioconda dos Subúrbios*” inspirara sua composição musical “*Lindonéia*”, o artista plástico Antônio Dias fizera a capa do livro *PanAmérica* de José Agrippino de Paula e Silva e Hélio Oiticica, que, involuntariamente, dera nome ao movimento e complementou a sua mensagem de atitude frente à Música Popular Brasileira, a cultura brasileira e a realidade em geral.

Outro tropicalista importante foi o artista plástico Rogério Duarte<sup>19</sup>. Artista inquieto e de ação considerado como um dos mentores intelectuais do movimento. Após fazer vários cursos dentre eles o de desenho industrial, atuou como designer gráfico sendo responsável pela maioria das capas dos discos tropicalistas e de outros artistas da MPB compositor, poeta e músico. Baiano nascido em Ubaíra, Rogério Duarte realizou trabalhos com Glauber Rocha, como a co-direção do filme *A Cruz na Praça*, de 1959. Também criou o pôster do filme *Deus* e o *Diabo na Terra do Sol e Idade da Terra*, de Glauber Rocha, além de criar capas de discos para Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jorge Mautner.

Desde o início da década de 1960, Rogério Duarte já era atuante no movimento estudantil como militante no Centro Popular de Cultura da UNE. Em 1968 este artista plástico foi preso e torturado pela polícia da ditadura militar, ficando inclusive internado em hospícios, por passar a sofrer de esquizofrenia dada à dor sofrida pela repressão.

José Luiz Fiorin (1998, p. 14) afirma que os “efeitos estilísticos agregam sentidos da expressão ao plano do conteúdo e ao momento social” e as artes no Brasil dialogava com o seu momento social porque esse era também o momento da corrida dos estudantes da classe média para a política ideológica revolucionária, influenciada pela esquerda intelectualizada, que levava para a sala de aula as discussões ideológicas do marxismo, combinado com outras correntes discutidas na academia. Assim, informações do que estavam acontecendo nos outros países eram sabidas e discutidas.

Havia ainda a intensa produção das peças do Teatro Oficina aos grupos Opinião e Arena. A arte nacional de 1968, através do teatro, redescobriu o modernista Oswald de Andrade. Oswald de Sousa Andrade nasceu em São Paulo no ano de 1890 e foi um dos principais literatos do modernismo no Brasil. Poeta<sup>20</sup>, romancista, ensaísta e teatrólogo.

Através de Luiz Carlos Maciel<sup>21</sup> que havia emprestado ao grupo do teatro Oficina, uma cópia da peça chamada “*O rei da vela*” escrita por Oswald de Andrade em 1937 que num primeiro momento, não agradara Zé Celso Martinez Correia o produtor e fundador do teatro, contudo, estes artistas passaram a conhecer a obra, se envolveram e a apresentaram com talento. Abaixo se tem a imagem de uma das cenas:

---

<sup>19</sup> Entrevista de Rogério Duarte ao repórter Roberto Midlej do jornal A TARDE concedida no dia 21/09/2008. Fonte: <http://www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=965943>, 2008.

<sup>20</sup> Fonte: <http://www.algosome.com.br/literatura/modernismo.html>, 2008.

<sup>21</sup> Fonte: Vinicius Rangel <http://www.estacio.br/rededeletas/numero5/persona/josecelso.asp>, 2008.

Ao perceber a força do texto, o teatro Oficina descobriu um meio de expor a realidade nacional nua nos palcos. Assim, na noite de 29 de setembro de 1967, com esta peça o teatro Oficina foi reinaugurado e marcou o surgimento do Movimento Tropicalista no teatro bem como um dos momentos mais importante do Teatro Brasileiro com um texto e expressão.

Simultaneamente ao teatro, à canção de protesto às músicas da Jovem Guarda, os filmes do Cinema Novo e às manifestações das Artes Plásticas, enfim, todas estas áreas, a política fazia-se presente, mantendo acesa no campo das artes, a polêmica que opunha o experimentalismo e engajamento, participação e alienação de acordo com Favaretto (2007). Era como se o Brasil estivesse dentro de um efervescente “caldeirão”, cujo fogo temático era a autoridade. Fosse ao âmbito político, nas relações entre grupos afins ou nos conflitos familiares, o estabelecimento das relações de forças e o jogo da sobreposição faziam fervilhar as emoções das pessoas.

### 1.3 O Despertar de uma Ideia: o Movimento Antropofágico

Os tropicalistas receberam influências dos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, que expressaram posições defensoras do modernismo, cujo principal representante foi Oswald de Andrade. Playboy extravagante e sempre com o tom de provocador ele marcava sua presença; usava luvas xadrez e tinha um Cadillac verde apenas porque este tinha cinzeiro. Foi uma pessoa extrovertida e um homem “mulherengo”<sup>22</sup>. Militante esquerdista passou a



Figura 5 - Figura 05: Legenda: Cena da peça O rei da vela/ Manifesto Oficina/ José Celso Martinez/ Última Hora, 5 de fevereiro de 1968.

Fonte: [http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo\\_o\\_rei](http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_o_rei), 2008.

divulgar o Comunismo junto com Pagu em 1931, mas desligou-se do Partido em 1945. Sua obra é marcada pela irreverência, pelo coloquialismo, pelo nacionalismo e pela crítica. Entre seus romances encontram-se *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Os Condenados* e *Serafim Ponte Grande*.

Foi ele quem lançou o Manifesto Pau-Brasil e a Antropofagia, corrente que pretendia devorar a cultura européia e brasileira da época para criar uma verdadeira cultura brasileira.

<sup>22</sup> Casou-se 5 vezes, as mais célebres sendo as duas primeiras esposas: Tarsila do Amaral e Patrícia "Pagu" Galvão. Fonte: <http://www.algosobre.com.br/literatura/modernismo.html>, 2008.

Desde 1921, o grupo de artistas que coadunavam com as idéias modernistas já estava trabalhando em alto nível de cumplicidade e de maneira ostensiva. Repudiaram a visão de mundo romântico, parnasiana e realista. Empenharam-se na independência da mentalidade brasileira e abandonaram as sugestões de origem européia, inclusive as portuguesas e francesas. Rejeitaram o aprisionamento da linguagem nas preocupações com a rima e a métrica e apregoaram a necessidade de uma nova linguagem mais adequada à representação da vida e dos problemas contemporâneos.

A Semana de Artes Moderna<sup>23</sup> foi um evento realizado no Teatro Municipal de São Paulo, de 11 a 18 de fevereiro em 1922. Enquanto na Europa vivia-se uma agitação no campo das artes, no Brasil imperava a estagnação, o que levou um grupo de artistas e intelectuais liderarem uma “revolução”, cujo marco foi a Semana de Artes Modernas que teve como objetivos, mostrar as novas tendências artísticas que já vigoravam na Europa, romper com os padrões antigos, dar novas formas de expressão para suas criações e, para isto utilizavam-se de recursos como cores vivas figuras deformadas, cubos e cenas aparentemente sem lógica. Esta nova forma de expressão não foi compreendida pela elite paulista, que era influenciada pelas formas estéticas européias mais conservadoras. Por haver apresentado estas obras modernistas, o evento teve implicações tanto culturais quanto políticas, conforme Alencar e Ribeiro (1985). Implicações estas que só advieram, porque naquele momento, (1922), tal qual o tropicalismo repetiu em 1968, os artistas lançam mão da arte para mexer com as estruturas organizadas e conservadoras de seu momento à procura de renovação. O impacto foi intenso e o público reagiu com incompreensão frente às novas tendências. Muitas apresentações foram vaiadas outras aplaudidas, mas o escândalo, que era o objetivo desejado pelo grupo, para mudar, pois queria “apresentar ousadas novidades” que revelassem a realidade brasileira como ela era, aconteceu.

Na Europa<sup>24</sup> o modernismo surgiu como resposta às conseqüências da industrialização, como forma de revalorizar a arte e sua forma de realização manual. O nome deste movimento deve-se à loja que o alemão Samuel Bing abriu em Paris no ano de 1895: Art Nouveau. No resto da Europa difundiram-se diferentes traduções: Modernismo, na Espanha; Jugendstil, na Alemanha; Secessão, na Áustria; e Modern Style, na Inglaterra e Escócia. Com características próprias em cada um desses países, foram às primeiras exposições internacionais organizadas nas capitais européias que contribuíram para forjar uma certa homogeneidade estilística. A

---

<sup>23</sup> Fonte das informações: <http://www.suapesquisa.com/artesliteratura/semana22/>, 2008.

<sup>24</sup>Fonte: Claudio Barbosa Recco, Formado em História pela USP.

<http://www.historianet.com.br/conteudo/,2008>.

http: Por Profa. Beatriz //www.algosobre.com.br/literatura/modernismo.htm, 2008.

arquitetura foi à disciplina integral à qual se subordinaram as outras artes gráficas e figurativas. Reafirmou-se o aspecto decorativo dos objetos de uso cotidiano, mediante uma linguagem artística repleta de curvas e arabescos, de acentuada influência oriental.

No Brasil<sup>25</sup>, o modernismo foi entendido como o movimento de renovação literária, musical e artística que se caracterizou pelo progresso, da aceleração das inovações e experiências conduzidas pelos movimentos de vanguarda, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Futurismo que assenta suas bases na exterioridade do Ser em função da ideologia “do novo” como valor ético e estético voltado para a autonomia da arte.

Todos estes movimentos da arte revelam um ponto em comum: os artistas tinham uma insaciável necessidade de perverter a ordem para demonstrar através das criações que o mundo como estava não estava bom. O conflito existencial de cada um era exteriorizado de forma deflagradora como para forjar mudanças. Interessante que em todos estes movimentos da arte há a presença dos elementos insubmissão e libertação, como se através dela a relação do homem com a autoridade pudesse passar a existir sem jugo.

Essa insatisfação estava nos artistas, especialmente os mais jovens que, de acordo com Alencar e Ribeiro (1985), estavam inquietos para saírem de uma posição isolacionista que a arte até então propunha, para dirigir suas produções para uma problemática bem mais perto do povo. Era a luta pela democratização da arte em detrimento da “destronização” de alguns “impérios” presentes naquele momento. Seus principais representantes, entre outros foram: Graça Aranha e Di Cavalcanti que tiveram um papel destacado na preparação do movimento, bem como organizadores<sup>26</sup>, grupos paulistas tais como Menotti Del Picchia, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Plínio Salgado, Cândido Mota Filho, Cassiano Ricardo, dentre outros e o grupo carioca: Manuel Bandeira, Álvaro Moreyra, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Renato Almeida, Alceu Amoroso Lima, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Rodrigo Melo Franco, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Heitor Villa Lobos que tinham uma tradição musical "erudita". Outros modernistas importantes também, o prosador Érico Veríssimo e o poeta Carlos Drummond de Andrade.

De acordo com Alencar e Ribeiro (1985), em 1922, após haverem atingido as metas com o evento, o grupo modernista de artistas entrou num processo de desagregação. Na Semana de Artes Moderna estavam reunidos em torno do repúdio ao que não queriam, agora

---

<sup>25</sup> Fonte informacional: <http://www.suapesquisa.com/artesliteratura/dadaismo.htm>, 2008.

<sup>26</sup> [http://www.portalartes.com.br/portal/historia\\_modernismo.asp](http://www.portalartes.com.br/portal/historia_modernismo.asp), 2008.

se dividiam em correntes à procura de uma identidade mais definida. Assim, o movimento espalhou-se por todo o país, sobretudo Minas Gerais, Bahia e Pernambuco.

Do ponto de vista literário, o Modernismo compreendeu três fases marcadas por três gerações sucessivas, correspondentes às de 1922, 1930 e 1945. De 1922 a 1930, o movimento se caracterizou pelo sentimento e pelo predomínio da poesia. De 1930 a 1945 substituíram a revolta pela construção, e a poesia de ficção predominou. De 1945 em diante, é crítico e de apuramento formal.

Para Alencar e Ribeiro (1985), o Modernismo foi mais que um movimento em si mesmo. Sendo, sobretudo, um deflagrador de movimentos. Dele saíram várias correntes, além de contribuir para renovar a mentalidade brasileira. Estes autores ainda declaram sua importância por haver representado o fim da primazia da literatura sobre as outras artes. Na pintura Portinari e Di Cavalcanti tornaram-se mundialmente conhecidos e na música Villa Lobos. Além de alguns de seus participantes derivarem para a ação política como foi o caso de Oswald de Andrade.

A partir do modernismo, a arte brasileira começou adquirir características próprias e, conseqüentemente, sua independência, aspecto esses pelo qual os tropicalistas também lutaram por preservar e para isso, buscaram beber na fonte de Oswald de Andrade, ao construir uma estética fundamentada na sua concepção antropofágica. Caminharam numa perspectiva cultural do mito poético, que desemboca numa utopia de renovação global da vida individual e coletiva. Esta perspectiva exigia uma técnica que, segundo Celso Favaretto seria

[...] a revivescência dessa possibilidade antropofágica, acelerando a libertação moral e política, criando um novo estado de natureza, diferente daquele do homem primitivo, que devolveria o homem à infância da espécie. Nota-se que o primitivismo da forma pura é recoberto pela “metafísica bárbara”, de modo que a originalidade nativa e a técnica se fundem. (FAVARETTO, 2007, p. 60)

Nesta citação de Favaretto (2007), tem-se uma proposição filosófica de que a incorporação ou a fundição dos valores do instinto humano, entendido aqui como primitivismo ou originalidade nativa e as experiências transcendentais com a metafísica através dos rituais, mitos e a própria técnica, deve libertar o homem moral e politicamente, elevando seus pensamentos, para que, através da emoção estética, que é sua criação artística, o artista transcenda sua primitividade e eleve sua imaginação para fazer emergir uma nova criação que nada mais é do que uma produção transformada e emancipada. Nesse sentido a

concepção antropofágica, através da poesia concreta que colaborou metodologicamente para que as produções tropicalistas tivessem esse caráter emancipatório.

Conforme os autores Fischer, Fabrício e Carvalho (2003)<sup>27</sup>, Oswald de Andrade contrapõe a cultura fundada na autoridade paterna, na propriedade privada e no Estado, à cultura antropofágica correspondente à sociedade matriarcal e sem classes, que deverá ressurgir com o progresso tecnológico, devolvendo ao homem a liberdade primitiva. Os tropicalistas utilizam o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade como proposta cultural integrando, paralelamente, procedimentos de vanguarda. O simbólico da devoração é na verdade, utilizado como estratégia para alcançarem seu objetivo: uma revisão cultural em oposição às correntes nacionalistas e populistas.

Essa aproximação entre os ideais tropicalistas e o concretismo pode ser sentida não apenas em termos literários como também em relação à postura de ambos os grupos diante da questão nacional e de sua modernização através da implementação de formas artísticas que elevassem o nome do Brasil no horizonte cultural mundial através de uma releitura da idéia de Brasil. De acordo com VELOSO (1997, p. 248), Oswald de Andrade teve a visão e tomou a decisão de produzir construções rigorosas que radicalizassem a exigência de criar uma identidade brasileira e não meramente mistura de informações. Como por exemplo, tem-se um trecho do Manifesto Da Poesia Pau – Brasil:

“A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança<sup>28</sup>”.

---

<sup>27</sup> Fonte: **Cad. de Pós-Graduação em Educ., Arte e Hist. da Cult. São Paulo**, 2003, v. 3, n. 1, p. 135-159.

<sup>28</sup> ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

Fonte: Comentário e hipertextos: Raquel R. Souza (FURG) <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/>, 2008.



Figura 6 – Folder da Mostra Cultural –

Fonte:

[http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia\\_album](http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia_album), 2008.

Neste trecho, percebem-se elementos que identificam a identidade do povo brasileiro. São eles: o açafão, o casebre das favelas, o carnaval do Rio, o vatapá e as demais riquezas naturais, tais como as riquezas vegetais e minerais. E é exatamente nesta fundição de elementos identitários do povo brasileiro que compunham a arte vanguarda, com os elementos modernos da arte musical daquela época que caracterizavam o Brasil, que o tropicalismo se identificou. E ao encontrar o apóio teórico no movimento antropofágico, esta idéia forneceu um modelo e um discurso para suas releituras da tradição da canção brasileira à luz de desenvolvimentos contemporâneos no pop internacional. Por esta fundição que vem repleta de características similares à dos artistas de 1922, que o movimento tropicalista se tornou antropofágico.

Estas características que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico, segundo Celso Favaretto (2007), constituem-se da concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que propriamente, sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar às culturas em conflito. Este autor ainda afirma que “a análise das letras das canções tropicalistas indica um emprego discreto dos procedimentos típicos da poesia concreta, tais como uma sintaxe não discursiva, verbi-voco-visualidade e concisão vocabular” (FAVARETTO, 2007, p. 51). Contudo, esta não foi à visão de alguns críticos e historiadores da época, pois viram no tropicalismo uma reedição atualizada da Semana de Arte Moderna vivida há 40 anos antes pelos modernistas que já tinham no nacionalismo o objeto de suas indagações. Conforme a figura 06:

Esta é a imagem do folder da Mostra Cultural realizada pelo Museu de Arte Moderna em 1967, cujo tema era “Nova Objetividade Brasileira” tendo como foco a Tropicália o que reflete o início do reconhecimento dado aos tropicalistas pela capacidade obtida de interlocução com o concretismo.

O próprio Caetano Veloso (1997) relata que o disco *Tropicália* foi composto de obras que tinham como tema principal à fundição do Brasil antigo com o moderno cuja intenção foi a de revelar a identidade do povo brasileiro, da mesma forma que o movimento antropofágico de Oswald de Andrade. Afirma o compositor que esse aspecto pode ser percebido através da diversidade multipluralista das produções e das letras das canções que sempre desenvolvem o processo de deglutição do moderno, retornando-o revestido, por isso, o movimento



tropicalista também ficou conhecido como antropofágico termo que também remonta a idéia emprestada do ritual indígena quando comiam partes dos corpos dos inimigos que admiravam para adquirirem sua bravura e destreza, de acordo com Veloso (1997:248).

A dualidade tradição x modernidade é visível nas composições tropicalistas, um exemplo disso pode ser percebido na canção de Caetano Veloso “*Ave Maria*” de 1968, música lançada no primeiro disco de Caetano, já considerado um trabalho de início tropicalista:

Ave Maria, ave  
 Gratia plena, ave  
 Dominus tecum  
 Dominus tecum, tecum  
 Benedicta tu in mulieribus, tu  
 Benedictus fructus ventris tuis Jesu Jesu  
 Sancta Maria  
 Sancta Maria  
 Mater Dei  
 Ora, pro nobis  
 Ora, pro nobis  
 Pecatoribus  
 Nunc et in hora, hora  
 Nunc et in hora, hora  
 Hora  
 Mortis, nostra, nostre  
 Amém

Esta canção é cantada em latim, porém, seu ritmo é moderno, o que destoa da solenidade que este tipo de canção encerra. Este é um primeiro sinal da dualidade tradição x modernidade. Outro sinal está na canção “*Tropicália*”, esta por sua vez, tem o estilo da poesia moderna, com acumulação de imagens e um arranjo que dilui a música folclórica empregando o ritmo africano, para lembrar elementos que compõem a formação do povo e da cultura brasileira. Tudo isso apresentado a partir de “frases melódicas que lembram os desafios e a sofisticação dos Beatles” conforme (Sant’ Anna, 1980, p. 91).

Contudo, Celso Favaretto chama a atenção ao fato de que, apesar do tropicalismo e a poesia concreta convergirem na intenção da modernidade, tanto que a poesia concreta tornou-se referência para o tropicalismo, à relação entre os dois projetos não vai muito, além disso. Afirma ele:

No nível ideológico, são bastante diferentes. Inscrevendo-se na ideologia desenvolvimentista, o movimento concreto pode ser considerado tributário de uma visão tecnocrática da cultura, enquanto ambição de alcançar para o país a dimensão contemporânea de linguagem, sintonizando-se com os centros internacionais produtores de arte. [...] os tropicalistas, por não vincularem sua prática a nenhum

esquema prévio de figuração do momento político, trataram o desenvolvimento, assim como a questão do engajamento, como integrante de suas produções (FAVARETTO, 2007, p. 54)

As diferenças dos dois movimentos em relação ao desenvolvimentismo é que o movimento concreto tratou-o com certa positividade, ignorando a dependência enquanto que o movimento tropicalista valorizava as contradições da realidade de maneira visivelmente articulada em suas obras, numa atividade que, conforme Favaretto (2007) desconstruía a ideologia dos discursos sobre o Brasil. Para os concretistas a linguagem se constituiu em fim, o importante era a virtualidade da forma, já para os tropicalistas a linguagem era um meio de problematizar a realidade através das suas produções artísticas. Contudo, nos fundamentos de uma herança concretista a partir do uso de linguagens em que a palavra, como unidade básica da comunicação poética, deveria ser fragmentada, decomposta em signos e colocada numa perspectiva dos aspectos gráficos e visuais nas publicações, valorizaram as questões teórico-culturais conforme Napolitano (2004). Um exemplo disso pode ser visto no verso “*Viva a bossa, sa, sa, viva a palhoça, ça, ça, ça, ça*” de *Tropicália*.

Os tropicalistas trabalharam com a incorporação de diversos elementos provenientes de outros setores e com as mais variadas obras e etnias, conforme Favaretto (apud Portela (1999, p. 55):

[...] foram integrados aos elementos de vanguarda, tais como composições contemporâneas de Boulez-Stockausen, considerado seguidor do rigor e do construtivismo da Escola de Viena e Jonh Cage, responsável pela linha da anti-música e do happening, que provocou brusca ruptura com os conceitos tradicionais da arte, pelo tratamento indiscriminado do material sonoro e interesse pelo consumo.

Um exemplo desta afirmativa pode ser percebido nos instrumentos utilizados para as canções com o uso do berimbau (instrumento artesanal de natureza africana), representante da mestiçagem de raças que forma o povo brasileiro e, conseqüentemente, a cultura regional, pois lembra as rodas de capoeira da Bahia, ao lado da guitarra elétrica que simbolizava o rock in roll dos Beatles, que para além de dar o caráter *pop* às produções, representava a quebra de fronteiras que queriam estabelecer na música brasileira.

Sob vários aspectos, fica percebido o cuidado apurado que os tropicalistas têm, de mostrar as contradições entre o novo e o tradicional ao mesmo tempo em que buscaram fazer a manutenção do antigo convivendo com o moderno. Fizeram isso através das misturas de sons diversos, ritmos e letras desconcertantes, além de utilizarem formas estéticas diferenciadas e diversidade de gêneros musicais. Assim podemos perceber a assimilação das

riquezas contidas nos vários estilos musicais de acordo com os seus momentos históricos, tais como o samba, o baião, as valsinhas e outros. Também valorizaram outros valores culturais brasileiros da música regionalista popular sem desconsiderar a música americana que estava no auge de acordo com Girlene Portela (1999).

Os tropicalistas tinham uma preocupação com a América Latina e acompanhavam de perto todos os acontecimentos do momento. Isto pode ser percebido na letra da canção “*Soy Loco Por Ti America*” de Gilberto Gil, José Carlos Capinan e Torquato Neto escrita em 1966 e gravada por Caetano Veloso no seu primeiro disco, em 1968. Exemplifica esta afirmativa, estes versos da música:

Soy loco por ti, América,  
 soy loco por ti de amores  
 El nombre del hombre muerto ya no se puede decirlo,  
 quién sabe?  
 Antes que o dia arrebente,  
 antes que o dia arrebente  
 El nombre del hombre muerto antes que a  
 definitiva noite se espalhe em Latinoamérica  
 El nombre del hombre es pueblo,  
 el nombre del hombre es pueblo

Soy loco por ti, América,  
 soy loco por ti de amores  
 Espero a manhã que cante,  
 el nombre del hombre muerto  
 Não sejam palavras tristes,  
 soy loco por ti de amores  
 Um poema ainda existe com palmeiras,  
 com trincheiras, canções de guerra  
 Quem sabe canções do mar, ai,  
 hasta te comover, ai, hasta te comover

Zuza Homem de Mello (1998) comenta que esta canção é uma homenagem ao revolucionário Ernesto Che Guevara. Ela nasceu quando Caetano Veloso ouvira pelo rádio que Ernesto Che Guevara havia morrido. Imediatamente ligou para Capinan e pediu que ele fizesse uma letra sobre o assunto. Horas depois estava pronta esta letra com a melodia de Gilberto Gil.

Sua letra mistura palmeiras tropicais às trincheiras “*Del hombre muerto*”. O arranjo rumbado e o piano percussivo remetem a uma ambientação sonora do tropicalismo ao estilo *latin América* que lembram os filmes de Carmem Miranda, um dos símbolos do tropicalismo, o que disfarça com perspicácia a referência a Guevara e, por extensão à Revolução Cubana.

Conforme os autores acima citados, esta música salientou ainda o primeiro sinal de futuras incursões realizadas por Caetano Veloso no universo da música hispano-americana.

Assim, manifestaram o reconhecimento pela América latina com a letra desta canção sendo escrita em português e em castelhano, os compositores buscaram mostrar a necessidade de integração de toda a América Latina que tinham problemáticas comuns. Conforme Augusto de Campos (apud Favaretto, 2007), esta integração é representada na canção através da fusão de ritmos e do entrelaçamento da letra nos dois idiomas, como vasos comunicantes, numa justaposição temática de todas as faixas sociais, a canção lembra certas músicas cubanas, escondendo na aparente ingenuidade e dormência de suas ondulações rítmicas, uma mensagem grave e mordente.

Ratifica-se que os tropicalistas desejavam a expansão das suas produções e a internacionalização artístico-brasileira. Para isso, criaram uma situação nova no contexto dos acontecimentos culturais das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, influenciando as pessoas do contexto sócio-cultural por meio do dialogismo. Mikhail Bakhtin afirma que o homem e a vida são caracterizados pelo princípio dialógico.

A alteridade marca o ser humano, pois o outro é imprescindível para sua constituição, isto é, a vida é dialógica por natureza. Assim, a dialogia é o confronto das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões do mundo: o permanente diálogo entre os diversos discursos que configuram uma sociedade, uma comunidade, uma cultura (BAHKTIN, 2002, p. 5)

Outro aspecto interessante das obras tropicalistas está na utilização da carnavalização. Esse termo é proposto por Bahktin (2002) que explica ser um processo de retomada textual que visa congregar a popularidade de estilos e vozes, o erudito e o popular mesclados, o poético e o prosaico, tudo dentro de um efeito crítico de paródia. “As máscaras revezam-se e a ironia é uma constante” (Sant’ Anna:1991, apud Portela:1999, 59).

O Movimento Tropicalista constituiu-se num desafio à crítica cultural da sua década, especialmente pelos antagonismos apresentados na linguagem utilizada em sua produção. Entendendo a linguagem como mediação necessária entre o homem e sua realidade social, os artistas tropicalistas apresentaram textos que se utilizou de uma prática discursiva carnavalizadora. Termo que significa um processo de escrita de textos que mescla vários estilos e gêneros. Exemplo: mistura-se o candomblé, o rock, o folclore da América Latina e as novas tecnologias (guitarras elétricas, sons eletros-acústicos, ruídos, etc).

Congregava a popularidade de estilos e vozes, o erudito e o popular mesclados, o poético e o prosaico, tudo dentro de um efeito crítico de paródia, com uma ironia constante. A carnavalização ocorre quando se descreve o mundo às avessas, ou seja, “o homem pode tudo, [...] tudo é permitido, ou seja, *tudo é samba, suor e cerveja*” (PORTELA, 1999, p.59).

A presença da carnavalização oportuna outra reflexão para a questão da autoridade no tropicalismo, exatamente porque ela sugere que a vida pode ser vista de uma forma totalmente nova onde os limites do homem são indefinidos, numa total, ampla e irrestrita liberdade, como se a vida fosse um eterno carnaval. Nesse sentido, há a ausência total de fronteiras para o sujeito inclusive a da autoridade, uma vez que esta pressupõe obediência, portanto, sem limites para o homem que é movido pelo desejo da quebra dos interditos, pelo verdadeiro uso de sua liberdade, pela vontade de transpor limites.

Um autor que se preocupa com interdições é Bakhtin. Ao tratar dessa questão da carnavalização, afirma que o carnaval representa a própria vida e, por certo tempo, o jogo se transforma em vida real (BAKHTIN, 2002, p. 7). Na festa de carnaval se aliviam os interditos, os espaços deixam de ser privados e as máscaras equalizam as condições das pessoas. Adota-se, durante o tempo da festa, um princípio de igualdade entre os homens. Esta característica que está presente tanto nos escritos antropofágicos quanto no tropicalismo sinalizam dois momentos históricos no Brasil em que a arte é usada para provocar, protestar e abrir um novo caminho, para que o poder de domínio dela não fosse só de alguns e que, ao aumentar seu poder de extensão para o povo, ela pudesse desmascarar as diferenças e contradições presentes na sociedade tanto quanto as possibilidades que o povo tinha de mudar o curso de sua história.

## CAPÍTULO II - *PANIS ET CIRCENSES*: IMAGENS DE UM NOVO TEMPO

### 2.1 As Capas dos Discos: contestar ou impor autoridade?

De acordo com Kalina Silva e Maciel Silva (2006), um dos principais componentes do discurso como fala ou narrativa são os significados históricos presentes no imaginário de quem os elabora. Desta forma, cada discurso torna-se uma representação desse imaginário. Discutir estas representações tem constituído um desafio para o historiador, uma vez que essa capacidade humana e histórica de criar um mundo paralelo de sinais que se colocam no lugar da realidade sugere a complexidade envolvente do que estava no imaginário do criador.

Para esta tarefa, Sandra Pesavento<sup>29</sup> (2005) afirma que medir o imensurável não é apenas um problema de fonte, mas de concepção epistemológica que se tem da história, na qual se insere o conceito das sensibilidades sob o signo da alteridade e da diferença no tempo sem o que não é possível a *reconfiguração* do passado, como afirma Ricoeur (Apud: PESAVENTO, 2005). Logo, sensibilidade, é uma forma subjetiva de apreender o mundo através das sensações, com valores e sentimentos que obedecem outras lógicas que não são meramente os princípios racionais. Com esta compreensão, o segundo capítulo desta pesquisa objetiva captar dos discursos iconográficos representados nas capas de disco da juventude tropicalista, as possíveis sinalizações sobre as questões que evidenciem aspectos concernentes à relação deles com a autoridade, uma vez que, atualmente, o significado historiográfico de iconografia abarca todos os aspectos de qualquer imagem registrada e as representações do que pode estar por trás desta imagem.

Como início de carreira, em 1967, Caetano Veloso, juntamente com Gal Costa, lançou o disco *Domingo*. Esse trabalho antecede a formação do Movimento Tropicalista e foi escolhido para ser apreciado nesta pesquisa para fins de acompanhamento da seqüência das produções dos artistas tropicalistas, com o objetivo de se perceber as sinalizações que compõem as diferenças, para que se tenha referências de comparação.

O desejo de ser artista trazia a estes dois baianos a excitação e a curiosidade próprias da juventude. Estes jovens abraçam a oportunidade que lhes tinha sido aberta na esteira de Maria Bethânia, cantora já conhecida e irmã de Caetano Veloso, e entram para o mundo da música.

---

<sup>29</sup> Fonte: Sandra Pesavento. *Sensibilidades no tempo das sensibilidades*[04/02/2005] <http://nuevomundo.revues.org/index229.html>, 2008.

Este trabalho já revela a criatividade do compositor Caetano Veloso e demonstra a grande influência a Bossa Nova exerceu na dupla. *Domingo* contou com uma sonoridade totalmente “bossa-novista” e a ele pertence o primeiro êxito popular da carreira de Caetano Veloso, a canção *Coração vagabundo*.

Nesta capa já se vê a presença do antigo através das imagens em preto e branco em contraste com o moderno, uma vez que a caracterização nominal do trabalho marca sua presença com o colorido dos tons rosa e azul. Como primeiro trabalho destes artistas, a imagem fotográfica revela certa ingenuidade e pureza de dois jovens que já questionavam, mas ainda não se impunham. A supremacia do preto e branco enaltece o antigo em prevalência sobre o moderno.



Figura 07: Capa do disco *Domingo*, de Caetano Veloso e Gal Costa (1967)  
Fonte:  
<http://musicadampbaorock.blogspot.com/2008/01/1967-domingo-caetano-veloso-gal-costa.html>. 2008.

De acordo com o próprio compositor Caetano Veloso (1997), a contracapa contém um texto escrito por ele mesmo, no qual declara havê-lo escrito de forma sincera, rendendo homenagens a Santo Amaro e Salvador, locais de sua origem. O autor esclarece que se dá conta das defasagens do conteúdo do disco e manifesta seu interesse imediato, que era o de anunciar seu engajamento para proporcionar uma virada para o “futuro”, o que permite ao leitor perceber que o autor já estava quase enunciando o tropicalismo. Percebe-se que Caetano Veloso já trazia consigo mesmo uma inquietação e um desejo de produzir “o diferente”.

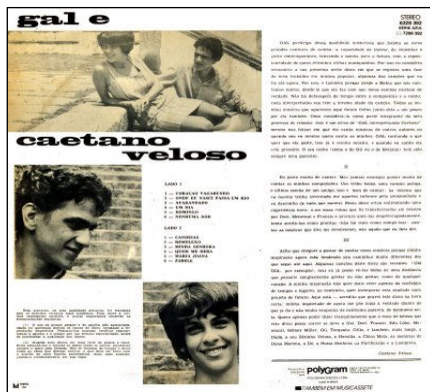


Figura 08 – (contracapa do disco *Domingo*): Gal Costa e Caetano Veloso.  
Fonte:  
<http://musicadampbaorock.blogspot.com/2008/01/1967-domingo-caetano-veloso-gal-costa.html>. 2008.

O disco é composto das faixas *Coração Vagabundo*, *Onde Eu Nasci Passa Um Rio*, *Avarandado*, *Um Dia*, *Domingo*, *Nenhuma Dor*, *Candeias*, *Remelexo*, *Minha Senhora*, *Quem Me Dera*, *Maria Joana* e *Zabelê*.

O compositor destaca que apesar de ser sua primeira produção, ela já ostentava liberdade em relação aos vícios musicais da época. Caetano Veloso declara que, para ele, foi Dorival Caymmi quem proporcionou isso e a reação dos colegas músicos carioca foi de entusiasmo, talvez porque já estivessem cansados dos tiques jazzísticos já frequentes em seu ambiente. (VELOSO, 1997, p. 125).

Caetano Veloso (1997) relata que, apesar a gravadora se encarregou da programação visual e ele e com Gal Costa foram levados para o Outeiro da Glória, perto do centro do Rio de Janeiro, onde foram fotografados em frente a uma igreja antiga, para que parecessem estar na Bahia. A foto foi feita em preto e branco e escolhida de forma despretensiosa, contudo, um desenhista do departamento de arte da companhia cercou a foto de letras e motivos decorativos, característicos da arte gráfica mais vulgar da época, o que deixou o compositor deprimido por não ser o design que esperava.

Em 1967, um pouco antes do início do Movimento Tropicalista, Gilberto Gil também grava seu primeiro LP, *Louvação*. Apesar de as músicas não trazerem temáticas tropicalistas, as parcerias com José Carlos Capinan, Torquato Neto e Caetano Veloso mostram que o movimento estava se organizando.



Figura 09 - Capa do disco *Louvação* (1967).

Fonte: <http://old.gilbertogil.com.br/disco/new>, 2008.

A capa deste trabalho apresenta um fundo preto, com o nome do artista em vermelho para fazer o contraste e o destaque do compositor. A foto do jovem artista de cabelos curtos demonstra certo ar de ingenuidade característica de artista ainda em início de carreira, contudo já com uma imponente presença de jovem determinado, de quem tinha propostas definidas como projeto de vida. As faixas que compõem esta produção já contavam com a parceria dos tropicalistas Torquato Neto e

Tom Zé. São elas *Louvação* (Gilberto Gil - Torquato Neto), *Beira mar* (Caetano Veloso - Gilberto Gil), *Lunik* (Gilberto Gil), *Ensaio geral* (Gilberto Gil), *Maria* (Gilberto Gil), *A rua* (Gilberto Gil - Torquato Neto), *Roda* (João Augusto - Gilberto Gil), *Rancho da rosa encarnada* (Geraldo Vandré - Gilberto Gil - Torquato Neto), *Viramundo* (Capinan - Gilberto Gil), *Mancada* (Gilberto Gil), *Água de meninos* (Torquato Neto) e *A moreninha* Tom Zé. A música tema desse trabalho é *Louvação*, de Gilberto Gil, que contou, como colaboradores, com os irmãos Adilson e Amilson Godoy. O compositor enfatiza, no estribilho da canção, os sentimentos que devem ser louvados através de um contraponto entre eles que são paz, amor, esperança e amizade. Esta poesia denota a sensibilidade do jovem compositor, na época ainda muito otimista, que procura realçar, de forma ingênua, as coisas que para ele tinham importância.

Louvo agora e louvo sempre  
O que grande sempre é  
Louvo a força do homem  
E a beleza da mulher



Louvo a paz pra haver na terra  
Louvo o amor que espanta a guerra

Severiano e Homem de Mello (1998) comentam que esta canção, na sua primeira gravação, em 1965, tem uma acentuação rítmica quebrada, sem pulsação, que passa pelo baião nos dois versos finais e, no estribilho, o ritmo passa para o samba. Já nessa versão de 1967 Gilberto Gil grava a canção toda em ritmo de samba. Interessante observar como as imagens iconográficas, para além dos interesses da indústria cultural, refletem as produções musicais que compõem os álbuns assim como o contexto do momento compõe a realidade do artista.

Em 1968, Caetano Veloso, em uma produção individual, lança um disco que tem seu nome como capa. As canções *Tropicália*, *Clarice*, *No dia Em que eu vim-me embora*, *Alegria*,

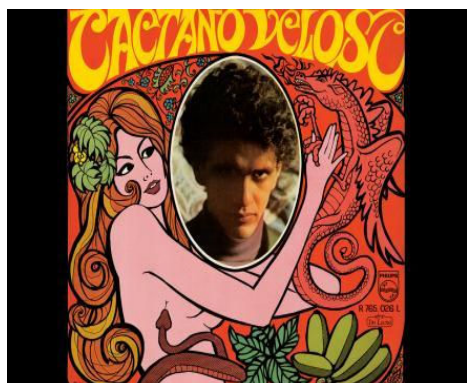


Figura 10 – Capa do disco *Caetano Veloso* (1968). Fonte: <http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia> Acessado em 16/10/2008.

*alegria*, *Onde andarás*, *Anunciação*, *Superbacana*, *Paisagem útil*, *Clara*, *Soy loco por ti*, *América*, *Ave Maria* e *Eles* compõem este trabalho.

A capa foi produzida pelo artista gráfico Rogério Duarte que, como já foi dito anteriormente, nesse tempo já era um militante de esquerda engajado, contrário à ditadura militar e, mais tarde, tornou-se um dos mentores intelectuais do Tropicalismo, com seu jeito inquieto e de ação.

Com características evidentes de *Pop Art*, esta capa reproduz um quadro extremamente colorido de uma mulher seminua e um dragão e o rosto sério de Caetano, que surge como uma colagem no meio da imagem e no braço da mulher, ao mesmo tempo em que parece tratar-se de um espelho para quem olha de frente o vinil. Com estética completamente diferente do anterior, esta iconografia impõe, demonstra, força e, num misto de mito e modernidade, como que a sugerir novos e confusos tempos, esta arte revela o espírito audacioso de quem propõe mudanças na produção.

Este disco pode ser considerado o primeiro registro tropicalista, pois contém duas músicas do movimento que são *Alegria*, *alegria* e *Tropicália* tendo sido lançado meses antes do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* e antes também de Gilberto Gil, Tom Zé e Duprat lançarem seus discos tropicalistas. Na capa deste álbum já são apresentados traços do que viria ser o conteúdo pregado pelo Movimento Tropicalista, pois se vê a mesclagem eclética de imagens e cores com traços da modernidade, o que demonstra que Caetano Veloso

já vivenciava uma nova estética musical, pois se compararmos a capa do primeiro LP, *Domingo*, com a deste disco vemos que, a forma de expressão visual do trabalho, já ocorre uma mudança total.

Nesta capa prevalece ainda a imagem de um rosto austero, como a questionar a sociedade moderna. O conteúdo das canções expressa maior autonomia crítica, com letras que trazem em seu bojo um misto de expressão da realidade combinada com arte poética.

Conforme Borges (2005), a ânsia de apreender o mundo a partir de suas manifestações essencialmente objetivas e precisas é uma característica do pensamento cartesiano que não foi suficiente para eliminar a magia e a comoção que as imagens visuais despertam no homem. Assim, tanto a pulsão para mudanças contidas no compositor quanto o público que ia ao mercado invocava a necessidade de uma estética imagética para as capas dos discos, que revelasse com nitidez as marcas de mudança para um novo tempo.

Desta forma, esta capa também representa a carreira artística de um cantor que compõe uma sociedade de consumo exigente quanto à escolha do produto e, a começar pela estética visual, a capa desse disco trouxe consigo não só a fusão de gêneros ou estilos, mas uma criação artística moderna que bem representava o momento complexo da sociedade de sua época, através da mistura de imagens, o que demonstra a presença do elemento híbrido nesta arte visual.



Figura 11: Capa do disco *Gilberto Gil* (1968)

Fonte: [http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia\\_album](http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia_album), 2008.

O disco de Gilberto Gil tem a seguinte ficha técnica: produzido por: Manoel Barenbein, com arranjo e regência de Rogério Duprat e participação especial dos Mutantes. O disco foi gravado em quatro canais, nos estúdios CBD (SP), no início de 1968. A capa foi feita por Rogério Duarte, Antônio Dias e David Drew Zingg e a contracapa por Júlio Pio. Antonio Dias<sup>30</sup> nasceu na Paraíba, em 1944. Considerado um artista multimídia, aprendeu com o avô as técnicas primordiais de desenho. Aos 15 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde estudou na Escola Nacional de Belas Artes.

Outro colaborador desta capa de disco foi David Drew Zingg<sup>31</sup>, que estudou na Colúmbia University, onde posteriormente lecionou jornalismo. Foi repórter da revista *Look* por sete anos, quando decidiu tornar-se fotógrafo, trabalhando para a *Life*, *Esquire*, *Vogue*. Trabalhou

<sup>30</sup>Fonte: [http://www.pinturabrasileira.com/artistas\\_bio.asp?cod=190&in=1](http://www.pinturabrasileira.com/artistas_bio.asp?cod=190&in=1), 2009.

<sup>31</sup>Fonte: <http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/60/obra/209>, 2009.

com Eugene Smith, Jean Vachon e Richard Avedon. Em 1957, veio ao Rio de Janeiro pela primeira vez, iniciando um progressivo envolvimento com o Brasil, tanto que em 1965, decidiu se instalar definitivamente no país. Colaborou com as revistas *Manchete*, *Veja*, *Realidade*, *Cláudia* e com os principais diários do país. Foi diretor de fotografia do filme *Memórias de Helena*, dirigido por Davi Never (1968).

Estes três artistas trabalharam a capa do disco com a presença das cores verde, amarela e vermelha distribuídas artisticamente em forma de listras, como a aparentar um estandarte ou a lembrar a bandeira, símbolo nacional do Brasil. Apresenta ainda a foto do próprio compositor Gilberto Gil vestido<sup>32</sup> com o fardão da Academia Brasileira de Letras. O realce verde e amarelo demonstra um tom crítico de extremo nacionalismo, numa perspectiva visual de Gilberto Gil, como a rememorar um Brasil colônia e império ainda submisso a uma forma de governo monárquico do início da sua história, o que já valoriza as ideias vanguardistas de conservar a tradição e aplicar o moderno. A temática nacionalista estava em evidência naquele período e provavelmente o compositor quis causar um choque para impactar e provocar especialmente a hegemonia de esquerda que tendia ao exercício de proeminência social e política sobre aquela realidade, ao mesmo tempo em que reflete o amargor que o compositor sentia ao vivenciar a realidade sofrida de seu povo, ao mesmo tempo se sentindo impotente para fazer alguma coisa enquanto brasileiro. Estes aspectos são perceptíveis no texto de Rogério Duarte colocado na contracapa original do LP, no qual se lê:

Eu sempre estive nu. Na Academia de Acordeão Regina tocando La Cumparsita, eu estava nu. Eu só sabia que estava nu, e ao lado ficava o camarim cheio de roupas coloridas, roupas de astronauta, pirata, guerrilheiro. E eu, do mais pobre da minha nudez, queria vestir todas. Todas, para não traír minha nudez. Mas eles gostam de uniformes, admitiriam até a minha nudez, contanto que depois pudessem me esfolar e estender a minha pele no meio da praça como se fosse uma bandeira, um guarda-chuva contra o amor, contra os Beatles, contra os Mutantes. Não há guarda-chuva contra Caetano Veloso, Guilherme Araújo, Rogério Duarte, Rogério Duprat, Dirceu, Torquato Neto, Gilberto Gil, contra o câncer, contra a nudez. Eu sempre estive nu. Minha nudez Raios X varava os zuartes, as camisas listradas. E esta vida não está sopa e eu pergunto: com que roupa eu vou pro samba que você me convidou? Qual a fantasia que eles vão me pedir que eu vista para tolerar meu corpo nu? Vou andar até explodir colorido. O negro é a soma de todas as cores. A nudez é a soma de todas as roupas.

Com contornos metafóricos, o texto faz alusão a forma de Gilberto Gil completamente desprovida, de não estar “vestido” “cheio” ou “limitado” a ideias, preconceitos, a valores moralistas ou de qualquer espécie que o cerceasse de ser ele mesmo, enquanto sujeito consciente e crítico da sua realidade. Faz alusão à situação social do Brasil e critica os que

<sup>32</sup> Fonte: <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2007/12/10/gilberto-gil-1968-gilberto-gil/>, 2008.

fazem críticas aos Beatles, aos Mutantes e a outros parceiros seus que não impõem limites para suas criações e usam elementos híbridos, com mistura de estilos, instrumentos e, assim, fazem uma arte diversificada, com uma nova estética. Gil ainda usa sua própria descrição étnica para mostrar como não se pode negar a importância da mistura na arte, bem como o próprio estado natural da nudez humana, o que gera a originalidade do revestimento no homem.

A etimologia da palavra “foto”, como um termo originário do grego *phôs*, que significa luz. Fotografia quer dizer “a arte de fixar a luz de objetos mediante a ação de certas substâncias”. Nos anos 1920 a 1940 ocorreu o período da chamada Revolução Surrealista e muitos já conceituavam a fotografia como uma imagem híbrida. Desde então, a fotografia encarna a forma híbrida de uma imagem inexata e, ao mesmo tempo, uma “ciência artística”, conforme afirma Maria Elisa Borges (2005, p. 37).

Assim a arte híbrida<sup>33</sup> está presente neste trabalho, bem como em toda obra tropicalista, porque seus artistas tinham este elemento como fundamental para caracterizar suas criações. Sendo assim, em maio de 1968, na cidade de São Paulo, estas pessoas se uniram e produziram o álbum coletivo denominado *Tropicália ou Panis et Circensis*<sup>34</sup>. Neste período, a arte também enfrentava seus embates de correlação de forças, pois era o momento em que a contracultura estabelecia seu marco de conquista sobre a cultura erudita e em todas as áreas da cultura havia artistas resistentes.

Neste álbum de músicas produzidas por jovens que, embora diferentes, tinham sintonia em relação ao que queriam compor enquanto objetivos artísticos fez com que percebessem os interesses que lhes eram comuns, marcando o cenário musical deste ano.

A própria iconografia desta capa, com uma fotografia de todo o grupo, já exterioriza a união de ideias destes jovens artistas, que tinham como objetivo impor sua imagem artística também comercialmente e, para tanto, pensaram uma capa de disco que expressasse as concepções das produções, mas que também impactasse o mundo cultural daquele momento, objetivo que foi alcançado do ponto de vista da recepção à imagem. Esta relação entre o imaginário do produtor iconográfico e a resposta dada pelo público, sugere a ideia de poder de influenciar e ser influenciado, uma relação dialética e complexa, porque traz implícita em si mesma a questão do poder de convencimento e de persuasão que o produtor quer exercer

---

<sup>33</sup> Entende-se como arte híbrida a arte popular em que elementos antigos convivem com modernos, podendo ser fundidos antropofagicamente e retornarem revestidos numa nova arte.

<sup>34</sup> De acordo com Enor Paiano (1996: 40), este título é um slogan gravado em latim arrevesado e a palavra *circensis* não existe nessa língua, o que, para este autor, mostra que o grupo tropicalista usou o bom humor e tinham a ideia do circo, do espetáculo.

sobre seu público, aspecto que nega ou admite autoridade de uma parte sobre a outra. Neste trabalho, o grupo exerceu seu poder de força, pois o que parecia uma introdução normal ao mercado da música tornou-se um álbum com caráter de manifesto. Assim, o grupo conseguiu impor sua imagem comercialmente, começando aí os momentos de fruição, os diálogos interdisciplinares, os sinais de ruptura e uma perspectiva crítica mais apurada, que a imprensa denominou de Movimento Tropicalista.

As canções do álbum *Panis et Circencis* são representadas pela capa, que traz as seguintes imagens:



Figura 12: foto tirada para a composição da capa do disco *tropicália*. Fonte: acervo virtual do site: *Tropicália Bananas ao Vento*, 2008.



Figura 13: capa do disco *Tropicália*. Fonte: <http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia>, 2008.

Dentre as modalidades de linguagem fotográfica, o retrato pode ser visto como uma porta de acesso privilegiada para transcender os muros do anonimato erigidos pelo ritmo acelerado da modernidade, de acordo com Borges (2005). Esta imagem do disco-manifesto tropicalista apresenta o grupo através de uma foto que, para além de caracterizá-los enquanto pessoas, representa simbolicamente o ecletismo da produção musical contida no disco.

Segundo Luiz Américo Lisboa Júnior (2008), a capa foi confeccionada em São Paulo, na casa do fotógrafo Oliver Perroy, que fazia trabalhos para a Editora Abril, tendo como resultado uma criação coletiva e construtivista, ou seja, sendo fruto de um processo em que todos davam sua opinião. A intenção do grupo foi compor uma alegoria do Brasil, aspecto que as músicas apresentarão fragmentariamente.

A foto do grupo sobressai, à maneira dos retratos patriarcais, em que cada integrante representa um tipo de elemento simbólico que forma a híbrida, complexa e heterogênea sociedade brasileira, do ponto de vista étnico-racial, cultural, econômico e político-social: Gal Costa e Torquato Neto formam o casal recatado; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gilberto Gil, sentado, segura o retrato de formatura de Capinan, que aparece vestido com uma toga de cores tropicais; posicionando-se à frente de todos, de maneira ostensiva,

Caetano Veloso, cabeleira despontando e olhar de jovem atrevido; os Mutantes (Rita Lee, Sérgio Baptista e Arnaldo Dias), com o perfil bem adolescente, empunham guitarras com aparência semelhante às dos ingleses, os Beatles; com ar de seriedade, tem-se a imagem de Rogério Duprat, segurando uma chávena-urinol, como se fosse uma xícara, numa atitude de completa ironia, e a figura de Nara Leão apresentada em um retrato com aspectos de moça recatada.

Nara Leão tem uma participação especial no Tropicalismo enquanto movimento. A cantora interpreta a canção *Lindonéia* neste álbum-manifesto. Caetano Veloso (1997) relata que esta canção foi feita por ele a pedido dela e que eles a incluíram neste trabalho porque tinham a intenção de desenvolver um projeto que fosse universal, ou seja, sem a proposição de quaisquer barreiras, e que representaria a história da bossa nova neste projeto.

A foto da capa do álbum revela uma imagem cuja pose lembra o estilo de uma família burguesa moldada no modelo conservador convencional. De acordo com Favaretto (2007), tem-se como cenário um jardim interno de casa burguesa, com vitral, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana. Esse diálogo visual explicita o projeto tropicalista de revisão crítica da música brasileira.

Favaretto (2007, p. 99) afirma que no caldeirão antropofágico tudo remete a tudo, produzindo-se uma relativização alegre dos valores em conflito e uma degradação contínua da informação. Assim, esta capa está simbolicamente repleta de signos e cada personagem tem um significado oculto. No exercício da hermenêutica, no trabalho historiográfico, um aspecto relevante que deve complementar as características das sensibilidades é a necessidade da contextualização do objeto da memória em análise e, assim como as músicas deste álbum, em sua maioria foram escritas em forma de paródia<sup>35</sup>, esta capa também traz consigo uma subjetividade artística que sugere várias interpretações. Uma delas seria a ideia de polemizar e ironizar os problemas da realidade brasileira daquele momento.

Nesse sentido, Paulo Cesar do Carmo (2001) comenta que pairava um sentimento comum entre os jovens que os levava à perda da inocência e a uma noção mais abrangente de que a realidade chocava suas mais caras fantasias, pois percebiam que os valores do seu meio social eram mentirosos. O grupo já estava se apropriando destas leituras e, portanto, nesta imagem de capa estão presentes as ideias de ironia à tradição clássica do modelo conservador da família burguesa, de cultura folclórica regionalista, especialmente a nordestina, através do

---

<sup>35</sup> A paródia é a recriação de um texto, geralmente célebre, conhecido, uma reescritura de caráter contestador, irônico, zombeteiro, crítico, satírico, humorístico, jocoso. A paródia constrói, assim, um percurso de desvio em relação ao texto parodiado, numa espécie de insubordinação crítica, cômica. (Fonte: **Guia de produção textual da PUCRS** - <http://www.pucrs.br/gpt/parodia.php>, 2008).

artesanato da mala de couro, e da ideia do “desbunde”<sup>36</sup> através da chávina que Duprat pomposamente tem às mãos e que, segundo Enor Paiano (1996), representa com irreverência um urinol, numa clara referência às vanguardas da virada do século, retomando a atitude do escultor francês Marcel Duchamp de enviar um “mictório” a um museu para demonstrar seu desprezo pela arte oficial.

O objeto “urinol” é uma representação forte utilizada por Duprat como ação de contestação e, mais que isso, de agressão é uma atitude austera de contraposição e ao mesmo tempo, de “impor-se sobre”. Nesta atitude, pode-se ouvir o discurso cuja mensagem é “jogo vocês fora” ou “vocês são excremento”; portanto “estou virando o jogo de vez”. Assim, numa demonstração pública de autoridade que vinha de dentro, o artista sobrepõe-se.

Conforme Luiz Américo Lisboa Júnior (2008), na contra capa, envolvendo a foto reduzida em preto e branco, encontra-se o texto de um suposto roteiro cinematográfico escrito por Caetano Veloso, com falas de diversos tropicalistas e artistas da época, tais como:

DUPRAT: A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo. Já não me interessa o municipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas a vocês, mal saídos do borralho, vocês baianos, terão coragem de se preocupar comigo? Terão coragem de fuçar o chão do real? Como receberão a notícia de que o disco é feito para vender? Com que olhar verão um jovem paulista nascido na época de Celly Campelo e que desconhece Aracy, Caymmi e Cia? Terão coragem para reconhecer que este jovem tem muita coisa para lhes ensinar...Sabem vocês o risco que correm? Terão mesmo coragem de saber que só desvencilhando-se do conhecimento atual que tem das formas puras do passado é que poderão reencontrá-las na sua verdade mais profunda? Por acaso entendem alguma coisa do que eu estou dizendo? Baianos respondam...

GIL: O Brasil é o país do futuro.

CAETANO: Este gênero está caindo de moda.

CAPINAN: No Brasil e lá fora: nem ideologia, nem futuro.

TORQUATO: Será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que o ‘bumba-meu-boi’ e ‘iêiêiê’ são a mesma coisa?

NARA: Pois é: as pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler. Consultam consultórios sentimentais e querem ser miss Brasil... e se perdem.

OS MUTANTES: E aquela distorção dá a idéia de que a guitarra tem um som contínuo... a até a boutique dos Beatles se chama ‘a maçã’...

JOÃO GILBERTO: (Em NY conversando com Augusto Campos). Diga que eu estou aqui, olhando pra eles.

(Fonte: [http://www.geocities.com/altafidelidade/trop\\_panis.htm](http://www.geocities.com/altafidelidade/trop_panis.htm), 2008).

De acordo com Favaretto (2007), este roteiro é composto de personagens que conversam entre si, travando um diálogo incompleto, confuso e irreverente referente ao projeto tropicalista, à reação da crítica, e às referências musicais. Este diálogo acaba não

<sup>36</sup> “Desbunde” é uma gíria, inventada no Brasil durante os anos 1960 para designar quem abandonava a luta armada. Ela foi evoluindo e passou a designar não só quem tivesse abandonado a resistência, mas toda figura interessada em contracultura a ponto de viver seus ideais com boa dose de anarquismo. (Fonte: <http://contraculturabrasil.blogspot.com/2007/11/capitulo-1-comportamento-o-desbunde.html>, 2008.)

explicando nada e deve funcionar como um enigma a ser decifrado. Nesta conversa, os tropicalistas se misturam com outros artistas, tais como Celly Campelo, Pixinguinha, Lupicínio Rodrigues, Vicente Celestino, Augusto de Campos, Jefferson's Airplane, a Maçã, Butique dos Beatles e João Gilberto. Também há referências a filmes e artistas como *Átila, Rei dos Hunos*, como *Charlton Heston, Godard*, além de figuras políticas como Roberto Campos. O diálogo de João Gilberto com Augusto de Campos citado, quando ambos dizem estar “olhando” para os tropicalistas, explica este enfoque cinematográfico que só pode ser compreendido a partir da intenção do projeto tropicalista de provocar uma revisão crítica na música brasileira.

Cabe ainda aqui analisar a pessoa de Rogério Duprat, a começar pela decisão de segurar uma “chávena-urino” na capa do álbum até o momento quando questiona os baianos se estão dispostos a terem “coragem de fuçar o chão do real”. Estes elementos certificam a ebulição que estava estabelecida num artista que, aos 34 anos, sentia-se indignado com a estrutura social e cultural de seu momento e cuja vida pessoal já compreendia outra fase, que o levou inclusive a abandonar alguns projetos de trabalhos musicais que, para ele, já estavam saturados e, dentro desta nova fase, abraçar o projeto tropicalista.

No diálogo acima citado percebe-se o nível de preponderância estabelecida na relação deste artista com os jovens do seu grupo; uma relação interpessoal que, para além das colaborações técnico-artísticas, pressupõe-se a presença de elementos tais como a segurança e a estabilidade de alguém experiente e ousado que estava pronto para exercer uma autoridade compactuada, cuja base era a parceria. O objetivo comum entre ele e os jovens artistas era o de “dar o grito” de protesto contra a forma antiga de fazer arte e instaurar um novo caminho que, inclusive, apregoasse a mensagem de que o homem é livre para descrever da autoridade e declarar seu posicionamento. Nesse sentido, todo o grupo vivenciava as imagens dominantes da autoridade política descrentes delas, mas não passivos a ela. Sennett (2001), afirma que as imagens dominantes da autoridade são um convite a sua própria rejeição.

Conforme Paiano (1996), o discurso de Duprat é sobre o caráter mercantil da obra de arte, visto de forma desencantada, característica dos artistas pop, e que Torquato Neto ironiza, fazendo brincadeiras com os puristas da cultura nacional. Através da anarquia e da ideia de espetáculo, o que acreditavam como “verdades” foram ditas e as críticas traziam à consciência dos receptores a ideia de que havia oponentes e estes não estavam apáticos. Esta foi a mensagem enviada. Isto significa que, além da música pop internacional, os tropicalistas abriam-se para manifestações artísticas inovadoras também rejeitadas lá fora.

Assim, a capa e a contracapa são partes da somatória que deve ser feita com as letras e





Figura 14: Legenda: Cartaz do filme *Terra em Transe* Direção: Glauber Rocha. [106 min, 1967]  
 Fonte:  
[http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia\\_album.jhtm](http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia_album.jhtm), 2008.

as melodias do álbum para se ter o todo do projeto. Favaretto (2007) comenta que ela é uma metalinguagem do disco, isto é, alegoriza os materiais devorados e as técnicas de devoração através dos elementos da mistura e do modo de misturá-los.

Um primeiro elemento que foi alvo da “devoração” de Caetano Veloso foi o filme *Terra em Transe*, do movimento cênico exibido nos anos de 1966 e 1967. Assim, ele relata que a Tropicália foi mais influenciada pelo cineasta Glauber Rocha do que pelos Beatles. Afirma ele: “Porque toda aquela coisa de Tropicália se formulou dentro de mim, no dia em que eu vi *Terra em Transe*” (CAETANO, 1997 p.124). A partir disso, tem-se, enquanto valor documental, algumas imagens iconográficas de filmes e eventos que colaboraram para que esse momento da história fosse considerado como um movimento. São elas:

A imagem ao lado é o cartaz utilizado como propaganda do filme. Fotos dos atores em preto e branco, focando várias cenas diferentes, e um homem com uma arma na mão bem ao centro, são imagens que representavam o Brasil de 1967. As letras coloridas, com o nome do filme e de seu produtor, serviram para fazer o destaque estético, mas também para sugerir a contraposição de um país que estava sendo massacrado e manipulado por seus líderes políticos, mas o verde, para além das matas ou qualquer ideia de natureza, representaria a esperança de resgate desse povo.

Embora o cinema brasileiro dependesse cada vez mais do apoio oficial para realizar filmes que fossem além das demandas por lazer, o que era uma marca principal do gosto popular, o cinema novo conseguiu um reconhecimento inédito, consagrando-se em festivais artísticos como o de Veneza e Cannes, contudo precisava de uma penetração maior do público de classe média em geral, embora já agradasse os estudantes intelectualizados.

Segundo Caetano (1997, p. 124), este é um filme alegórico,<sup>37</sup> produzido pelo cinema nacional e que, na verdade, deflagrou o espírito do Tropicalismo. Acerca disto, ele faz um depoimento contundente:

<sup>37</sup> Uma alegoria é uma representação tal que transmite um outro significado em adição ao significado literal do texto. Em outras palavras, é uma coisa que é dita para dar a noção de outra, normalmente por meio d’alguma ilação moral. Etimologicamente, o grego *allegoria* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”. Fonte: <http://cursodeportugues.blogarium.net/figuras-de-linguagem-alegoria/>, 2008.

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então que considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme “Terra em Transe” de Glauber Rocha [...] que com as cenas chocantes, trilha sonora (Sérgio Ricardo), e toda aquela “estranheza” da realidade nua e crua.

Caetano Veloso (1997) relata sua sensação de inquietude como reação ao filme assistido, que enfoca como trama a trajetória política vivenciada pelo Brasil, com seus “meandros de bastidores”.

Sendo assim, de forma panorâmica, pode-se analisar que historicamente se tem um discurso-documento (depoimento de Caetano), que mostra o papel social desempenhado pelo filme na conscientização que desenvolveu em seu público. A obra cinematográfica resgata o processo histórico social e político do seu tempo, focando os problemas sérios que a política vivia tal como o exercício do político-populista e o desrespeito total pelas massas populares. No filme, Glauber Rocha satiriza o líder populista e as massas imbecis que se deixam enganar através da frase que é dita num comício: “isto é o povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!” Frase essa que Caetano declara se sentir como se o ator estivesse gritando para todos eles da platéia. Ao entrar em contato com o público e impactar este filme faz uma denúncia do social e alcança a plenitude de seu papel histórico.

Napolitano (2004) comenta que os impasses da função social e estética do cinema, desde *Terra em Transe* de Glauber Rocha, foram radicalizados na época, pelo Cinema Marginal com os filmes *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane e *A margem* de Ozualdo Candeias. Diz Marcos Napolitano:

Assim como no teatro, o cinema marginal pode ser classificado como uma variante da contracultura brasileira, pois Influências de outras áreas artísticas do propõe a transgressão comportamental e a destruição de qualquer discurso lógico e linear. Percebe-se nestes filmes que a linguagem do humor e do grotesco era usada como base das alegorias sobre o Brasil, sendo considerado por eles um país absurdo, sem perspectivas políticas e culturais. Contudo o cinema marginal fundamentou uma tendência que se viu no tropicalismo: o estranhamento diante da figura heróica do povo de classes populares é mostrada simbolicamente como grotesca e de mau gosto, vitimizadas pela desumanização da sociedade e sugada pelo sistema. O herói não é mais o operário consciente, o camponês lutador ou o militante abnegado da classe média, mas o marginal o paria social, o artista maldito, o transgressor de todas as regras. (NAPOLITANO, 2004, p. 97).

Outro filme que também corroborou para o ideário tropicalista, enquanto força de movimento foi *O Bandido da Luz Vermelha*.

Este é um filme experimental do chamado *cinema marginal* brasileiro, rótulo que era dado às obras dos cineastas oriundos da *Boca do Lixo* de São Paulo<sup>38</sup> mais tarde esse tipo de cinema também passou a ser chamado de *udigrudi* que significa corruptela do “underground” norte-



Figura 15: Filme: *O Bandido da Luz Vermelha*, dirigido por Rogério Sganzerla (1968). Fonte:

americano. O termo *underground*<sup>39</sup> se caracterizou pelo trabalho artesanal retomado pelos hippies e depois pela ampliação cultural da sua ideologia com a proliferação de revistas de música, quadrinhos e produção de filmes. Pregou a pornografia, valorizou o sexo e o misticismo e afirmou principalmente a não-violência.

Outro filme que também é referência para o movimento tropicalista é *Macunaíma*, do qual se vê uma cena a seguir.



Figura 16: Joana Fomm, Paulo José e Grande Otelo em *Macunaíma*, filme de Joaquim Pedro de Andrade (1969). Fonte: [http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia\\_joaquim\\_pedro.html](http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia_joaquim_pedro.html), 2008.

De acordo com Sarah Yakhni<sup>40</sup>, o texto roteiro do filme de Joaquim Pedro de Andrade realizado em 1969, é baseado no livro homônimo de Mário de Andrade escrito em 1928. A recuperação de uma obra modernista no final da década de 1960 traduz uma relação íntima entre os dois contextos históricos. A preocupação com o caráter nacional, com a definição do que é brasileiro, em contraposição ao produto importado, as tentativas de descolonizar a produção cultural do país, são traços marcantes do modernismo e do cinema novo. A obra de

<sup>38</sup> Fonte: <http://sessentaeito.blogspot.com/2008/05/o-bandido-da-luz-vermelha-um-filme.html>, 2008.

<sup>39</sup> Fonte: LUCENA, Luiz Carlos. *Rock, sonho e revolução: a música contando a história dos anos 60*. Sampa: 2001. [http://www.lumiarte.com/luardeoutono/lo\\_radios/rock\\_sonho\\_revolucao.pdf](http://www.lumiarte.com/luardeoutono/lo_radios/rock_sonho_revolucao.pdf), 2008.

<sup>40</sup> Sarah Yakhni é formada pela Faculdade de Ciências Sociais da USP. É montadora, diretora de cinema, diretora de televisão e roteirista. Atualmente faz mestrado em cinema na Unicamp. Autora do texto: *Macunaíma: um herói sem causa* data de publicação: 27/06/2000.

Fonte: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/sarahmacunaima.htm>, 2008.

Mário de Andrade é expressão de ampla pesquisa sobre a realidade e o folclore brasileiros. Sua estratégia básica era usar as formas populares de expressão em um nível erudito, buscando a síntese entre a arte popular e a erudita e alcançando o povo através de sua própria produção cultural.

No filme o autor coloca a luta como o destino principal de um herói, como o sentido último de sua vida. A luta tem sempre como objetivo o bem comum, a coletividade. Tanto os objetivos de Mário de Andrade de fundir a arte erudita com a popular quanto a idéia de luta e espírito coletivo que permearam este filme, estavam presentes e sustentaram o movimento tropicalista. Ainda de acordo com Favaretto (2007: 85), Macunaíma é considerado a melhor exposição crítica dos mitos culturais brasileiros.

Favaretto (2007: 85), comenta que estas produções estilhaçam pelo deboche, as indeterminações do passado-presente brasileiro em sua modalidade de linguagem própria de dominado. Esse comentário endossa a presença da autoridade nas “veias” do tropicalismo enquanto objeto de refutação dela, pois se há a figura do dominado, subtende-se que o dominador está presente, logo em todas estas produções da contracultura, da década de 1960, independente da área, percebe-se mais uma vez a relevância dada à interpretação das diferenças da co-relação de forças, um dos conceitos sub-entendidos de autoridade e a necessidade que estes líderes da cultura daquele momento, tinham de fazer algo que não só “escancarasse” os problemas brasileiros, mas quebrasse a ordem, mudasse rotina e provocasse reações no povo. E como Duprat vivenciou todo esse contexto histórico, já com maior maturidade estava um tanto desiludido em relação à sua realidade, contudo, era artista e tinha que atender aos reclames do que lhe era proposto e foi assim que Rogério Duprat também fez uma gravação independente, conforme se vê a capa do álbum a seguir.



Figura 17 - Capa do disco de Rogério Duprat: *Banda-tropicalista-do-duprat*. (1968)  
Fonte: <http://www.overmundo.com.br>, 2008.



Figura 18: contracapa. Fonte:  
<http://ipsislitteris.opensadorselvagem.org/tropicalismo-rogerio-duprat-disco-1968>, 2008.

Esta capa apresenta as imagens do índio, fantasias de carnaval, pés de cana e coqueiros, fotos de pessoas tais como colonos, o colonizador, ícones da comunicação da época e a própria foto do maestro Duprat, dentre outros elementos que representam o Brasil.

Percebe-se que o layout deste disco foi feito de maneira emblemática com imagens de elementos que caracterizam a cultura tropical brasileira. As imagens remontam os elementos que compõem um Brasil miscigenado onde o mito, a tradição, o carnaval, o folclore e os frutos da terra formam ecleticamente a identidade brasileira, o que revela o sentido tropical de ser do povo brasileiro.

Carlos Calado (1995) afirma que o maestro gravou esse disco meio a contra gosto, pressionado pela gravadora Philips que lhe sugeriu aproveitar o momento de auge do tropicalismo. O disco é um trabalho de música popular orquestral, publicado em agosto de 1968 e que ficou relegado ao ostracismo. Assim percebe-se a influência do capitalismo, (entendendo o termo aqui como a idéia de produzir para consumo com finalidade de lucro), na vida do artista no sentido de ter que se submeter à vontade do produtor. Neste aspecto, esta relação de dominação também se apropria do objeto autoridade, sendo aqui a interpretação de



Figura 19: Capa do disco: Os Mutantes, 1968 Fonte: <http://muzamusica.blogspot.com>,2008.

diferenças de força entre o capital econômico e a necessidade de sujeição do artista. E, com irreverência Duprat demonstra sua opinião sobre isso.

Já os Mutantes gravam seu primeiro disco “*Os Mutantes*”, em junho de 1968. Na capa deste álbum, os Mutantes estão vestidos como ingleses com postura de formalidade a posição deles é a de representação de um modelo *pater família* cujo poder está na figura masculina do pai que está de pé simbolizando sua autoridade sobre os outros membros da família que se posicionam sentados numa representação clara de

submissão ao “chefe” que solenemente determina sua vontade com o domínio total sobre a casa. O cenário aparenta uma sala de luxo tipificando o modelo conservador de uma família burguesa, conforme imagem apresentada.

De acordo com Carlos Calado (1995), esse é o disco mais tropicalista da banda. A obra apresenta uma espécie de carta de princípio reunindo em suas 11 faixas um pouco das propostas e possibilidades futuras criadas a partir de um imaginário representativo cheio de humor e ironia. A começar da vinheta com o prefixo do popular jornal radiofônico intitulado *Repórter Esso*, que abre o disco.

Carlos Calado (1995) informa que Rogério Duprat faz um mixer das propostas "fundamentalistas" da Tropicália - Panis et Circenses, cujo som da gravação nesta música vai sendo distorcido até sumir por alguns segundos. Já em Bat macumba e Baby, os Mutantes exploram o arranjo de guitarra com irreverência anárquica, transformando todos os absurdos em possibilidades. Por exemplo: confronta o principal parceiro de Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira (Adeus Maria Fulô) com a existencialista-pop Françoise Hardy (Le Premier Bonheur du Jour); mistura Jorge Ben que cantou a canção A Minha Menina e também imitou o Chacrinha, o apresentador da TV falando: "tosse! Todo mundo tossindo". Com uma versão (não creditada, do pai César Dias Baptista) de uma semi-conhecida canção do grupo norte-americano The Mamas and The Papas (Tempo no Tempo / Once There was a Time Thought) a uivos pré-históricos em homenagem a Gengis Khan na música Ave Gengis Khan que parece ser cantada em russo e uma paródia kafkaniana (Senhor F). Ainda completa este álbum a canção *O Relógio e Trem Fantasma*. Destaca Calado (1995) que a fita gravada com os vocais foi gravada de trás para frente.

Conforme Calado (1995), no estúdio, durante os ensaios, ao ser experimentado todas estas "maluquices" musicais, o grupo ria as gargalhadas e Rogério Duprat sentia a evolução dos jovens artistas a cada experiência e assim, sentia cada vez mais afinidade e prazer na parceria com o grupo.

O conjunto funcionava como uma espécie de coluna dorsal do grupo tropicalista que, segundo Calado (1995), era convocado com frequência a acompanhá-los em shows e programas de TV. Nestas parcerias foi estabelecido um intercâmbio musical rico em experiência para o grupo.

Calado (1995: 124) afirma que o grupo percebeu logo que tropicalismo era apenas um rótulo, usado momentaneamente para englobar várias personalidades e tendências musicais. O que lhes interessavam era a possibilidade de descobrir e experimentar coisas novas através das parcerias com os baianos e o maestro Rogério Duprat. Os mutantes destacavam que a principal característica da forma como faziam o tropicalismo *deles* era a ironia que introduziam em todas as formas musicais acabadas. Acreditavam que era justamente a ironia que embelezava a música, portanto, tinham como objetivo fazer música bela e alegre. Assim, Arnaldo Batista declarou que era mais fácil dizer a um repórter a palavra tropicalismo, do que ter que explicar com detalhes o que queriam fazer.

Nesse tempo os Mutantes já tinham a intenção de seguir carreira enquanto grupo, portanto estavam interessados na publicação de seus trabalhos e na formação de uma imagem que servisse de marketing para o grupo. Eles tinham como empresário Guilherme Araújo, o



mesmo dos baianos. Calado ((1995) relata que Guilherme Araújo era a mola propulsora do marketing do grupo tropicalista porque ele trabalhava como um produtor. Dava palpites quanto às roupas e cabelos que os baianos deviam usar, imaginava temas para as novas canções, armava parcerias e sabia articular e vender a imagem de seus contratados. Essa questão chama a atenção para o aspecto da imagem que o artista quer passar para a sociedade. Nesse sentido, cabe a reflexão de que nem sempre o artista é o que apresenta ser publicamente, pois normalmente, têm-se sempre por trás da sua imagem os interesses da indústria cultural que, estrategicamente, atrela uma imagem construída do artista, como forma de propaganda, para vender o produto.

Conforme Calado (1995), os Mutantes acharam que o empresário não estava investindo na carreira solo do conjunto e que os tratava apenas como meros coadjuvantes dos compositores baianos. Assim romperam com ele e definiram uma estratégia de ação que era a de atrair mais atenção para o trabalho do próprio conjunto, sem abandonar as colaborações com os baianos.



Figura 20: Capa do disco: Mutantes. Fonte: <http://muzamusica.blogspot.com/2007/08/alegria-alegria, 2008>

Em fevereiro de 1969 o grupo os Mutantes lançaram o disco *Mutantes*, pela gravadora Polydor.

A capa apresenta a cantora *Rita Lee* vestida de noiva, Sérgio Dias de toureiro com uma fita hippie-indígena amarrada na testa e Arnaldo Batista fantasiado de arlequim com um penacho azul na cabeça. Conforme Carlos Calado (1995), o grupo escolheu a imagem da irreverente apresentação que fizeram no Festival Internacional

da canção para a capa do álbum, pois a característica básica destes roqueiros era a irreverência e rebeldia, elementos estes que denotam o nível de repugnância que eles tinham para com as questões da autoridade.

Calado (1995) comenta que durante a gravação eles usavam o estúdio quase como um instrumento, preenchendo com sons todos os poucos canais disponíveis. Efeitos, cortes de fita e mudanças climáticas rápidas dominaram todo o álbum. Eles chamavam a atenção do público sempre com muito barulho, anarquismo e psicodelismo<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> O termo "psicodélico" tem origem grega e quer dizer "o que faz brilhar a alma". Este termo foi criado e muitíssimo usado nos anos '60, com o aparecimento do LSD (ácido lisérgico) e a difusão do uso de outras drogas psicoativas como fonte de prazer. O milenar uso da Cannabis sativa (cânhamo indiano ou maconha) conheceu

Estes elementos presentes no comportamento do grupo caracterizam-nos com a peculiaridade jovem que lhes era própria, numa forma autêntica de dizer ao mundo que para eles não havia limites. Isso revela a ausência total da presença de autoridade, enquanto categoria que pressupõe obediência. Havia nos Mutantes uma necessidade de agredir o seu meio social, fosse com excesso do uso dos sons instrumentais ou com os comportamentos anárquicos, como a gritar a liberdade de estados de consciências que estava em constante movimento.

Mas, por outro lado, comportamentos tais revelam anomia da sociedade, ou seja, o enfraquecimento dos controles sociais e, mesmo diante de um poder político ditatorial enquanto organização social, o povo brasileiro sentia o reflexo produzido pelas novas contingências criadas pela aquisição de hábitos proporcionados pelo cotidiano moderno.

Outra produção tropicalista foi a do cantor Tom Zé, conforme se vê: O disco tem como ficha técnica: Gravadora - Rozemblit, de Recife, Produtor: João Araújo, Assistente: Shapiro, arranjos: Damiano Cozella, Sandino Hohagen, técnicos de Gravação: Gauss / Reinaldo, estúdio Gazeta: São Paulo. Layout da Capa e fotos: Officina Programação Visual

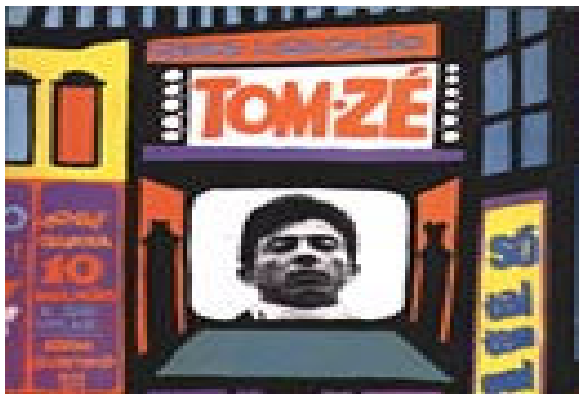


Figura 21: capa do disco *Grande Liquidação*, Tom Zé (1968)

Fonte: [http://www.Tom Zé.blog.com](http://www.TomZé.blog.com), 2008.

(SP) e como participação especial: Os Versáteis e Os Brasões. Nas músicas deste disco<sup>42</sup>, Tom Zé tematiza o susto do baiano do interior em contato com as armadilhas e contradições da grande cidade. As pessoas que, "amando com todo ódio se odeiam com todo amor". Este é o verso que representa a imagem

mais forte de "São Paulo, meu amor" vencedora do Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de 1968. A música *Não Buzine Que Eu*

*Estou Paquerando?* É um curioso iê-iê-iê com passagens de marchinha de coreto. *Namorinho*

---

seu apogeu e se consagrou como droga psicodélica mais utilizada no mundo. A cocaína, super-extrato da *Erythroxylon coca* (coca) sintetizada pela Bayer no século XIX, também passou à moda, conhecendo um uso crescente. Igualmente o antiqüíssimo ópio, extraído da *Papavere somnifera* (papoula), levou à síntese de alcalóides muito mais potentes, dentre os quais o grande destaque é a heroína. Desde esta época, novas drogas apareceram e muitas outras tiveram seu uso amplamente difundido. Outra substância muito popular, foi introduzida na Humanidade nos anos '80 a droga MDMA (metil-metilenodioxiamfetamina) criada em 1913 pela Merck e que acabou ficando conhecida como XTC (ecstasy ou êxtase). Finalmente, ao lado destas drogas, apareceu o uso psicodélico da quetamina (Ketalar® ou spacial K) e do GHB (gama-hidroxiturato). Há uma grande diferença entre elas, mas uma coisa há em comum: sempre o que é prometido é o prazer artificialmente produzido através da manipulação bioquímica do cérebro. Fonte: <http://avisopsicodelicos.blogspot.com/2007/03/o-que-psicodlico.html>, 2008

<sup>42</sup> Fonte: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/artistas.asp>, 2008.





Figura 22: Capa do disco de Gal Costa, 1969. Fonte: <http://jeocaz.multiply.com/journal/item/66/66>, 2008.

*de Portão, E Catecismo, Creme Dental e Eu*, pode ser vista como um diálogo com o primeiro disco dos Mutantes, em sua fusão de rock, baião e arranjos vanguardistas.

A capa do disco apresenta uma imagem urbana de centro de cidade. Área comercial, com anúncios de prêmios, cartazes propagandas e vitrais de prédios. A foto do artista está exposta bem ao centro da capa e acima o seu nome. A sua fotografia está posicionada como se fosse numa entrada dessas de galerias iluminadas de São Paulo.

Esta capa enfoca várias idéias que circulavam o momento. Dentre elas tem-se o consumismo, com a presença da mola de mercado que era o processo de compra e venda, a industrialização, a modernização dos hábitos urbanos como se a conquista de bens significasse a conquista da felicidade para a sociedade moderna.

O artista visa, através da ironia, questionar estes valores mostrando como alternativa falsa que esta é uma máquina deteriorada de pensar o mundo e a vida humana. Nesta máquina capitalista, reina a hipocrisia, a indiferença e a mentira. Pois o círculo vicioso das imagens de consumo anestesia o homem para o “veneno” dos problemas sociais tais como a desigualdade e a miséria da maioria do povo brasileiro.

Na contracapa deste trabalho<sup>43</sup>, o cantor Tom Zé agradece e homenageia os que fizeram o disco com ele e escreve a frase provocante: “\_A sociedade vai ter uma dor de barriga moral mesmo”. Expressão que denota o quanto este artista quis polemizar e provocar as pessoas para uma chamada à consciência, como se as quisesse acordar para que percebessem as fortes contradições embutidas nas imagens da grande cidade. Tom Zé faz isso com criatividade usando de certo ar brega utilizando-se das estratégias do humor e trejeitos psicodélicos.

A tropicalista Gal Costa também efetivou sua passagem particular pelo movimento quando lançou seu disco, conforme se tem:

Este disco da cantora Gal Costa foi produzido em 1968, contudo por causa das agitações políticas que envolveram os tropicalistas, a cantora só pode lançá-lo em 1969. Este trabalho de pura carreira solo ofereceu canções que refletiram bem a tropicália, tornando-a a

<sup>43</sup> Fonte: <http://amandakagami.wordpress.com/2008/12/06/palavras-da-contracapa-a-sociedade-vai-ter-dor-de-barriga-moral-mesmo/>, 2008.

musa<sup>44</sup> do movimento. Neste tempo os amigos dela, Caetano e Gil já tinham que permanecer calados por causa da censura imposta pela ditadura militar.

A estética visual da capa deste disco apresenta a cantora com aparência de artista mais definida. Sua estética visual representa uma mulher que se impõe frente ao cenário artístico de sua época, porque já tinha objetivos próprios planejados, embora fosse uma época de experimentações e controvérsias.

Seu repertório contou com as músicas<sup>45</sup> "*Não identificado*", "*Que pena*" e as já conhecidas "*Baby*" e "*Divino maravilhoso*". Foi uma produção ousada para o momento de intensa perseguição política que esta juventude vivia. Além de que esta tropicalista não se calava, pois fazia shows no Teatro Oficina com este tema.

## **2.2 A Imagem-Propaganda: os tropicalistas sob os holofotes**

Na História Cultural, a iconografia tem ocupado um papel importante, pois através dela podem ser percebidas evidências históricas significativas, além de que elas propõem combinações de diferentes metodologias para sua análise, pois colabora com novas possibilidades de se enxergar o objeto. De acordo com Maria Elisa Borges (2005: 35) as imagens deixam de ser consideradas um retrato fiel dos fatos para se transformarem em linguagens dotadas de sintaxe própria, isto é, as imagens fotográficas deixariam de ser as coisas para se tornarem figuras de “coisas que significam outra coisa”.

Antes de se ler as imagens nas “entre as linhas”, e de usá-las como evidência histórica, Peter Burke (2004) sugere que se inicie a percepção pela busca do seu sentido, ao mesmo tempo em que questiona se é possível que o sentido de uma imagem seja traduzido em palavras. Esta ponderação cabe muito bem às imagens produzidas pelos tropicalistas, uma vez que tudo para eles era muito intenso. Contudo, os sentimentos, as sensações, as ações e as reações foram manifestadas tanto no discurso verbal quanto no visual.

Far-se-á aqui uma seqüência iconográfica que, de forma sucinta, colaborem para uma retomada analítica da trajetória histórica deste grupo que sustentou o movimento considerado marco de contestação no mundo artístico brasileiro na década de 1960. Com o objetivo de perceber como as mudanças iam acontecendo nesse grupo do ponto de vista visual e comportamental, de que forma foram vistos pelos meios de comunicação da época, como se

---

<sup>44</sup> Fonte: <http://jeocaz.multiply.com/journal/item/66/66>, 2008.

<sup>45</sup> Fonte: [http://www.galmariacosta.com.ar/noticias\\_vernota](http://www.galmariacosta.com.ar/noticias_vernota), 2008.

projetaram e propagaram suas idéias enquanto artistas. Através de análises comparativas as imagens serão cadenciadas pela ordem cronológica dos acontecimentos, situações ou eventos.

Do ponto de vista iconológico as imagens serão observadas para que sejam interpretados os sinais ou indícios que manifestem elementos que possam colaborar com o estabelecimento da relação desta juventude com as questões pertinentes à autoridade. Sabem-se que os antagonismos e controvérsias vivenciadas por esta juventude eram absorvidas e devolvidas através de manifestações de revolta e rebeldia que eram expressas de várias formas, inclusive com a estética visual, posturas gestuais e comportamentais. Assim, aqui estes aspectos serão valorizados com prioridade, dado ao entendimento que podem ser elementos que revelem detalhes importantes sobre o posicionamento deste grupo com o objeto autoridade.

Nesta foto têm-se os três músicos baianos Caetano Veloso, Maria da Graça Costa Penna Burgos, (Gal Costa) e Gilberto Gil, quando da chegada deles em São Paulo em 1966.

É possível caracterizá-los aqui no início de carreira, buscando ajustar seus interesses de promoção no meio artístico. Ainda tem-se neles aqui um perfil de “bem comportados”. Os três logo se envolvem no cenário artístico-musical paulista e começam a produzir.

O grupo tropicalista chamou a atenção dos meios de comunicação e do público em geral em virtude da diferença estética das criações artísticas e do comportamento do grupo que expressava sempre o real sentido do discurso contestativo a todo e qualquer tipo de autoridade formal.

No campo da música, se vivia o momento dos festivais das canções. Eram nesses eventos que os artistas lançavam suas produções. Havia diversidade nas canções apresentadas. As diferenças de letras, arranjos, melodia e até os instrumentos utilizados por cada artista normalmente explicitava, para além da arte pura, também a postura ideológica de cada artista. Assim, os festivais expressavam a síntese das contradições políticas e culturais pelas quais



Figura 23 – Chegada dos três baianos (Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa) a São Paulo em 1966. Fonte: <http://muzamusica.blogspot.com/2007/08/alegria-alegria-o-pnico-no-circo.html>, 2008.

passava o Brasil.

Em outubro de 1967 aconteceu o III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record e as canções *Alegria, Alegria* do compositor Caetano Veloso e *Domingo no Parque* de Gilberto Gil, consideradas como marcos oficial do movimento tropicalista, chegaram ao público já provocando muita polêmica. As guitarras elétricas da banda argentina Beat Boys, que

acompanhou Caetano Veloso e a atitude roqueira dos Mutantes, que dividiram o palco com Gilberto Gil, foram recebidas com vaias e insultos pela chamada *linha dura* do movimento estudantil. Para aqueles universitários, a guitarra elétrica e o rock eram símbolos do imperialismo norte-americano e, portanto, deviam ser rechaçados do universo da música popular brasileira. No entanto, não só o júri do festival, mas grande parte do público aprovou a nova tendência. A canção de Gilberto Gil saiu como vice-campeã do festival, que foi vencido pela canção *Ponteio* composição de Edu Lobo e José Carlos Capinan, sendo que este último mais tarde se tornou tropicalista. Embora tenha terminado como quarta colocada, a canção *Alegria, Alegria* tornou-se um sucesso instantâneo nas rádios do país, levando o compacto simples com a gravação de Caetano a ultrapassar a marca de 100 mil cópias vendidas o que era um número alto para a época. Tem-se as imagens das apresentações dos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil a seguir.



Figura 24: Caetano Veloso e os Beat Boys apresentam *Alegria, alegria, III* Festival da Record em outubro de 1967. Fonte: <http://www.artigos-tropicalismo/TROPICÁLIA, BANANAS AO VENTO.htm>, 2008.

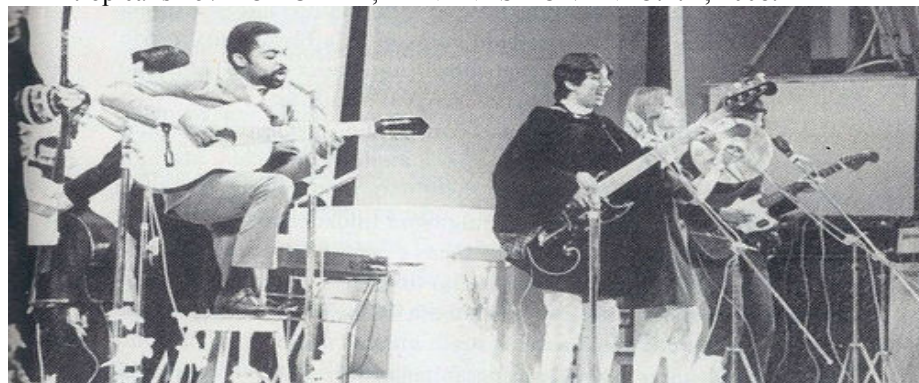


Figura 25: Gil com os Mutantes na época do 3º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, onde classifica "*Domingo no parque*" em 2º lugar - S. Paulo. 1967. Fonte: [http://farm3.static.flickr.com/2249/1498137067\\_2df5fe1302.jpg](http://farm3.static.flickr.com/2249/1498137067_2df5fe1302.jpg), 2008.

Neste Festival da MPB, o debate estava começando a se delinear com mais clareza. O termo tropicalismo ainda não havia sido “consagrado” e, segundo Marcos Napolitano<sup>46</sup> os artistas procuravam novos rótulos para suas idéias e estilos. Este historiador comenta que entre todos os artistas participantes, Gil e Caetano eram mostrados pela imprensa como aqueles que estavam realizando a maior abertura da MPB às influências estrangeiras. Ambos definiam-se como partidários do “som universal”, expressão que procurava definir uma nova tendência de criação.



Figura 27: Imagem do grupo preparando o disco *Tropicália*  
 Fonte: <http://www.TROPICÁLIA, BANANAS AO VENTO.htm>, 2008.



Figura 26: Representação da juventude tropicalista  
 Fonte: <http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia>, 2008.

O empresário destes compositores, Guilherme Araújo sempre foi uma pessoa que se preocupou com a imagem destes artistas e ele também era um entusiasta do “som universal”. Napolitano (2004) relata que o empresário tecia críticas severas aos artistas contrários a essa idéia, chamando-os de precursores do passado e que ele tinha clareza que só acabando com os preconceitos musicais é que o trabalho deles poderia alcançar maior qualidade e comunicação com o público.

Assim, ao pressupor que essas conversas faziam parte do diálogo e das trocas de idéias constantes entre eles, a juventude tropicalista musical ia formando seu ideário e concepções, bem como o senso crítico aguçado sobre as produções culturais do momento, o que fundamentaria sua proposta de trabalho artístico.

<sup>46</sup> Marcos Napolitano. **Ensaio Histórico: Tropicalismo no contexto dos festivais**. Originalmente apresentado no Seminário "Tropicalismo 30 anos: a explosão e seus estilhaços", (Depto. Teoria Literária, Universidade de Brasília, out./1997)  
 Fonte: [http://www.geocities.com/altafidelidade/trop\\_cont.htm](http://www.geocities.com/altafidelidade/trop_cont.htm), 2008.

A repercussão do festival estimulou a gravadora Philips<sup>47</sup> a acelerar a produção de LPs individuais de Caetano e Gil, o que vieram a ser seus primeiros álbuns tropicalistas e assim estes artistas iam sendo projetados e cada vez mais conhecidos. Gilberto Gil já contava nos arranjos de suas músicas com a bagagem musical contemporânea do maestro Rogério Duprat e para o disco de Caetano Veloso foram arregimentados outros três maestros ligados à música de vanguarda: Júlio Medaglia, Damiano Cozzela e Sandino Hohagen. As conversas e discussões sobre estética que Caetano Veloso vinha tendo com Gil, seu empresário Guilherme Araújo, com a cantora (e sua irmã) Maria Bethânia, com o poeta Torquato Neto, o artista gráfico Rogério Duarte e outros artistas que se sentiam “afinados” pelas mesmas idéias iam se aproximando e o grupo foi se formando.

O resultado foi uma criação musical com o estilo de colagem poética, que traçava uma alegoria do Brasil através de seus contrastes. Uma espécie de canção-manifesto para este novo movimento. O maestro Júlio Medaglia fez o arranjo da faixa que Caetano compusera com título *Tropicália*.

Às formas de expressão paradoxais do estilo tropicalista logo foram evidenciadas, inclusive pela mídia e provocaram mistos de conflito e confusão nas pessoas e os festivais da canção era eventos que permitiam a publicação das criações e manifestações artísticas que demonstravam a diversidade ideológica de cada artista e, conseqüentemente, a plataforma de discursos embutidos na estética das produções, o que determinava a preferência do público ouvinte. Marcos Napolitano (2004) diz que a recusa ao campo da MPB, tal como era visto na época, passava por uma série de considerações de ordem estética e ideológica, além do caráter promocional óbvio.

Dessa forma os festivais se transformavam em verdadeiras “arenas”, especialmente no que diz respeito ao comportamento do público quanto às preferências estéticas que na verdade eram muitas vezes, definidas a partir do ideário doutrinário-partidário do qual o artista fazia parte ou da forma como via e expressava seu posicionamento quanto às questões político-sociais que se formavam na realidade daquele momento. Concomitantemente com os lançamentos das produções e participações em festivais de canções, a mídia divulgou a idéia de um movimento chamado Tropicalismo conforme se vê a seguir.

---

<sup>47</sup> Fonte: [http://cliquemusic.uol.com.br/br/generos/generos.asp?nu\\_materia=28](http://cliquemusic.uol.com.br/br/generos/generos.asp?nu_materia=28), 2008..



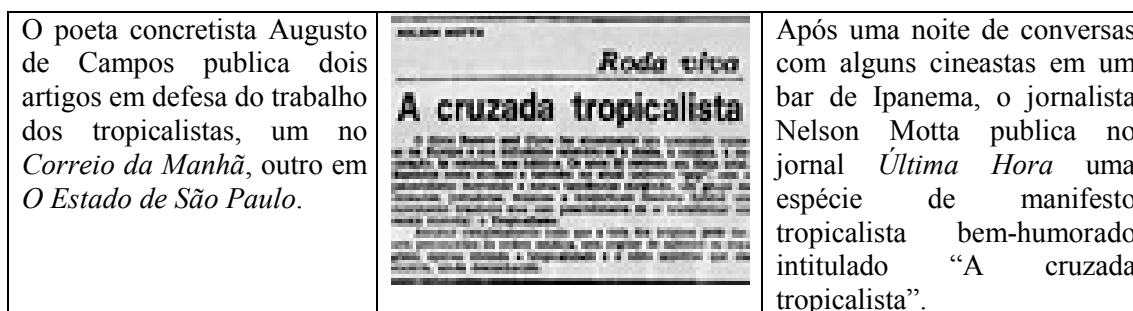


Figura 28 Divulgação do Movimento Tropicalista na imprensa. Fonte:calia\Untitled Document.htm, 2008.

Logo em seguida à divulgação feita pela imprensa jornalística, os tropicalistas passaram a ser convidados para se apresentarem nos programas de TV. Fica perceptível o poder de força influenciadora que os meios de comunicação possuem. Uma força sistêmica cuja autoridade nem sempre legítima, tanto pode fazer eclodir como silenciar dependendo dos interesses dos sujeitos que a manipulam.

De acordo com Caetano Veloso (1997), entre estes, estava o programa de Abelardo Barbosa, um irreverente apresentador de um programa exibido em 1968, pela emissora chamada rede Globo de Televisão intitulado “*A buzina do chacrinha*”. Este apresentador se tornou um ícone do movimento porque tinha a irreverência como elemento identificador com o grupo. Seu programa era permeado de cenas e falas que mexiam com a realidade social do povo brasileiro de forma metafórica, sarcástica e bem humorada. O que também revelava um tom de rebeldia intrínseca ao sistema, muito embora estivesse fazendo parte dele, enquanto veiculador de idéias que formavam opiniões nas massas populares. José Abelardo Barbosa de Medeiros, o Chacrinha, nasceu em Surubim, cidade localizada no agreste pernambucano, no dia 30 de setembro de 1917. Conhecido na época como “Velho Guerreiro”, ele próprio<sup>48</sup> faz o seguinte depoimento acerca de seu programa: “Acima de tudo, tentei dar ao meu programa um aspecto tropical, nordestino”. Mas a tarefa para a qual ele próprio se incumbiu não era muito fácil. Assim ele disse: “Deus sabe o que me custa fazer esse tipo de programa na nossa TV tão massificada e dilacerada pela TV estrangeira”. Com talento, muita força de vontade e experiência de quase 50 anos de rádio e depois televisão, Abelardo Barbosa consagrou-se como comunicador do Brasil daquela época com um programa popular se definindo, segundo ele próprio dizia de o palhaço do povo.

<sup>48</sup> Fonte: [http://cliquemusic.uol.com.br/br/generos/generos.asp?nu\\_materia=28](http://cliquemusic.uol.com.br/br/generos/generos.asp?nu_materia=28), 2008..



Figura 29: Caetano Veloso no programa de TV “A Buzina do Chacrinha” Fonte: [www.rainhadapaz.g12.br/projetos/musica/imagens/historia\\_musica/mpb/chacrinha1.JPG](http://www.rainhadapaz.g12.br/projetos/musica/imagens/historia_musica/mpb/chacrinha1.JPG), 2008.

Caetano Veloso se apresentou várias vezes neste programa, conforme se vê nas imagens abaixo, divulgando assim sua imagem e tornando as idéias do movimento propagadas.



Figura 30: Caetano Veloso no programa de TV “A Buzina do Chacrinha”. Fonte: [www.rainhadapaz.g12.br/projetos/musica/imagens/historia\\_musica/mpb/chacrinha1.JPG](http://www.rainhadapaz.g12.br/projetos/musica/imagens/historia_musica/mpb/chacrinha1.JPG), 2008.



Figura 31: Caetano Veloso no programa de TV “A Buzina do Chacrinha” Fonte: [www.rainhadapaz.g12.br/projetos/musica/imagens/historia\\_musica/mpb/chacrinha1.JPG](http://www.rainhadapaz.g12.br/projetos/musica/imagens/historia_musica/mpb/chacrinha1.JPG), 2008.

Este eclético apresentador tinha uma grande audiência que, independente do status social ou poder econômico, as pessoas privilegiavam o programa com sua audiência. Chacrinha tinha duas frases que o caracterizavam enquanto comunicador e que, tem relevância nesta pesquisa do ponto de vista da autoridade porque elas revelam o caráter de confusão anárquica que o comunicador promovia. São elas: *“Eu estou aqui para confundir, eu não estou aqui para explicar”* e *“Quem não se comunica se estrumbica.”* A presença da idéia de polemização é estabelecida dentro de uma subjetividade apologética avantajada de ironia com um toque de humor o que causava motivação nos participantes e atraía a atenção de todos. Os calouros mal sucedidos eram convidados a pararem a apresentação ao som de uma buzina usada pelo comunicador do programa, objeto esse que se tornou seu símbolo e criou no imaginário das pessoas a sua referência.



Após o lançamento do disco *Tropicália*, os cantores Caetano e Gil já se tornavam publicamente conhecidos como tropicalistas e assim passaram a se apresentar no programa do apresentador Abelardo Chacrinha Barbosa, vestidos de forma característica à temática de Brasil enquanto país tropical e com liberdade maior para comportamentos mais soltos o que provocava euforia na platéia e essa agitação era um fator de identificação com o estilo do programa. Assim, estes cantores estavam sempre em evidência e sua imagem publicitária transitava com maior poder de alcance entre os vários meios da sociedade. Nesse sentido, a frase do apresentador “*Quem não se comunica se estrumbica*” cumpriu-se nestes jovens artistas, pois com um estilo de arte anárquico-popular peculiar à personalidade de cada um, não só comunicaram, mas se mostraram e promoveram o movimento na imprensa, o que os revelou enquanto poder de força artística que se firmou, provocou rupturas nas criações e sugestionou outras formas de pensamento para a criação humana da arte. Esses aspectos todos tiraram a “camisa de força” ou as “grades” das técnicas e idéias doutrinárias que tentavam criar molduras e prendiam a música enquanto arte. Esta juventude abriu as portas para que a expressão musical fosse livre de quaisquer amarras e universal enquanto manifestação artística, portanto, sem “donos”. Essa força mobilizadora e coletiva, posicionamentos combativos às idéias de cerceamento quanto às formas de criação e a ação de enfrentamento, legitimaram a autoridade que o grupo possuía.

Uma das ações de enfrentamento intempestivas do grupo se deu durante um debate organizado pelos estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, em junho de 1968. De acordo com Calado (1995), Caetano, Gil, Torquato e os poetas concretos Augusto de Campos e Décio Pignatari, que manifestavam simpatia pelo movimento, foram



Figura 32: Gal Costa apresentando a música de Caetano Veloso no IV Festival da Record, em 1968. Fonte: <http://jeocaz.multiply.com/journal/item/66/66>, 2008.

hostilizados com vaias, bombinhas e bananas pela *linha dura* universitária. O momento era de enorme tensão e as situações vivenciadas nas relações entre os grupos de juventude que defendiam bandeiras ideológicas antagônicas, eram de hostilizações e críticas acirradas que sempre os levavam para o confronto. Experiências de enfrentamentos tais como essa, iam formando elos para a solidificação dos ideais da juventude tropicalista e fortalecendo seu espírito coletivo. Estes aspectos refletiram inclusive em mudanças no modo de agir e vestir de cada um tropicalista.

Uma imagem que representa essa mudança tem-se na

cantora Gal Costa. A cantora se apresentou no IV Festival da Record, no dia 14 de novembro de 1968 com novo visual. Foi momento de ruptura total da cantora com o estilo comportamental conservador. De uma imagem cujo estereótipo retratava o modelo da moça “bem comportada”, sempre de cabelos curtos com a estirpe bossa nova, a cantora surgiu nos palcos do festival vestindo roupas de hippie, cabelos black Power, ousando soltar gritos agudos como forma de protesto. Esta mudança de “performance”, permite-nos uma interpretação cuja atitude era a de protesto ao que era tido como modelo ou padrão estabelecido para ser seguido, deve-se ter o entendimento de que a cantora estava estabelecendo um co-relação de forças opostas. A título de exemplo, ao representar o grupo tropicalista aqui, a cantora Gal Costa, protagonizou o comportamento contestativo, rompendo os limites impostos para eles pelas estruturas sociais organizadas.

Enquanto representação de juventude, ao fazer o derrubamento das fronteiras que limitavam os comportamentos e estética visual dentro de uma ética social com regras, esse grupo marca seu momento historicamente. Dentre outros, enquanto juventude reacionária do universo artístico estabelece a marca da transição de um modelo sócio-comportamental conservador para o novo molde de comportamento moderno baseado na liberdade dentro da linha evolutiva do tempo. A escolha dessa nova forma de viver é elemento que deve ser encarado com seriedade, pois realçou a formação de um novo modelo de estrutura social não mais amalgamado na obediência.

Este também foi o período que tem se tornado conhecido dentro da história da cultura nacional como a “era dos festivais”. Os festivais eram eventos organizados pelas redes televisas da época para lançamento dos novos talentos musicais e assim, tornar conhecidas ou oficializadas as criações musicais. Estes eventos eram abertos ao público que se tornavam, na sua maioria, torcidas organizadas dos artistas de acordo com as preferências ideológicas demonstradas por eles, o que fazia destes locais, palco de demonstrações de lutas de forças entre as várias representações de grupos jovens que tinham suas convicções políticas e ideológicas e que se faziam representar formalmente através dos estilos musicais das criações artísticas que, normalmente definia as tendências e posturas políticas dos artistas. Estas manifestações de imposições ideológicas, também revelam com nitidez a presença de organizações de pessoas que levantavam suas “bandeiras” destemidamente para impor o poder de supremacia de suas idéias com o discurso cuja base da autoridade estava nos ideais que criam ser o certo, portanto com força de verdade absoluta.

Os festivais eram vistos como importantes para a cultura nacional do ponto de vista da música, pois além das revelações de novas produções e talentos os eventos se tornavam um

verdadeiro acontecimento porquanto não só reunia um grande público, como contava com a apresentação de cantores cujos nomes tinham significativa relevância. Por isso seus produtores investiam muito, tanto financeiramente quanto na organização, visando à defesa também dos interesses dos patrocinadores.

No dia 14 de novembro de 1968, ocorreu o IV Festival da Rede Record de televisão e a cantora Gal Costa defendeu a música “Divino, Maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ficando em 3º lugar no festival. A vencedora foi “São Paulo Meu Amor”, de Tom Zé.



Figura 33: Tom Zé comemorando a classificação no festival da Record em 1968. Fonte: <http://www.tomze.com.br/fotosarq.htm>, 2008.



Figura 34: IV Festival da TV Record - 1968 - 1o. lugar: "São São Paulo, meu amor" . Da esq. para a dir : Júlio Medaglia, Tom Zé, Sônia Ribeiro, Arnaldo Batista. Fonte: <http://www.tomze.com.br/fotosarq.htm>, acesso em agosto de 2008.

Neste clima de mudanças e polarizações políticas - ideológicas, a *Era dos Festivais* dominava o campo musical. A Rede Globo, então emergente, promoveu no mês de setembro o III Festival Internacional da Canção, cujas eliminatórias paulistas foram realizadas no TUCA (Teatro da Universidade Católica). O evento foi transmitido ao vivo pelo rádio e em branco e preto pela TV e demonstrou ser o confronto mais violento entre os grupos de juventudes daquele momento. Os tropicalistas foram representados pelo grupo de rock Mutantes que apresentou a canção *É Proibido Proibir*. No teatro, o público foi composto quase que exclusivamente por universitários. O evento refletiu-se nas ruas e dividiu-se entre duas músicas: *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré e *É proibido proibir*, de Caetano Veloso.

Conforme Calado (1995), como elemento surpresa, o tropicalista Caetano Veloso incluiu no final da apresentação da canção, uma performance com o norte-americano John Dandurand. A figura espalhafatosamente vestida urrava e gritava frases incompreensíveis. Já classificada na reapresentação as vaias multiplicaram-se, tomates maduros foram atirados ao



Figura 35: Imagem da apresentação de Caetano Veloso da Canção *É Proibido Proibir*, com a presença do hippie americano John Dandurand.

Fonte: <http://blogdojoao.blog.lemonde.fr/2008/05/01/1968-brasil-era-dos-festivais-ninguem-ficava-em-cima-do-muro/>, 2008.

palco e um coro gritava “*Bicha! Bicha!*”, para o americano. Esta apresentação tinha a concreta intenção de provocar os organizadores e jurados do festival. Esse repúdio em Caetano Veloso se vê também na postura estética, pois estava provocativamente vestido com roupas<sup>49</sup> de plástico brilhante e colares exóticos.

Os tropicalistas queriam desestabilizar a estrutura que havia sido montada em torno do evento e, através dessa ação revelar que estavam conscientes do “jogo” de poder que se estabelecia, enquanto estruturas, através das competições entre as redes de comunicação e entre a platéia que por sua vez, materializavam esse jogo, digladiando-se por questões político-ideológicas. Nessas relações de disputa por um domínio de território tanto econômico quanto ideológico, a cultura através da arte musical estava sendo utilizada como roupagem para escamoteamento dos interesses de grupos econômicos e político- partidários.



Figura 36: Imagem dos Mutantes e Caetano Veloso na capa da revista Fatos e Fotos de setembro de 1968.

Fonte: <http://festivaisdacancao.blogspot.com/2008/01/blog-destinado-postagens-de-fotos-videos.html>, 2008.

O compositor Caetano Veloso reagiu com um discurso, que se transformou em um histórico *happening*, o que foi capa de revista nas manchetes logo em seguida, conforme se vê:

Com tantas provocações ao *status quo* homologado pela sociedade daquele momento, as reações ao tropicalismo também se tornaram mais contundentes a cada aparição pública. Na foto desta capa de revista, Caetano Veloso está com o visual moderno com colares bem chamativos, cabelos longos, camisa verde limão e colete prateado. Percebe-se que

sua aparência nitidamente chamava a atenção sobre si. O visual dele era tido como provocação, uma vez que fugia à normalidade da juventude em geral da sua época. O próprio

<sup>49</sup> Criadas por Regina Boni (a marchand paulista, na época era dona da boutique: Ao Dromedário Elegante). Calado (1995:132).

Caetano, em entrevista<sup>50</sup>, lembrou destes tempos, ressaltando a quebra de paradigmas proposta pelos tropicalistas, a partir, simbolicamente, pelas roupas:

Desde o Tropicalismo (...) a gente decidiu usar as roupas de uma maneira mais significativa. Todos cantavam em favor dos pescadores famintos e pobres de black tie. E os tropicalistas fomos os primeiros a quebrar este tabu. Fomos para os festivais usando gola rulê laranja, bata africana. Depois, a Dedé e a Regina Boni fizeram uma roupa de plástico para o show 'É proibido proibir', tinha colares de índio, combinados com colares de tomadas elétricas. Era punk avant la lettre<sup>51</sup>. (Jornal *O Globo* em 11.11.2006)

Contrários a qualquer proposta autoritária, mesmo que partindo de companheiros bem-intencionados que pregassem a revolução salvadora, os tropicalistas faziam desprezavam a moral comunista que condenava os prazeres do corpo e a mente aberta. Em contrapartida<sup>52</sup> radicalizavam-se na busca infinita de experiências que contemplassem a emoção, a sensação, o sexo, usando, para tanto, as drogas sem o menor problema ou constrangimento. E uma vez “estremecidas as sólidas e antigas referências, sob o signo de mudança, o empenho na procura de uma forma nova de pensar o mundo, a loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante”, segundo palavras de Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p. 69).

As apresentações dos Mutantes nos festivais e shows também provocavam muita polêmica. Os roqueiros queriam chamar a atenção máxima sobre si e tinham intenso prazer de fazer das suas apresentações verdadeiros acontecimentos. A cada aparição pública, o grupo se vestia com trajes peculiares como formas simbólicas de representações cujas mensagens eram as de deboches. Em julho de 1968 no Festival Nacional da Música Popular Brasileira, organizado pela TV Excelsior foram vaiados ardorosamente quando conseguiram ser classificados para a final do festival com a música “*Mágica*” uma ciranda temperada com rock. O grupo entrou no palco usando boné de couro no estilo dos anões da Branca de Neve, chapéu de palha caipira. Rita Lee era a responsável pelo visual do grupo e percebeu que quanto maior a “esculhambação” [expressão dela], maior era o impacto afirma Calado (1995, p. 127).

<sup>50</sup> Fonte: Jornal O Globo (11.11.2006) [http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG\\_0599.EXE/11722\\_3.PDF?NrOcoSis=38009&CdLinPrg=pt](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/11722_3.PDF?NrOcoSis=38009&CdLinPrg=pt), acesso em dezembro de 2008.

<sup>51</sup> “A estética alegórica, marca da modernidade, é procedimento que vai ser reativado, de forma marcante, a partir do tropicalismo, num momento em que o problema da industrialização e da modernização do país – que vinha sendo o pano de fundo dos debates desde o fim da década de 1950 já estava definitivamente colocado” (HOLLANDA, 1980, p.59)

<sup>52</sup>Fonte: Artigo: *Encontros e desencontros das diferenças. Ontem e hoje. Publicação digital/PUC: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br.2009>*

Uma semana depois, para a final do festival, foram fantasiados de feiticeiros com longos vestidos azuis e chapelões pontudos, de acordo com a imagem abaixo:



Figura 37: Tropicalistas fantasiados. Fonte: [http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia\\_album.2008](http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia_album.2008).

Os Mutantes demonstram nesta imagem que tinham a intenção de provocar o público. Com uma estética visual sempre diferente do que era tida como comum enquanto roqueiros da época, suas aparições públicas representavam não só o espontaneismo, mas o espírito anárquico que, enquanto adolescentes, faziam questão de demonstrar. O uso de antagonismos estava presentes na linguagem tropicalista, pois vestidos sempre com muita cor, indumentárias esdrúxulas e, fazendo arranjos musicais geniais, os artistas também apresentavam a novidade dos efeitos eletrônicos, além de outros recursos não-musicais que reforçavam sua proposta de roqueiros modernos.

Na imagem acima os Mutantes e Caetano Veloso são fotografados fazendo alguns acordes e dedilhando o violão, som esse que os censores confundiram com o Hino Nacional. Esta apresentação foi feita na Boate Sucata, local onde se deu outro cenário de confronto. Seu proprietário se chamava Ricardo Amaral.

De acordo com Carlos Calado (1995), nesta boate os tropicalistas fizeram uma conturbada temporada de shows durante o mês de outubro de 1968. O boato de que Caetano teria cantado o Hino Nacional enxertando versos ofensivos às Forças Armadas serviram de pretexto para que a temporada de shows fosse suspensa. Como parte dos elementos decorativos do cenário deste espetáculo, destacava-se a bandeira de Hélio Oiticica: “*Seja marginal, seja herói*” conforme se visualiza:



Figura 38 – Bandeira feita por Hélio Oiticica  
Fonte: acervo do site: <http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia.2008>.

Nesta bandeira, Hélio Oiticica presta sua homenagem ao bandido favelado Cara de Cavalo que havia sido morto a tiros pela polícia. A bandeira tinha a forma de um estandarte em que se lê sob a reprodução da fotografia do corpo do personagem estendido no chão, a inscrição: “SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI”.

Caetano Veloso (1997, p. 307) relata que o estandarte devia ter um metro quadrado e não ficava no palco nem era destacado pela iluminação, no entanto, sem embargo, um juiz de direito indignou-se com a bandeira e, com uma reação moralista, sob uma ditadura militar, ficou contra a obra de arte e conseguiu não só suspender o show, como fechar a boate.

Essa apresentação Caetano Veloso chamou de festival marginal pelo fato de ter sido simultânea ao final do 3º Festival Internacional da Canção (FIC) como continuidade das provocações aos organizadores e platéia do festival. Caetano se apresentou novamente com as roupas de plástico brilhantes, sendo a camisa um verde limão estridente e ao cantar, os arranjos das músicas incluíam berros, ruídos e distorções das guitarras dos Mutantes.

Carlos Calado (1995, p. 141) relata que muitos artistas e intelectuais que assistiram ao show reagiram surpresos, dentre eles Elis Regina que assistira ao show, desorientada desabafou com os amigos: \_ “sinceramente, eu não sei mais o que devo cantar o que é que está acontecendo? Pra onde vai a música brasileira?” Já a turma do Cinema Novo que possuía uma visão cosmopolita da cultura brasileira, gostou muito. Esse antagonismo de opiniões só reforça o estabelecimento que existia de uma co-relação de forças, cujas estacas eram as diferentes formas de visão de mundo que sustentavam a postura e comportamento dos artistas frente às ocasiões.

Os tropicalistas fecharam um contrato com o diretor musical da TV Tupi, Fernando Faro para a exibição do programa intitulado “*Divino Maravilhoso*”, nome de uma música de Gilberto Gil e Caetano Veloso. O termo surgiu do empresário dos compositores. Diz Caetano que “Guilherme tinha como fórmula máxima de elogio a expressão “divino, maravilhoso!” não raro complementada com um “internacional”, se o entusiasmo exigisse. (VELOSO, 1997, p. 330). Esta expressão era tomada com certa marca de frivolidade por todos do grupo tropicalista, aspecto esse que já demonstrava a linha anárquica do programa que não só punha os tropicalistas na mídia, mas os tornava mídia com o poder de influenciar pessoas não só a terem nova opinião sobre a vida, mas com força de se tornarem em figuras-referências, especialmente para o seguimento da juventude à formarem novos padrões de comportamentos sociais, portanto, nesse sentido, passam a ser autoridade.

O programa era apresentado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa. Dirigido por Fernando Faro, Antonio Abujamra e Cassiano Gabus Mendes de acordo com Veloso (1997) e



foi ao ar de outubro a dezembro do ano de 1968. A característica básica deste programa era o de ser anárquico. Assim os apresentadores faziam de cada momento um verdadeiro *happening*<sup>53</sup>. Conforme se tem o exemplo na imagem abaixo:



Figura 39: Divino, Maravilhoso: a Tropicália na TV

Fonte: acervo da UERJ capturado site: [http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia\\_2008](http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia_2008).

Na fotografia, Caetano Veloso se joga no chão, “plantando bananeira” numa atitude jovial completamente irreverente e anárquica. Esta imagem desperta vários dispositivos interpretativos, dentre eles, tem-se a ruptura com a formalidade.

Ao ficar de cabeça para baixo com os pés para cima quis transmitir ao público a mensagem de que estava olhando o mundo ao contrário do que as pessoas vêm, de baixo para cima, buscando uma forma nova de pensar esse mundo. Outro dispositivo de interpretação é do “desbunde”. Entendendo este vocábulo aqui como

um comportamento livre de qualquer condicionamento que desburocratizou a lógica racionalizante e se impôs frente ao sistema enquanto estrutura social organizada.

Para os tropicalistas esta era uma das formas de expressar o inconformismo e mexer com as estruturas sociais que estavam postas, especialmente no que dizia respeito ao mundo artístico. Eni Orlandi (2007) realça que o local de onde se diz algo é fundamental para a compreensão do alcance da mensagem e, nesse sentido, através desse meio de comunicação os tropicalistas tiveram acesso maior para propagarem sua concepção de que a vida deve ser vivida sem amarras e diziam isso com toda energia e de todas as formas, inclusive com o corpo em movimento, abrindo novas concepções e novos caminhos para que a liberdade pudesse passar.

De acordo com Favaretto (2007) a singularidade do tropicalismo se revela na situação em que apareceu, quando comparada com a ideologia do “protesto”, por sua tônica agressiva. A veracidade desta afirmativa pode ser percebida na imagem apresentada a seguir:

<sup>53</sup>Movimento artístico importante dentro da contracultura. O termo em si foi cunhado no final dos anos de 1950 e significa acontecimentos ou eventos que induziam repostas criativas da platéia a partir de seqüências de comportamentos não lineares para o público.





Figura 40: Mutantes, Gal Costa, Tom Zé, Jorge Ben, Caetano e Gil no Programa de TV tropicalista: Divino, Maravilhoso. Fonte: Fotografia do acervo: <http://diversao.uol.com.br/album/tropicália,2008>.

Conforme Calado (1995), o cenário do programa era composto de quatro painéis em alto relevo que exibiam imagens de uma grande boca, seios e dentaduras, pintadas em cores primárias e berrantes. Havia também várias pichações nas paredes laterais do palco com o nome do programa. As vestimentas dos tropicalistas eram sempre psicodélicas. Os Mutantes se vestiam de capas pretas, às vezes usavam máscaras, Caetano Veloso sem camisa, apenas punha uma japona militar preta. Rita Lee costumava passar pela Casa dos Artistas para alugar as roupas bizarras e as fantasias que usavam. As apresentações eram sempre de muito deboche e as músicas eram cantadas com gritarias e gargalhadas espalhafatosas.

Com cenas antológicas a cada semana o visual era modificado e as dosagens de provocações eram aumentadas. Cenas tais como as de Caetano Veloso se atirando no chão e plantando bananeira enquanto Gil cantava a música Bat Macumba gargalhando e rodopiando no palco, noutro programa, Caetano planejou uma grande jaula, que ocupou o palco quase inteiro e dentro das grades de madeira, o elenco do programa representou uma espécie de banquete de mendigos que também conotavam os hippies, por causa dos cabelões e roupas em cores berrantes de todos. Daí aparecia o cantor Jorge Ben Jor cantando e tocando violão de dentro de uma gaiola pendurada no teto. Ao final do programa, Caetano quebrou as grades da jaula enquanto cantava a canção de Roberto Carlos intitulada “*Um leão está solto nas ruas*”. Num outro programa Gilberto Gil resolveu ambientar a música de Capinam “*Miserere Nóbis*” com uma espécie de quadro vivo. Posando de Jesus Cristo, ele e seus “apóstolos” apareciam sentados numa grande mesa, repleta de abacaxis, bananas, melancias e pedaços de bacalhau que, ao final do número, eram atirados à platéia.

No último programa feito por Caetano Veloso e Gilberto Gil, era antevéspera do natal de 1968, Caetano Veloso aproveitou a data religiosa para aplicar “uma solene bofetada na

carece da família burguesa de classe média”, Calado (1995: 152). Ao cantar a Marchinha natalina *Boa Festas* de Assis Valente, apontando um revólver engatilhado para a própria cabeça. Foi uma cena agressiva e hiperdramática inspirada no filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha. Mas também representou o suicídio do autor da música natalina que em 1958 ingeriu uma garrafa de guaraná com formicida.

Calado (1995) comenta que a TV Tupi recebia cartas indignadas de pais de família e prefeitos de cidades interioranas, protestando contra as agressões do programa.

Os tropicalistas se divertiam muito ao fazer o programa, mas já o faziam com medo porque a atmosfera no país era bastante pesada, pois o governo do General Costa e Silva contra-atacou a onda de contestação com o repressivo Ato Institucional nº 05.

“*Divino Maravilhoso*” era uma resposta aos bem comportados programas da TV Excelsior: “*O Fino da Bossa*”, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, que foi ao ar de 1965 a 1967, e “*Jovem Guarda*”, comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, de 1965 a 1969. Interessante é que com este programa o Brasil assistiu à ascensão e à queda do Tropicalismo, uma vez que com intensa provocação o movimento se consolidou através destas apresentações anárquicas, sendo que, logo em seguida o grupo se desarticulou em aparições públicas dada às represálias rigorosas do regime militar.

Os tropicalistas assumiam radicalmente o palco e as importações culturais eram utilizadas sem qualquer temor de descaracterização de uma suposta pureza nacional.

De acordo com Bakhtin (2002, p. 61) “o riso traz sempre um incomodante: torna-se a expressão regeneradora, criadora de uma consciência nova, livre, crítica de uma época”. A essa alegria aliou-se o caráter ambíguo, às performances, os maneirismos corporais e a ironia-anárquica. Os tropicalistas eram vistos pelos chamados conservadores como agentes de provocação porque faziam questão de exteriorizar os sentimentos de repulsa e indignação ao que era considerado padrão de normalidade, com uma aparência pouco comum para a época e, no estilo hippie, chamavam a atenção.



Figura 41: Caetano Veloso e Gilberto Gil no cotidiano.

Fonte: [http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia\\_album,2008](http://diversao.uol.com.br/album/tropicalia_album,2008).

Na imagem acima se pode perceber Caetano Veloso e Gilberto Gil com cabelos e barbas longas, (o que era pouco comum na época), roupas coloridas e soltas. Percebe-se que está muito à vontade, o que dá a perceber que no cotidiano, lhes era natural estarem trajados assim. Neste sentido, conforme Borges (2005) a fotografia não é um elemento neutro, pois cria novas formas de documentar a vida em sociedade. Assim, usaram como linguagem num verdadeiro sistema de signos que se traduziam como mensagem crítica, uma nova estética visual, semelhante à dos hippies. Esta imagem revela a passagem desta juventude do modelo estético corporal conservador para o visual moderno.

A partir da postura dos tropicalistas, dois aspectos devem ser considerados. O primeiro aspecto diz respeito à forma de expressão das próprias idéias. Os jovens artistas demonstraram nitidamente de uma maneira irônica, a não conformação com a organização sistêmica como expressão de contestação. O segundo aspecto relaciona-se à maneira de questionar as idéias do outro para evidenciar a ausência da existência de uma única verdade e até de questionar a própria “verdade”. Essa é uma característica do relativismo tão próprio desse novo tempo e que se tornou prática constante dessa juventude, principal causa das polêmicas.

Está postulado que no mundo dos cancionistas, não importa “tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e esta maneira deve ser essencialmente melódica.” (TATIT apud PORTELA, 1999, p. 48). Nesse aspecto, há o reconhecimento de que os tropicalistas conseguiram engajadamente, articular novas proposituras estéticas que contribuíram de maneira abrangente com a história da música brasileira, que passava pelo processo de transição de valores, mas também como um mecanismo histórico de contribuição para mudanças sociais. Essa contribuição pode ser visualizada ao se perceber que ela ultrapassou a fronteira da arte na medida em que suas produções eram reflexos de uma definição comportamental, fruto de uma pertença social. Enquanto sujeitos, estes jovens estavam num momento de definição identitária pessoal e social que os tornavam identificáveis com seus pares.

Enquanto artistas, os jovens tropicalistas protestaram através da arte o modelo social de uma sociedade de classes estabelecidas através de aspectos econômicos, como aponta Rogério Duprat “uma das grandes marcas do Tropicalismo era tentar recuperar a brasilidade. Diz ele: \_A gente queria jogar diante da classe média intelectualizada a relatividade de suas próprias idéias”. (apud PORTELA, 1999, p. 19). Nesse teor, entende-se a confrontação, como mote desse grupo. Girlene Portela ratifica essa idéia de que a música pode servir como disseminadora de mensagens ideológicas quando relata:

[...] a canção é o meio mais eficaz de disseminação de valores e ideologia, modismos, enfim de propagação de idéias das mais diversas, ela logo estaria a serviço da juventude transviada, uma vez mergulhados em crises existenciais, partícipes de todo tipo de crenças e de experiências, os artistas procuravam trazer para o âmbito de suas produções, a preocupação com os novos rumos não só que o país, mas todo o mundo estava tomando, que vivia na era da realidade nua e crua, mostrada pelos meios de comunicação de massa que procurava a todo custo, pregar o lema: “o sonho acabou”. (PORTELA, 1999, p.18).

Essa ousadia em questionar o que estava posto o que era tido como padrão, porque assim haveria de ser, revelou nos tropicalistas uma capacidade de sagacidade perspicaz para perceber os interesses que estavam por trás dos valores considerados absolutos. Então o desafio para esses jovens, consistia em desmascarar e escancarar estas intenções para a sociedade a fim de que ela interpretasse as diferenças de forças que permeavam os discursos nacionalistas. Sennett (2001) assevera que a autoridade é definida pela interpretação das diferenças de força. Em certo sentido, o sentimento da autoridade é justamente o reconhecimento de que essas diferenças existem. No grupo tropicalista a autenticidade foi característica preponderante no cotidiano de cada um. E esse elemento foi característica premente em Torquato Neto.

Poeta, jornalista e letrista que sabia expressar sua alma através das palavras. Nesta imagem Torquato Neto faz uma pose que coloca em destaque uma carteira de cigarros



demonstrando sua postura radical de ser completamente livre de concepções dogmáticas tais como o certo ou errado. Este tropicalista polemizava tudo sempre de forma muito emblemática e era contundente ao fazer suas reflexões sobre as problemáticas de seu contexto fazendo sempre ponderações filosóficas de caráter existencialista sobre qual era o sentido da vida. Sobre ele escreve o tropicalista e artista gráfico, Rogério Duarte:

Figura 42: Foto de Torquato Pereira de Araújo Neto Fonte: <http://www.revista.agulha.nom.br/tor.html#bio>, 2008.

É preciso acabar de vez com o clichê de que Torquato Neto era um maniaco depressivo, ignorando-se a obra do compositor e, pior ainda, escamoteando dados sobre a sua pessoa. Por exemplo: ignora-se a militância de quem foi o primeiro a contestar sem medo e incomoda até hoje. Ele teve a coragem até de brigar com as esquerdas, com o pessoal do cinema novo. Ele não era um homem de rebanho, ele só

era fiel com a revolução. Lutou pela imprensa underground contra a carece do “Pasquim”. É preciso resgatar a dignidade humana, contra todo o reacionarismo que só lhe viu como um poeta-suicida. Todo ser inteligente pensa na morte. “Louvação” é um hino à vida. A visão trágica que alguns poetas têm sobre Torquato Neto é perigosa porque pode esvaziar o conteúdo da sua obra. Fomos internados no mesmo hospício - o Engenho de Dentro - e tenho certeza de que eram poucos os que o compreendiam. Para mim, concluindo, Torquato Neto era o nosso Maiakovski. Morreu assim que deu o seu recado, aos 28 anos, quando encheu o saco. Não ficou aqui para pedir emprego a ninguém<sup>54</sup> (Rogério Duarte, 1992).

Este depoimento revela o que Rogério Duarte pensava sobre Torquato Neto e o que percebeu estar no imaginário das pessoas sobre ele, pelo fato do letrista tropicalista haver morrido através de suicídio. A frase: “*militância de quem foi o primeiro a contestar sem medo e incomoda até hoje*” sinalizam a trajetória engajada através da poesia marginal, que Torquato Neto viveu, ao fazer da contestação a sua bandeira dando sua rica contribuição à cultura não oficial, sempre com coragem e espírito ousado de guerreiro. Como a arte não morre nunca, este poeta sempre incomodará através do legado de suas criações.

Frederico Coelho dá uma boa contribuição da história tropicalista vista na perspectiva deste compositor e poeta, ao dizer que

o estudo da atuação de Torquato Neto na imprensa e nos embates culturais dos anos 1960 e 1970 nos levam a compreender melhor a sua trajetória artística e a questionar o peso excessivo que se costuma dar às figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil na articulação do movimento tropicalista. Assim, a história do tropicalismo pode ir além do famoso trajeto que se inicia nos festivais da Record com os músicos citados, em outubro de 1967, e termina no exílio deles em 1969. Pensando a trajetória de Torquato, podemos conceber outros caminhos e confrontos para uma história contada *ad nauseum*. (COELHO, 2002, p 04).

Toda a rede de abrangência tecida pela juventude tropicalista deve muito ao caráter marginal e inteligente deste poeta. Inteligência que poucos compreenderam, pois quando afirmou que via o mundo como um hospício. Provavelmente no seu imaginário estava presente a idéia de um sistema social, falido e corrupto. Portanto, sem esperanças para a humanidade. Ao contestar os modelos de autoridades vigentes os jovens tropicalistas romperam com as tradições e costumes da sociedade e se comportaram com postura ampla de insubordinação.

---

<sup>54</sup>Fonte: Publicado em “FOGO CERRADO”, “Torquato Neto - Edição Especial”, nov. / 1992. Compilado por Mário Pacheco em [http://www.dopropriobolso.com.br/paginas\\_bolso/Arq2.htm](http://www.dopropriobolso.com.br/paginas_bolso/Arq2.htm), 2008.

O Ato Institucional Nº 5, em 13 de dezembro de 1968, oficializou de vez a repressão política a ativistas e intelectuais. As detenções de Caetano e Gil, em 27 de dezembro,



precipitaram o fim do Tropicalismo enquanto movimento de um grupo articulado coletivamente. Na imagem abaixo se tem os compositores Caetano e Gil apresentando-se em um último show feito na Bahia antes da ida para o exílio.

No início de 1969, pouco antes do clima de euforia econômica e de terrorismo político, o Movimento

Figura 43: Imagem do de despedida em Salvador antes da partida para o exílio em Londres. Fonte: [http/ www.TROPICALIA, BANANAS AO VENTO.htm](http://www.TROPICALIA, BANANAS AO VENTO.htm), 2008

Tropicalista viveu seus últimos momentos e terminou com seus líderes sendo exilado em Londres devido já estarem sendo motivo de incômodo para a manutenção da “ordem” do regime militar vigente, pois enquanto artistas eram formadores de opiniões de seus ouvintes que por sua vez também se tornavam “rebeldes contestadores” à autoridade imposta ditatorialmente e que negava a liberdade de expressão.

Nesta foto os dois líderes do movimento tropicalista estão se apresentando no show que marcou a despedida deles do Brasil. Ansiedade, tensão, medo e dúvidas quanto ao futuro eram sentimentos presentes na realidade deste momento.

## CAPÍTULO III – PARA ALÉM DAS FORMAS: O TROPICALISMO E SEUS DISCURSOS

### 3.1. As letras das Músicas: da percepção à construção da concepção de autoridade

Apesar da riqueza melódica das músicas tropicalistas, a opção deste trabalho é analisar as letras, buscando nelas a percepção e a inferência das representações de autoridade para o grupo tropicalista.

Este capítulo se dedicará a observar as letras de algumas músicas. São elas: “*Alegria, Alegria*”, “*Domingo no Parque*” e “*Tropicália*”, dos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, por serem estas as canções consideradas deflagradoras e marco inicial do Movimento Tropicalista. Também serão observadas as letras das 12 músicas do álbum “*Panis et Circencis*”. Este conjunto de canções foram escolhidas para análise, por serem a expressão coletiva da juventude tropicalista, enquanto texto-manifesto e também a representação da materialidade do discurso do grupo em condições objetivas, aspectos que justificam o valor histórico destas canções.

Ao pensar sobre o sentido presente em cada texto-canção, de forma analítica, buscou-se encontrar parâmetros para avaliar a autoridade que este grupo exerceu, enquanto força de influência sobre outros, e quais os tipos de autoridade que eles tencionaram questionar. Segundo Schurmann (1990), analisar discursos em linguagem musical implica necessariamente declarar a música como pertencente a um campo de fenômenos mais amplos, dentro da linguagem sonora. Uma condição necessária na sua propriedade é a de ser discursiva, atribuindo-a exclusivamente à linguagem verbal.

A partir disso, refletir sobre os textos produzidos nas letras de música tropicalista pressupõe compreender, como ponto de partida, os princípios desenvolvidos nas teses de Althaus e Henne (apud SCHURMANN, p. 1990:10), sobre a comunicação social, que é aí definida como todo e qualquer relacionamento que se estabelece entre membros de uma sociedade, com intenções e efeitos comunicativos, com a totalidade das atuações mútuas dotadas de função sêmica ou simbólica. É exatamente nesta compreensão de comunicação social que a presente pesquisa situa todo compêndio tropicalista, ou seja, os textos das canções são eminentemente paródicos.

A canção *Alegria, Alegria* foi apresentada por Caetano Veloso no III Festival da TV Record, no final de 1967. Neste momento, o Movimento Tropicalista ainda não existia

formalmente, mas já estavam presentes no compositor da música, o inconformismo com os padrões sociais estabelecidos e o espírito de dominação que ele percebia existir no seu meio sócio-cultural. O panorama político do ano de 1967 também estava exaltado, dada a forma de governo ditatorial imposta pelo regime militar.

Estes aspectos motivaram o compositor à criação de uma canção que descrevesse com leveza os acontecimentos que compunham a realidade daquele momento, que também ficaram intrínsecos na estrutura estética da sua produção musical, que acabou se tornando expressão de uma estratégia cultural mais ampla, pois definiu uma postura política reacionária em forma de poesia. A forma como os versos da canção foram elaborados, em sintonia com a leveza da melodia e o discurso implícito na mensagem do texto, exemplifica esta afirmativa, conforme se vê:

Caminhando contra o vento  
Sem lenço e sem documento  
No sol de quase dezembro  
Eu vou...  
O sol se reparte em crimes  
Espaçonaves, guerrilhas  
Em cardinales bonitas  
Eu vou...

De acordo com Paulo Sérgio do Carmo (2001), o nome *Alegria, Alegria* parece relacionar-se ao acaso, sem muita ligação de sentido. Contudo, sua significação envolve todo o conjunto da proposta da canção, que é retratar o cotidiano da vida urbana, composto de imagens de notícias de jornais e revistas expostas nas bancas.

As bancas de revistas tinham uma importância considerável naquele contexto, pois a juventude vivia o momento das revistas em quadrinhos com as aventuras dos super-heróis, lançamentos da Disney e outros atrativos considerados passa-tempo, como fotos de estrelas de cinema, entre as quais Brigitte Bardot, que era considerada ícone da liberdade feminina do cinema internacional, por ser a primeira a usar o biquíni. Tudo isso em meio a cenas violentas de crimes e de guerras, especialmente a do Vietnã, que eclodia marcando esse momento histórico com o sangue de tantos jovens americanos recrutados para lutar. Esta guerra, como outras, chocaram a humanidade. Simultaneamente a ela aconteciam as conquistas espaciais do homem, com sua ida à Lua:

[...]  
Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes, pernas, bandeiras



Bomba e Brigitte Bardot...  
 [...]
   
 Por entre fotos e nomes  
 Sem livros e sem fuzil  
 Sem fome, sem telefone  
 No coração do Brasil...  
 [...]

Portanto, as bancas de revistas eram alvo certo da ditadura militar, por serem lugares de informação popular.

Esta poesia sugere ao imaginário do ouvinte a imagem de um sujeito caminhando pelas ruas de uma grande cidade, saturada de propagandas, num dia de verão. De forma despreziosa, ele observa os apelos publicitários dos outdoors e a primeira página de um jornal, demonstrando não se interessar por nada, o que exprime um clima de desprezimento e descompromisso não usual para aquele período, visto ser um tempo em que a realidade brasileira propunha o engajamento político de jovens e especialmente dos artistas, donos de um poder de influência social para o fortalecimento de expressão da força de voz coletiva. Daí o chamativo para este aspecto, através do verso “*em caras de presidente*”. Mas, antagonicamente a isso e justamente com o objetivo de impactar e causar tensão, o compositor escreve uma poesia que sugere leveza para fazer um contraponto, como se pode perceber através dos versos:

Ela pensa em casamento  
 E eu nunca mais fui à escola  
 Sem lenço e sem documento,  
 Eu vou...

Paulo Sérgio do Carmo (2001) afirma que, diante do panorama controlador dos partidos de esquerda da época, esta canção era também um protesto na medida em que se rebelava contra a dominação da tendência de exaltação nacionalista, que pretendia ser hegemônica no campo da MPB e criava resistência à invasão cultural estrangeira. Daí o enfoque ao cinema francês e americano como representação dela, através do nome de Brigitte Bardot, manifestando assim sua opinião contrária a esta resistência, pois entendia a arte como universal e, portanto, sem limites fronteiriços.

Pode-se perceber também que, ao focar o contexto de vida do homem num espaço urbano, esta canção evidencia discussões do universo da “*pop art*” que, como já foi visto no primeiro capítulo, foi um movimento cultural americano, cujos temas mais importantes relacionavam-se a questões que envolviam a vida urbana, tais como seus produtos de consumo e fascínio da publicidade. Os elementos da “*pop art*” podem ser vistos nos versos

que enfocam o elemento coca-cola, a importância dada à banca de revista e ao sentido dado às notícias do jornal. Enor Paiano (1996) afirma ainda que a arte *pop* foi a principal influência no primeiro impulso tropicalista. Sendo assim, o que se percebe é que estes artistas resolveram desafiar a divisão arbitrária entre a arte e o consumo, produzindo objetos híbridos.

De forma ambígua e metafórica, a letra fala do sol, mas também faz referência a um diário de notícias do Rio de Janeiro da época, chamado *O Sol*<sup>55</sup>.

O sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia  
Eu vou...

O personagem protagonista da música se deixa fascinar pelas fotos e informações da imprensa, que se misturam às suas lembranças pessoais e seus dilemas do momento, tais como os *crimes* urbanos, a atriz italiana *Claudia Cardinale* retratando a cultura internacional como forma de mexer com a ideia de hegemonia nacionalista que os militantes de esquerda pregavam, a *guerrilha* de Che Guevara, as *espaçonaves* lembrando a exploração do espaço pelo homem, a *fome* como um estereótipo dos males sociais e o *telefone* representando o meio de comunicação em um tempo de expansão da televisão. Tudo se iguala no panorama da metrópole, como se a vida urbana não permitisse nenhuma consciência da gravidade das situações que envolvem a humanidade ou a dimensão das desigualdades e dos problemas sociais, uma vez que o consumismo, fruto do sistema econômico capitalista, nivela e massifica tudo. Essas imagens formavam uma visão panorâmica de fatos do ano de 1967, do ponto de vista da cultura pop.

A Coca-Cola era considerada símbolo do imperialismo americano e mito da vida moderna, enquanto produto de consumo. E o sujeito da música não parece se preocupar muito com isso, o que denota a intenção de confrontação com os nacionalistas de esquerda da época, pois tinham aversão à dominação americana através do capital estrangeiro nos países. À época, chamados de subdesenvolvidos dentre eles o Brasil.

---

<sup>55</sup> O Sol era um encarte diário do *Jornal dos Sports* que tinha autonomia própria. O suplemento foi uma ideia de Reynaldo Jardim, que na época trabalhava no *Jornal dos Sports*, de propriedade da família do Sr. Nelson Rodrigues. A cineasta Tetê Moraes, trabalhou na Revista *Visão*, na Rádio JB e no *Correio da Manhã*, mas seu primeiro trabalho como jornalista foi em uma das seções mais criativas e inovadoras de *O Sol*. (Informação concedida em entrevista CAMINHANDO CONTRA O VENTO. (24/08/2006) Luísa Pécora, editora do Site Fundação Cásper Líbero Gazeta FM | TV Gazeta | Gazeta Esportiva.net.Brasil: São Paulo. Fonte: [http://www.facasper.com.br/jo/notas.php?id\\_nota=102](http://www.facasper.com.br/jo/notas.php?id_nota=102). Acesso em setembro de 2008).

A presença do consumismo através do ícone Coca-Cola é uma proposição da autoridade que o mercado representa num país cuja exploração necessariamente se faz presente, através da mais-valia. A Coca-Cola chegou informalmente ao Brasil em 1941, no estado de Pernambuco<sup>56</sup>. A produção começou em Recife, na Fábrica de Água Mineral Santa Clara, mas logo se espalhou pela capital pernambucana, com mini-fábricas, nada mais do que kits contendo os equipamentos básicos para preparação do produto. Simultaneamente, estendeu-se por toda a cidade de Natal, no Rio Grande do Norte. Historicamente, foi trazida para matar a sede dos chamados pracinhas americanos e dos brasileiros que circulavam pelo chamado "Corredor da Vitória", um lugar considerado parada obrigatória dos navios a caminho da África e na Europa, na Segunda Guerra Mundial.

Eu tomo uma coca-cola  
Ela pensa em casamento  
E uma canção me consola  
Eu vou  
Por entre fotos e nomes  
Sem revista e sem fuzil  
Sem fome e sem telefone  
No coração do Brasil  
Ela nem sabe até pensei  
Em cantar na televisão  
O sol é tão bonito

Os versos “*eu tomo uma coca-cola/ela pensa em casamento*” revelam uma contradição comum entre jovens, pois enquanto o personagem-rapaz barbariza com a inserção da liberdade no mundo pop, a figura da moça está vivendo a tradição do casamento.

O verso “*e uma canção me consola*” demonstra a posição de caráter pacifista e anti-revolucionário de um personagem que, de forma antagônica, revela seus pensamentos e sonhos “*cantar na televisão*”, “*sem fome e sem telefone/no coração do Brasil*” que corriam soltos, enfocando os meios de comunicação, no momento em que a TV era novidade, como promulgadores dos discursos humanos e que podem ser usados com diferentes sentidos: ao mesmo tempo em que apontam as desigualdades econômico-sociais fortes que o país apresentava, acenavam com o verso *no coração do Brasil*, para a capital deste país como possibilidade de propostas para possíveis soluções.

Nestes recortes e colagens que constroem a estética artística da canção, já aparecem a forma como o compositor encarava as questões pertinentes às idéias hegemônicas, monopólios e posturas que acirravam aspectos que envolvessem subordinação,

---

<sup>56</sup> Fonte: [http://jipemania.com/coke/historia\\_coca\\_colabr.htm](http://jipemania.com/coke/historia_coca_colabr.htm), 2009.

doutrinamentos e cabrestos, fossem eles de ordem econômica ou ideológica. Com uma postura de rebelar-se contra tudo isso, o compositor diz estar aberto às novidades do então chamado “mundo desenvolvido” e, numa estética poeticamente leve, satiriza e grita, dizendo: “*eu vou, porque não... porque não...*”

Diante destes apelos, o personagem da canção reforça sua posição não só de disponibilidade, mas revela o espírito de juventude que vivia o momento de descompromisso e rebeldia com o verso “*Nada no bolso ou nas mãos*”, a idéia de vida sem dinheiro/trabalho tendo as mãos como as armas enquanto um instrumento de trabalho:

Sem lenço, sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo, amor  
[...]  
Eu vou  
Por que não, por que não...

Sobre *Alegria, Alegria*, Gilberto Gil (Apud: CARMO, 2001, p. 70) declara ser a “música que se consegue comunicar de maneira tão simples como um cartaz de rua, um outdoor, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos”. Porque sua proposta foi assimilar o que havia de novo nos movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular. Características claras da *pop art*, que se fazem presentes também em sua música chamada “*Domingo no Parque*”.

O compositor Gilberto Gil explica que o primeiro impulso dele nesta canção era quebrar um antagonismo presente com muita força no meio musical, imposto pela música de protesto versus Jovem Guarda. A palavra “imposto” remonta à presença de grupos que, na ansiedade de promover ações que mudassem os rumos políticos que o Brasil estava tomando, faziam-se hegemônicos e de forma determinante queriam impor suas concepções sobre outras formas de pensar. Essa é uma evidência clara de uma das formas de exercício do poder coercitivo que se caracteriza não só pelo uso de armas enquanto instrumento coercitivo, mas se apropria de outras estratégias, tais como o uso do discurso enquanto elemento de doutrinação como força de persuasão. Esse estratagema revela uma agressão ao direito democrático e, portanto, constitui um uso de violência simbólica, o que revela claramente que, neste tipo de relação, a autoridade fracassou. Gil aponta ainda outro tipo de autoridade, que era a que estava presente nas formas de expressão da juventude.

Segundo o próprio compositor, esta música surgiu da vontade de montar algo diferente, que partisse de elementos regionais baianos, daí a idéia de usar o toque de berimbau, de roda

de capoeira, como numa antiga canção folclórica. O início da melodia e da letra já recebe essa caracterização com os personagens do capoeirista e do feirante nos versos

*O rei da brincadeira - ê, José*  
*O rei da confusão - ê, João*  
*Um trabalhava na feira - ê, José*  
*Outro na construção - ê, João*

Gilberto Gil (Apud: RENNÓ, 1996) revela que estava num momento de rememorar seu estado natal e a canção é fruto de suas memórias de infância. Quando ele era criança, tinha visto um parque de diversões num bairro da cidade de Salvador, chamado Boca do Rio, e para ele o parque identificava este local. Relata que a lembrança do lugar vinha sempre junto com a roda gigante que tinha visto lá e decidiu que ela teria de vir para a história de alguma maneira. Assim, criou a estrutura do texto em forma de narrativa de um romance que termina com um final trágico. Gilberto Gil afirma que a canção foi criada por causa de Dorival Caymmi, da filha dele, Nana Caymmi e dos quadros que vira na parede na casa do pintor Clóvis Graciano, conforme (RENNÓ, 1996).

Nesta história, era preciso fazer os personagens se encontrarem, porque para efeito de adequação das rimas, o João não tinha ido prá lá, prá Ribeira; tinha ido namorar para rimar com lá, conforme se depreende dos versos a seguir.

E não foi pra Ribeira jogar  
 Capoeira  
 Não foi pra lá pra Ribeira  
 Foi namorar

O personagem João então vai para o bairro da Boca do Rio, para onde José, de outra parte da cidade, também foi. O parque então é o local onde se revelam os caracteres psicológicos dos personagens. Segundo Rennó (1996), um é audacioso, aberto e expansivo e o outro é tímido e recuado. Esse, louco por Juliana, mas sem coragem de se declarar, vivendo um amor platônico. Naquele dia, ele chega ao parque e se encontra com João, que estava ali pela primeira vez e não a conhecia, “mas já tinha cantado Juliana e se divertia com ela na roda gigante” (GIL Apud: RENNÓ, 1996, p. 81).

Foi fazer no domingo um passeio no parque  
 Lá perto da Boca do Rio  
 Foi no parque que ele avistou  
 Juliana  
 Foi que ele viu  
 Juliana na roda com João

Uma rosa e um sorvete na mão  
 Juliana, seu sonho, uma ilusão  
 Juliana e o amigo João  
 O espinho da rosa feriu Zé  
 E o sorvete gelou seu coração

Conforme Rennó (1996), o texto vinha no compasso narrativo até nos versos “*O espinho da rosa feriu Zé/o sorvete gelou seu coração*” ganha o âmbito de particularização descritiva. O compositor utiliza o recurso da substituição. Na verdade, o que fere José não é o espinho, mas o ciúme, e o que gela seu coração não é o sorvete, mas a situação de ser traído. Utiliza-se aí o uso da metonímia como figura de linguagem, conforme Enor Paiano (1996).

Percebe-se que a decepção para José é total e, num súbito ímpeto, numa manifestação de potência, ele se revela audaz e suficientemente forte. A coragem que ele não teve para se declarar a Juliana, ele tem para matar o amigo João.

Oi, girando, girando - olha a faca!  
 Olha o sangue na mão - ê, José  
 Juliana no chão - ê, José  
 Outro corpo caído - ê, José  
 Seu amigo, João - ê, José  
 Amanhã não tem feira - ê, José  
 Não tem mais construção - ê, João  
 Não tem mais brincadeira - ê, José  
 Não tem mais confusão - ê, João

A letra desta canção não é linear e nem tem a preocupação de trabalhar uma seqüência lógica de causa e efeito. Preocupa-se em perseguir imagens visuais, através das quais estabelece associações. Por exemplo:

O sorvete é morango - é vermelho  
 Oi, girando, e a rosa - é vermelha  
 Oi, girando, girando - é vermelha  
 Oi, girando, girando - olha a faca!  
 Olha o sangue na mão - ê, José  
 Juliana no chão - ê, José  
 Outro corpo caído - ê, José  
 Seu amigo, João - ê, José

Percebe-se aí a intenção do texto de mostrar que as coisas se passam na mente da personagem José como um delírio alucinatório. Enor Paiano (1996) descreve que a canção poderia ser resumida numa manchete de jornal sensacionalista cujo título poderia ser: “Feirante ciumento mata a facadas amigo e namorada no parque”. A história é narrada com cortes abruptos, daí a representação do objeto “faca”, que lembra o imediatismo das

associações publicitárias ou uma linguagem cinematográfica. De acordo com esta interpretação, Celso Favaretto afirma que “*Domingo no parque*” causou impacto especialmente por esta complexidade construtiva da letra, em consonância com o arranjo que Rogério Duprat criara.

[...] assim como a interpretação contrapontada de Gil. Aquilo que se poderia tornar apenas a narração de uma tragédia amorosa, vivida em ambiente popular, tornou-se uma série em que letra, música e canto compõem uma cena de movimentos variados, à imagem da festa sincrética que é o parque de diversões. O processo de construção lembra as montagens eisensteinianas; letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação. (FAVARETTO, 2007, p. 22)

Todos estes recursos tinham como objetivo fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, da própria situação da canção no Brasil e da que era considerada pelos tropicalistas como pequena burguesia, que vivia o mito da arte. Para tanto, o uso dos recursos aleatórios e seriais eram fundamentais para a reinvenção e à manutenção a linha evolutiva da criticidade.

Para Favaretto (2007), a referida canção poderia ser uma peça de teatro ou uma história em quadrinhos. Tem características da arte pop, com a prevalência do moderno em justaposição com a tradição, através do uso da guitarra e do ritmo nordestino, com representação dos arquétipos da música de capoeira, que lembra o jogo, pois a expressão usada para a execução dela é “jogar capoeira”. A autoridade traz implícita, no jogo das relações de força que ela própria impõe em si mesma, a capacidade de despertar nos sujeitos que a exercem, sentimentos e ações tais como os de luta, competição e resistência, aspectos cujos sentidos se fazem presentes a composição.

O próprio termo “jogar”, na capoeira, pode ser compreendido como “brincar”, mas também lembra que esta é uma prática artística que sugere disciplina, domínio, luta e defesa, o que é interessante ser frisado, do ponto de vista de analogia com a problemática desta pesquisa, porque estes também são elementos que compõem o sentido de autoridade, uma vez que podem vir a ser o diferencial que estabelece a qualidade da relação entre as partes, pois, dependendo da forma como estes elementos caracterizam o sujeito que exerce força sobre o outro, estabelece-se a dimensão e o tipo de autoridade. Sennett (2001, p. 128) afirma que a pessoa que disciplina seus recursos e tem autocontrole é uma figura autônoma, capaz de disciplinar os outros e até fazer com que se sintam envergonhados.

Nesta canção, Gilberto Gil idealizava um arranjo que se assemelhasse ao estilo da banda inglesa *The Beatles*. Acerca disso, Carlos Calado comenta que o compositor

[...] pretendia combinar a sonoridade nordestina do quarteto com uma orquestra, porém dando à música um tratamento sonoro mais pop, exatamente como o produtor George Martin fizera nos arranjos de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club*. Para isso, observou que uma guitarra elétrica seria essencial no arranjo da canção (1997, p.122).

Augusto de Campos (Apud Favaretto, 2007) também esteve atento à riqueza de informações presentes no arranjo de “*Domingo no Parque*”, quando observou que a junção de fragmentos documentais (ruídos no parque) através do uso de instrumentos orquestrais, somado ao ritmo marcadamente regional, a exemplo da capoeira, com o berimbau associado aos instrumentos elétricos e à vocalização típica de Gilberto Gil, tudo isso deu origem a um arranjo bastante complexo. Ele assinala que a canção é fruto de uma colaboração inusitada entre um compositor popular preocupado com a reformulação da canção brasileira e Rogério Duprat, músico com formação técnica suficiente para traduzir tal reformulação e que também compactuava do sentimento de indignação daquele jovem quanto à realidade artística do momento. Sentimento que provocou nele o desejo de ruptura com o ambiente extremado da época, pois havia, de um lado, compositores como Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, Sergio Ricardo, Carlos Lira e Edu Lobo, que encontraram intérpretes como Elis Regina, com matizes estético-musicais que harmonizavam o poético e o militante e, assim, representavam a música de protesto, e de outro a Jovem Guarda que, alimentada pelo rock internacional, também conhecido como “iê-iê-iê” era considerada antinacionalista e, portanto, a serviço do “imperialismo americano”, dada a força como as idéias nacionalistas eram pregadas. Esse clima de acirramento entre os jovens que compunham estes grupos musicais antagônicos em ideário, estilo e estética “era um velho tema de discussão nas reuniões do Teatro Jovem, nos restaurantes boêmios e nos pátios das universidades” (VELOSO, 1997, p. 158).

O desejo de ruptura é outro componente da essência da autoridade, pois a autoridade, segundo Sennett (2001), é uma experiência que se fundamenta em parte no medo de uma pessoa mais poderosa, ou seja, que tenha maior poder, seja ele de ordem hierárquica, de influência, de proeminência econômica ou outro qualquer. Logo, qualquer provocação que a relação de forças sofra promove nas partes o desejo de cisão. Além do que, a própria liberdade humana possibilita o fato de a autoridade ser transformada num problema, e é exatamente aqui que se estabelece o problema da relação do grupo tropicalista com a autoridade, pois este foi um grupo que não se permitiu estabelecer vínculos subordinativos, já que a autoridade necessariamente pressupõe a obediência ou acordos. Logo, fosse nas relações interpessoais ou entre os colegas artistas por conta da própria arte, era-lhes demasiadamente difícil não



provocar ou sofrer provocações, atitude essa que sempre causa ruptura. Assim, aflorava-lhes a re-invenção através da música que nominaram de tropicalista para fazer o diferencial dos outros estilos e apresentavam-na de forma irreverente, com a intenção de fazer suas produções com a peculiaridade própria e diferente dos estilos tidos como veteranos, que já estavam presentes na música popular brasileira.

Acerca disso, Rogério Duprat (Apud: FAVARETTO, 2007 p. 46) comenta: “Não usamos a guitarra simplesmente para chatear a Elis Regina, o Edu Lobo ou qualquer um que pertencesse à ortodoxia musical brasileira. Queríamos mudar as coisas.”. Ratifica-se, com esta afirmativa, que a música tropicalista tinha intenção definida de provocar mudanças. Nesse sentido, é perceptível que os tropicalistas expressaram os valores nos quais acreditavam valendo-se da arte poética dramática e melódica como instrumento de veiculação das suas ideias. Naquele momento, o que estava forte era o espírito de não conformação com o que viam enquanto realidade que os cercava. Logo, as produções emitiram mensagens que denunciava e protestava contra o sistema vigente, mas também elucidava as controvérsias presentes no meio artístico-musical. Conforme Orlandi (2007), o discurso torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem na realidade na qual vive. Os tropicalistas optaram pelo deslocamento dentro da realidade cultural vivida por eles, ao mesmo tempo em que foram sensíveis ao conjunto de transformações pelo qual o Brasil passava. Suas composições são veementes em afirmar a indignação com a situação sócio-política do povo brasileiro, sempre no sentido de ruptura com os vínculos de subordinação a quaisquer tipos de forças que significassem a autoridade hierárquica.

Na composição chamada “*Tropicália*”, criada no final de 1967 e lançada no seu disco individual em 1968, Caetano Veloso transforma o roteiro da música num conjunto de imagens que representavam o Brasil, como se este fosse um enorme monumento fantasmagórico e fragmentado através do qual, de acordo com Favaretto (2007), o expectador tinha diante de si um desfile das relíquias nacionais, arcaicas e modernas, ao mesmo tempo em que nos versos: “*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 [...] no pátio interno há uma piscina/ com água azul de amarelinha/ coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis[...]/ O monumento é bem moderno/ não disse nada do modelo do meu terno/ que tudo mais vá pro inferno meu bem*”, o Brasil era visto como um alegre absurdo, sem saída, condenado a repetir seus erros de origem (subdesenvolvimento e conservadorismo).

Conforme Napolitano (2004, p. 64), não é por acaso que Caetano começa a música citando a carta de Pero Vaz de Caminha, quando este descreve a paisagem brasileira no momento do “descobrimento”, tendo ao fundo o som de uma floresta tropical, com canto de pássaros e de percussão indígena. O tropicalismo nascia expondo e assumindo esses elementos que caracterizavam o Brasil.

Colocada em xeque pela repressão pós-golpe de 1964 e permeada pelos atos inconstitucionais, a política brasileira resultou num amplo objeto de contestação, produzida pela intelectualidade do país e representada metaforicamente nos versos das músicas. Devido às interferências do Departamento de Censura Federal, a checagem das letras das canções já havia se tornado costumeira. Algumas canções tinham versos cortados ou eram vetadas integralmente. Assim, o autor procurou esconder suas concepções ideológicas e sua postura crítica atrás de metáforas e outras figuras de linguagem que se tornaram marca constante em seus textos.

*Tropicália* foi lançada num momento em que a imprensa e o mundo artístico-cultural começava a perceber e comentar sobre a forma diferenciada de se apresentar e de agir dos jovens cantores. Enor Paiano (1996) diz que Caetano Veloso, dentre outros, foi o primeiro a capitalizar o barulho que a imprensa fazia em torno do movimento tropicalista no início de 1968 e, ao lançar esta música, traz muitas das questões que seriam discutidas neste ano. Nesta canção, logo de início já se percebe o problema desse tropicalista com o modelo de autoridade política que estava instituído. O foco da primeira estrofe eram as questões que envolviam o poder político brasileiro da época, a força autoritária que ditava os rumos do país.

Nesta música, atua um “eu” indicativo (que será reconhecido aqui como sujeito-autor), que Favaretto (2007, p. 70) diz funcionar como um catalisador, como se fosse uma figura de anúncio. Este “eu” desindividualizado é utilizado pelo compositor como uma instância de linguagem que organiza as experiências das múltiplas temporalidades e espaços presentificados nesta moldura por onde passam e se evidenciam as dimensões do Brasil. Esse “eu” oculto é, porém, bem presente, pois todas as frases da canção são proferidas a partir dele e retornam a ele, mesmo que seja para encobri-lo. Este “eu” desfila<sup>57</sup> o Brasil em forma de representação, embora, segundo Favaretto (2007), ainda se possa entendê-lo como referência a um “eu” que marca aqui um sujeito impessoal, anônimo e que, no imaginário do autor, corresponde ao Brasil como verdadeiro sujeito da linguagem. Essa ausência do “eu” sujeito situa na canção um vazio, uma situação de vácuo representando a ausência de um sujeito

---

<sup>57</sup> Aqui a idéia de carnavalização pressupõe não só o elemento híbrido na arte, mas também toda a complexidade da problemática situação político-social que o Brasil vivenciava.

responsável por ele, o que causa um todo desconexo que é proposital, do ponto de vista artístico, e que serve para validar a situação de desordem e desamparo em que o Brasil se encontrava. Interessante como o autoritarismo é um modelo falso de autoridade, porque dita o ilegítimo, uma vez que tem como característica precípua a não-permissividade do exercício de liberdade autônoma do sujeito (ARENDDT, 2007; SENNETT, 2001).

Os primeiros versos desta canção retratam o espaço geográfico da capital do país, Brasília, construída em formato de avião e que ocupa importante papel nas representações da autoridade enquanto locus do poder, bem como, no imaginário criativo, enquanto fonte inspiradora do compositor, cuja intenção era questionar o porquê de decisões grotescas estarem sendo tomadas daquela forma no cenário político brasileiro, conforme se vê:

Sobre a cabeça os aviões  
sob os meus pés os caminhões aponta contra os chapadões  
meu nariz eu organizo o movimento  
eu oriento o carnaval  
eu inauguro o monumento  
no planalto central do país

De acordo com Enor Paiano (1996), esta primeira estrofe situa o narrador em um espaço que seria mais que um lugar local, porque, conforme Fischer, Fabrício e Carvalho (2003),<sup>58</sup> há também uma gradação do particular para o genérico, como, por exemplo, falar em Brasília e Brasil, respectivamente. Ou contrapor o arcaico e o moderno pela paródia do nacionalismo sentimental que termina sugerindo a idéia de expansão desse local no espaço e no tempo.

Logo nos primeiros versos, “*sobre a cabeça os aviões/ sob os meus pés os caminhões aponta contra os chapadões/ meu nariz [...]*”, tem-se a afirmação de uma construção de sincronismo de tempos que se justapõem e formam um recorte fotográfico. Isto é, as cenas descritas remetem a imagens de fragmentos obtidas pela técnica cinematográfica. Enor Paiano (1996) reforça que a expressão *chapadões* indica a necessidade de interiorização em dois sentidos: tanto nas experiências culturais do próprio narrador como no das vivências simbólicas nacionais.

O *carnaval* aqui aparece como sinônimo de festa anárquica, metaforizando a confusão como resultado dos conflitos político-sociais pelos quais o Brasil passava. O sujeito aparece na primeira pessoa do singular, como ativo no processo de construção desse cenário: “*os meus*

---

<sup>58</sup> Fonte: *Cad. de Pós-Graduação em Educ., Arte e Hist. da Cult.* São Paulo, 2003, v. 3, n. 1, p. 135-159.

*pés*”, “*eu oriento*”, “*eu organizo*”, “*eu inauguro*”, demonstrando, conforme Enor Paiano (1996), a atitude voluntariosa da juventude da época, que se imaginava capaz de tudo. Este autor analisa estes versos sob três prismas: com o verso “*eu organizo o movimento*” o sujeito demonstra a ação séria e transformadora, dando a entender que seu posicionamento é bem próximo dos acontecimentos políticos de então. No segundo prisma, com o verso “*eu oriento o carnaval*”, ele passa para uma ação mais lúdica e por fim, o sujeito passa a uma ação oficial e conservadora, demonstrada no verso “*eu inauguro o monumento*”, de maneira que os gestos acabam se nivelando, porque o compositor usa a mesma quantidade de sílabas com o acento forte colocado na mesma posição, além de uma entoação feita com a mesma melodia. Assim, sem se expor, o compositor se utiliza muito bem de um disfarce linguístico e ainda consegue dar materialidade à mensagem, pois, de acordo com Torlezi (2008), *caminhões* alegoriza o povo brasileiro.

Enor Paiano (1996) destaca que, desta maneira, dois aspectos importantes do tropicalismo ficam evidenciados: a negação de uma conclusão óbvia e imediata e a recusa em transmitir uma mensagem direta ao ouvinte que caracterizasse “protesto”, como faziam os modelos de canções com cunhos ideológicos reacionários.

viva a bossa-sa-sa  
viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

No primeiro refrão: “*Viva a bossa, sa, sa, viva a palhoça, ça, ça, ça, ça*”, nota-se uma associação fonética entre “palhoça” e “palhaço”, simbolizando que as contradições brasileiras convivem juntas. A bossa aponta para o moderno, o que agrada a parte da juventude urbana de classe média, enquanto a palhoça remete ao arcaico, ao popular, às classes desfavorecidas, além de representar uma referência de como existem pólos opostos no Brasil quanto aos modos de moradia, ou seja, palhoça em contraposição ao monumento.

Em seguida o “monumento” ganha significados diferentes.

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

Enor Paiano (1996) afirma que nos versos citados há a presença de dois símbolos tradicionais de duas origens diferentes que são associadas ao monumento: o carnaval, festa que usava em seus adereços papel crepom, muito dourado e prateado, e a presença da

literatura brasileira romântica através de José de Alencar e Gonçalves Dias com os versos *os olhos verdes da mulata/a cabeleira esconde atrás da verde mata/o luar do sertão* adaptados para o contexto musical por Catulo da Paixão Cearense, o autor da canção “Luar do sertão”.

*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*

Mas a idéia paradoxal de monumento não se esgota na esfera do natural. A metaforização em torno deste elemento perdura, pois ele revela também um lado repugnante, miserável e trágico. Nos versos “*e no joelho uma criança sorridente feia e morta/estende a mão*”, percebe-se um elenco de contradições: o ouvinte sente um choque pela violência com que se contrapõe a imagem tranqüilizadora da criança sorridente com a expressão feia e morta e que, apesar de já não existir vida, ainda pede ajuda com a mão estendida, retratando uma imagem de desespero que é seguida pelo refrão: “*Viva a mata/Viva a mulata*” no ritmo de baião, que ganha um tom amargo.

Enor Paiano (1996) comenta que desde o início da década de 1960, já vinham sendo criticadas as canções que focavam o morar na favela como algo poético, ou quase sublime, ou as que, num caminho inverso, deixavam claro que o morro era o lugar de analfabetismo e dá a idéia de que o morro existe, mas pede para acabar. Assim, os tropicalistas escolheram não seguir nenhuma das duas tendências, mas fundi-las. Entenderam eles que o belo e o horrível são indissociáveis dentro do cenário tropical e é por isso que uma criança morta pode estar sorridente. Assim, na estrofe seguinte, a canção contrapõe indícios de felicidade burguesa e elementos de beleza natural:

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

Brasília era uma cidade recém-inaugurada e as novidades arquitetônicas surgiam diariamente. A classe média em ascensão podia usufruir de pátios internos e das piscinas, enquanto o reverso está no coqueiro, na brisa e na fala nordestina, como anacronismos numa sociedade que busca padrões de bem-estar “refinados”. Visualizando-se ainda aqui as distâncias de modos sociais de existência que o povo brasileiro possuía, ou seja, da novidade arquitetônica a uma criança sorridente e morta pedindo esmolas para sobreviver. Assim, a temática política volta de maneira mais forte ainda com os versos:

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

Num momento de extrema polarização política, como foi o ano de 1968, Caetano Veloso aproveita esta realidade fazendo referência à direita, partindo de uma cantiga popular, cuja letra era “*Na mão direita tem uma roseira/Na mão direita tem uma roseira/Que dá flor na primavera*”. Segundo Enor Paiano (1996), o sentido é transformado pela utilização do verbo *autenticar*, ligado à esfera oficial de cartórios e tabeliães. A “eterna primavera” decretada pela direita é o discurso oficial, no qual a realidade é sempre mostrada como positiva e sem conflitos. Mas, enquanto os “urubus” - metaforicamente os militares na gíria da época - passeiam entre as flores, causando assombro, a esquerda, ou pelo menos parte dela, é representada através da alusão à guerrilha, com a expressão *bang-bang*, e outra ala dela que só se permitia um desvio no reto percurso da luta política pelo nacionalismo para um samba de tamborim, conforme se vê implícito nos versos:

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

Com os versos a seguir, percebe-se o clima de repressão e o medo que tomava conta dos artistas daquele momento histórico:

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

O compositor fez alusão a um vigilante de “olhos grandes”, que poderia ser a censura ou a polícia. A referência aos “acordes dissonantes”, segundo Paiano (1996) também pode remeter a João Gilberto, uma vez que Caetano Veloso dedicou a ele o disco. No texto da contracapa, o compositor diz que os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossa vergonha e timidez transatlântica. No entanto, dedica o disco ao inventor da batida rítmica com o uso do acorde dissonante. Daí a percepção que se precisa ter quanto à importância de João Gilberto para o Tropicalismo. Ele representava a evolução da Música Popular Brasileira

(MPB) daquele momento, porque ele foi a figura que permitiu que a MPB sofresse transformações e se abrisse para novas experiências estéticas, sem deixar de ser popular.

viva iracema-ma-ma  
viva ipanema-ma-ma-ma-ma

De acordo com Favaretto (2007), no refrão o compositor faz nova brincadeira fonética. Aproveita dois “ícones” nacionais, *Iracema* de José de Alencar e *Ipanema* de Vinícius de Moraes, para repetir a última sílaba, que dá a idéia de formação do adjetivo “má”. Este adjetivo pode remeter a interpretações tais como o governo repressor, poderoso e dono de si. Ao mesmo tempo, é possível notar que a sílaba “ma” pode remeter a um alguém a quem se invoca em caso de necessidade e de quem se tem certeza do amparo: “ma” de mamãe. É a figura materna que é protetora, que acode e ajuda quando se precisa. É ela que estende o braço e que não abandona. Neste sentido, Sennett (2001) enfatiza a autoridade paternalista sem dicotomizar como uma autoridade do amor falso e, na verdade, ela o é porque não emancipa. Ela protege e cuida, mas é dominadora e exige obediência sempre; logo, o sujeito não cria sua autonomia, não toma suas próprias decisões, nem fica livre para a vida.

Assim, a canção termina com um comentário sobre o cenário musical daquele momento, com os versos:

domingo é o fino da bossa  
segunda-feira está na fossa  
terça-feira vai à roça porém  
o monumento é bem moderno

O verso “*Domingo é o fino da bossa*” é uma referência ao programa de televisão que era apresentado pelos bossanovistas liderado por Elis Regina e que, segundo Enor Paiano (1996), era o reduto dos puristas do samba. Assim, Caetano Veloso faz alusão a ele como forma de homenagem à MPB antiga. As metáforas dos versos acima parodiam o povo brasileiro no seu cotidiano, com suas alegrias e tristezas. Favaretto (2007) afirma que o sujeito, ao lembrar que domingo é o único dia em que o trabalhador pode ter um pouco de alegria para aproveitar a vida, descansar da labuta da semana e *Segunda-feira está na fossa*, porque tem que trabalhar, o autor materializa a cultura do povo brasileiro e o trauma desse dia da semana, que literalmente indica o fim do descanso e o início da labuta. É como se o sujeito desse um desabafo da tensão crítica provocada pelas tensões dos meandros da autoridade política vigente, que foi mantida o tempo todo na música, e assim fizesse um movimento

progressivo de descarnavalização através das referências às formas de alívio das pressões políticas, pelo que o sujeito muda o foco para a rotina do trabalhador, que enfrenta a semana de pesado trabalho para garantir o sustento, com dificuldade.

Na estrofe seguinte, descrita a seguir, o compositor faz referência a Roberto Carlos, através do verso de uma canção dele “*que tudo mais vá pro inferno*”, aludindo ao programa da Jovem Guarda dirigido pelo cantor e também através da menção ao “modelo do terno”, pois Jovem Guarda também era marca de roupa, conforme Enor Paiano (1996, p. 38). Assim, ficam aparentes na composição os dois programas que se tornam equiparados pelo efeito de repetição da mesma batida rítmica e melódica.

não disse nada do modelo  
do meu terno  
que tudo mais vá pro inferno  
meu bem  
que tudo mais vá pro inferno  
meu bem

Equiparar elementos supostamente antagônicos, como estes programas de TV, as posturas políticas e os dados da realidade social, fazia parte da proposta estética das músicas tropicalistas, pois esta juventude combatia a simplificação da esquerda mais radical, que tinha a tendência de classificar tudo como “certo” ou “errado” e os tropicalistas, ao contrário, concebiam a realidade brasileira como complexa e contraditória.

O discurso se encerra com uma intertextualidade com três grandes nomes da MPB: Roberto Carlos - *que tudo mais vá pro inferno*/ Ronnie Von, parceiro de Roberto Carlos na direção do programa de televisão, cantor famoso da época e compositor da canção “*a banda*” à qual Caetano faz referência e *Carmem Miranda*, cujo nome completo era Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909)<sup>59</sup>.

Nascida em Portugal, Carmem Miranda veio ainda bebê para o Brasil e ficou popularmente conhecida como cantora brasileira, com nacionalidade luso-brasileira, tornando-se, de 1939 a 1955, um fenômeno internacional da música brasileira. Num certo sentido, ela representava a brasilidade para os americanos, o que explica sua imagem com o arranjo na cabeça com bananas, fruta-símbolo e tipicamente tropical. Além de o compositor objetivar fazer o resgate da história da música brasileira das décadas de 1940/1950, também intentou mostrar que não estava sozinho nessa luta contra a opressão e que podia aproveitar o

---

<sup>59</sup> Fonte: <http://carmen.miranda.nom.br/>, 2009.



poder da música e da poesia para gritar e clamar por justiça, por direito de expressão, por liberdade de ir e vir, de criticar o que não ia bem.

viva banda-da-da  
Carmem miranda-da-da-da-da

Conforme ele repete tudo isso, no final, com mais jogo fonético: “*banda, da, da, [...]* *Miranda, da, da, da, da*”. A sílaba “da” remete à forma verbal de “dar” no imperativo, funcionando, dentro de seu discurso como uma súplica: eu quero, eu preciso, eu necessito.

É possível notar, ao longo do discurso dessa composição, a concretização de sua concepção político-ideológica através do sentido das palavras. A compreensão de uma paródia requer dos ouvintes uma postura aguçada e crítica para que se possam perceber seus sentidos. O discurso de Caetano Veloso soa como uma crítica acirrada contra a ditadura militar ao mesmo tempo em que realça o Brasil de seu tempo. A posição política do compositor é extremamente crítica, forte e corajosa. Foi legítimo que ele se apropriasse de discursos, elementos e imagens vigentes na época e, como criação artística, os parodiasse, para a emissão da mensagem, até como forma, também, de se proteger, pois naquele tempo muitos foram perseguidos, torturados e até condenados à prisão e à morte por não se calarem diante do sistema político ditador vigente.

Para José Fiorin (1988, p. 15 e 16), o discurso não é “expressão de uma consciência, mas a consciência está formada pelo conjunto de discursos interiorizados pelo indivíduo. Se os discursos são sociais, a consciência também o é”. Esta afirmativa levanta opiniões divergentes, pois a ideologia burguesa não aceitava a teoria de que a consciência é social, uma vez que pregava o conceito de individualidade que concebe a consciência como o lugar da liberdade do indivíduo porque entendia que só no âmago do seu ser o indivíduo estaria livre da opressão social. Neste aspecto, percebe-se uma contradição porque esta mesma teoria também afirma que não existe liberdade absoluta do indivíduo, uma vez que ele é produto das relações sociais. Ora, se a consciência humana pode ser social e a simbologia musical está intimamente relacionada ao ato de dar sentido, do ponto de vista do discurso, conforme Orlandi (2007). Então, esta simbologia musical passa a ser um canal de interação do sujeito consciente com o mundo. Logo, ela funciona como uma materialidade sonora que permite ao artista fazer leituras e representações da sua realidade. E é exatamente o que Caetano Veloso fez nesta canção.

As letras de músicas que serão apreciadas daqui para a frente compõem o álbum-manifesto do grupo tropicalista, intitulado *Panis et Circencis*. O LP contém doze faixas,

composto pelas canções “*Miserere nobis*”, uma composição de Gilberto Gil/Capinan, interpretada por Gilberto Gil; “*Coração materno*” (Vicente Celestino), interpretada por Caetano Veloso; “*Panis et circenses*” (Gil/ Veloso), interpretada por Os Mutantes; “*Lindonéia*” (Caetano Veloso), interpretada por Nara Leão; “*Parque industrial*” (Tom Zé), interpretada por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Os Mutantes; “*Geléia geral*” (Gilberto Gil/Torquato Neto), interpretada por Gilberto Gil; “*Baby*”, composição de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa e Caetano Veloso; “*Três caravelas*” (A. Algueiró Jr./G. Moreau/ Versão João de Barro), interpretada por Caetano Veloso e Gilberto Gil; “*Enquanto seu lobo não vem*” de Caetano Veloso, interpretada por ele mesmo; “*Mamãe coragem*” (Veloso/Torquato Neto), interpretada por Gal Costa; “*Bat macumba*” (Gilberto Gil/Veloso), interpretada por Gilberto Gil; “*Hino ao Senhor do Bonfim*” composição de João Antonio Wanderley, interpretada por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Os Mutantes.

O conjunto de 12 músicas é resultado de um trabalho coletivo e, conforme Favaretto (2007) comenta, esse disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem do grupo. Portanto, as músicas são cadenciadas, sem cortes, como se fosse uma só mensagem.

O processo de construção das músicas deu-se de forma deliberada, sendo sua grande maioria composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil que já estavam sendo compostas naquele período mesmo. Contudo, a seleção das músicas para a organização do álbum se deu através de discussões e trocas de opiniões feitas nas reuniões do grupo, conforme já se viu no item 2.1, quando foi construída a análise da capa deste álbum.

Enquanto parte de um projeto desenvolvido no contexto artístico-musical da época, este álbum de músicas representa o resultado dos ideais e valores identitários de artistas que exerceram seu papel social, estabeleceram-se como sujeitos sociológicos, pois não só compunham um grupo de juventude específica, mas um grupo influente, o que lhes conferiu legitimidade. Entende-se aqui por sujeito sociológico aquele cuja autonomia só lhe era concebida através da sua relação com outras pessoas, conforme Stuart Hall (2000). Esta concepção de sujeito sociológico caracteriza-se como uma identidade em busca de uma estabilização entre o interior e o exterior, o mundo pessoal e o mundo público, internalizando sentimentos subjetivos em lugares objetivos no mundo social e cultural.

A primeira música deste álbum intitula-se “*Miserere Nobis*” e é uma composição de autoria de José Carlos Capinan, interpretada por Gilberto Gil. A expressão latina *Miserere Nobis* é um trecho da missa católica em latim, que significa “Senhor, tem compaixão de nós<sup>60</sup>”. Esta

---

<sup>60</sup> Fonte: <http://sinkillerwebzine.blogspot.com/2006/10/crown-of-pain-os-espinhos-do.html>, 2008.

canção compõe o retrato alegórico de um país que vive sua história presente voltando sempre a sua história antiga. O intróito dela é destacado pelo solo de órgão e o tilintar de sininhos, consoante a tradição. O canto é introduzido pela marcação do violão, acompanhado de vozes plangentes que, segundo Favaretto (2007), reforçam a súplica através dos versos “*Miserere-re nobis/ Ora, ora pro nobis/ É no sempre será, ô, iaiá/É no sempre, sempre serão*” e indica a disponibilidade para a participação no sacrifício, uma referência histórica a primeira missa no território mais tarde conhecido como brasileiro.

Este evento marca não só a celebração de um rito religioso, mas a invasão dos portugueses aqui e o início da mistura de culturas entre colonizadores e colonizados com a catequização dos então já moradores na terra do pau-brasil. Inicia-se uma história de imposição e subjugação. Imposição de uma cultura sobre a outra, bem como o estabelecimento de poder e dominação de um povo sobre outro, em terras mais tarde conhecidas como brasileiras. Historicamente o povo nativo deste território começa um processo de submissão, obediência e ausência de possibilidade do uso de seu poder de decisão. A primeira missa representou não só um ato religioso, mas um marco deflagrador do estabelecimento de forças de um grupo que se sentiu e assumiu a autoridade sobre outro e, através de métodos persuasivos, bem como outras formas de domínio, instituiu relações sociais cuja concepção teórica era uma doutrina hegemônica imposta religiosa e socialmente. Assim, essa primeira missa representa não só marco de chegada ou de conquista de fronteira, mas também o início do processo de dominação, demonstrando uma forma abusiva de violência quanto ao uso da autoridade. Na história do Brasil estabeleceu-se, desde cedo, a relação dominador e dominado.

Segundo Sandra Pesavento (1998, p.36), nossa identidade nacional se apoia na herança colonial, fazendo com que o ideal de nação se constituísse em função do outro imperialista “e os discursos históricos e literários manifestavam essa tendência, compondo o que se poderia chamar de uma tendência social de representação da realidade brasileira”. E é exatamente aqui que a letra desta canção se encaixa, pois, ao fazer esta referência histórica na canção, Caetano Veloso dá início a uma história do passado que desemboca num presente contraditório, cujo povo ainda vivencia uma realidade de dominação.

Favaretto (2007) comenta que esta canção apresenta duas referências históricas: a primeira missa no Brasil e a chegada à região sudeste dos jovens “bairanos” como os miseráveis do país que, ao chegarem a esta região desenvolvida, desorganizam a música brasileira predominante.

Já os versos “*Já não somos como na chegada/Calados e magros, esperando o jantar/Na borda do prato se limita a janta/As espinhas do peixe de volta pro mar*” cortam o tempo tradicional da referência religiosa e a forma maliciosa como é cantada por Gilberto Gil alude à concepção fatalista de uma tragédia brasileira. O verso “*calados e magros*” demonstra a fragilidade de como o povo estava vivendo, Sem poder fazer uso da voz para expressar a dor. Assim, o compositor busca na figura do peixe, alimento básico do nordeste brasileiro, o elemento de sustentação da tradição identitária do povo brasileiro nesse momento de crise social.

Outra possível possibilidade de interpretação destes versos é a de este compositor haver feito referência a ele próprio e a outros artistas nordestinos que se deslocam da sua região e chegam ao sul para trabalhar, tentando encontrar espaço no cenário artístico. No entanto, enquanto cultura regional, ainda muito afeitos ao peixe. Essa fala é pontuada por um pistão insistente, o que mantém um suspense e indica a iminência de ação. Nos versos

*É no sempre será, ô, iaiá  
É no sempre, sempre serão*

Favaretto (2007) enfatiza que acontece a repetição da invocação ao final de cada estrofe e que havia uma situação de imobilismo em que o povo se encontrava e a proposta de intervir nele. O anelo por mudanças econômico-sociais na conjuntura brasileira e a demonstração das contradições vividas pelo povo, que é constituído por diferentes classes sociais, fica representado nas expressões: “*Que seja de linho a toalha da mesa*”, denotando a classe média composta de famílias burguesas em contraponto com a classe menos favorecida economicamente, que tem na sua “*mesa a banana e o feijão*”, comida do povo brasileiro de todos os dias. Isso fica expresso nas estrofes:

*Tomara que um dia de um dia seja  
Para todos e sempre a mesma cerveja  
Tomara que um dia de um dia não  
Para todos e sempre metade do pão*

*Tomara que um dia de um dia seja  
Que seja de linho a toalha da mesa  
Tomara que um dia de um dia não  
Na mesa da gente tem banana e feijão*

O desejo de mudar a situação social passa pela utopia da igualdade, do prazer e da saciedade. Assim, descrita a paralisia da situação e o anelo de mudança, o compositor, com o

verso “*Derramemos vinho no linho da mesa*”, mostra o ato de interferência ainda em processo e as metáforas conotam violência, conforme Favaretto (2007).

*Já não somos como na chegada  
O sol já é claro nas águas quietas do mangue  
Derramemos vinho no linho da mesa  
Molhada de vinho e manchada de sangue*

Como se pode ver nos versos acima, na última estrofe a ambiguidade se faz presente através do jogo de sílabas, em que o compositor trata da violência que estava estabelecida, afirmando uma sublevação não institucionalizada que indica a presença da censura política. Conforme Barthes, 1976 (Apud: FAVARETTO, 2007), estes últimos versos também fazem alusão à consciência burguesa e acentuam sua decomposição, já que não é possível simplesmente destruí-la. Os versos que ratificam esta afirmativa são:

Bê, rê, a - Bra  
Zê, i, lê - zil  
Fê, u - fu  
Zê, i, lê - zil  
Cê, a - ca  
Nê, agá, a, o, til - ão  
*Ora pro nobis*

A música termina com sons de tiros de canhão, num misto de ação acabada que também pode representar uma violência silenciadora. Estabelecer um elo entre a realidade sonora e nossa mente imaginativa é papel essencial da simbologia musical e aqui o som do tiro do canhão permite a compreensão da angústia e da dor de se viver sob os sons de armas de guerra, o que, metaforicamente, simbolizava as perseguições, torturas e mortes da angústia da “guerra” que as famílias brasileiras viviam, proporcionada pela repressão do regime militar.

Quase que de imediato, o final da melodia de “*Miserere-re nobis*” se tem uma articulação com o intróito da canção o “*Hino do Senhor do Bonfim*”, música que fecha a dialogia do disco-manifesto, o que denota a ligação e a interdependência do álbum como um todo que compõe um projeto, enquanto produção artística. Este aspecto pode ser interpretado como o recontar da história do povo brasileiro de maneira controvertida e, principalmente, a história que ainda estava em processo.

“*Coração Materno*” é uma composição de Vicente Celestino, datada de 1937, e que também virou filme estrelado por ele e sua mulher, Gilda de Abreu, no disco *Tropicália é*

regravada com o objetivo de simbolizar o culto ao cafona, numa visão surrealista de fundição do real com o irreal, em contraponto à versão dramática de Vicente Celestino, conforme Favaretto (2007).

A letra desta canção retrata uma história de ficção, como se vê:

*Disse um campônio à sua amada: "Minha idolatrada, diga-me o que quer  
Por ti vou matar, vou roubar, embora tristezas me causes mulher  
Provar quero eu que te quero, venero teus olhos, teu porte, teu ser  
Mas diga, tua ordem espero, por ti não me importa matar ou morrer"  
E ela disse ao campônio, a brincar: "Se é verdade tua louca paixão  
Parte já e pra mim vá buscar de tua mãe inteiro o coração"  
E a correr o campônio partiu, como um raio na estrada sumiu  
Sua amada qual louca ficou, a chorar na estrada tombou  
Chega à choupana o campônio  
E encontra a mãezinha ajoelhada a rezar  
Rasga-lhe o peito o demônio  
Tombando a velhinha aos pés do altar  
Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração  
E volta à correr proclamando: "Vitória, vitória, tens minha paixão"  
Mas em meio da estrada caiu, e na queda uma perna partiu  
E à distância saltou-lhe da mão sobre a terra o pobre coração  
Nesse instante uma voz ecoou: "Magoou-se, pobre filho meu?  
Vem buscar-me filho, aqui estou, vem buscar-me que ainda sou teu!"*

Esta canção teve um efeito muito forte em 1968, pois recebeu uma interpretação linear e fria feita por Caetano Veloso, contrastando com o arranjo melodramático de Rogério Duprat, conforme (CALADO, 1995, p. 123). A canção retrata as desventuras de um sujeito que mata a própria mãe e lhe extrai o coração para oferecê-lo à namorada, que assim o exige como prova de sua paixão. Quando volta correndo para completar a missão junto à amada, o desastrado matricida tropeça e cai, quebrando a perna. Nesse momento, o coração materno salta-lhe da mão e, rolando pelo chão, exclama: “*Magoou-se, pobre filho meu? / vem buscar-me que ainda sou teu*”. Favaretto (2007) comenta que esta canção faz referências à região rural-sertaneja, com a presença de uma sentimentalidade, cujo objetivo dentro da proposta do álbum é fazer sobressair a idéia da justaposição entre o arcaico e o moderno tanto do ponto de vista social e psicológico como também do urbano-industrial.

Favaretto (2007) menciona ainda que, nesta reinterpretação, Caetano Veloso tencionou fazer algo parecido com uma releitura oswaldiana dos primeiros cronistas do Brasil. Ou seja, sem sentimentalismo ou morbidez, o cantor canta apenas o que diz a letra literalmente, o que revela o artificialismo do texto como algo ridículo. Favaretto comenta ainda que esta paródia não é explícita, mas pressentida, daí impor-se um estranhamento que confunde o ouvinte. Caetano desrealiza a versão de Vicente Celestino, pois, enquanto interpretação, a versão deste

é feita de retórica, sentimentalismo, exagero que pode ser percebido ao se ouvir Vicente Celestino, pela percepção da sobrecarga emotiva na entoação. Já a interpretação caetanense funciona mais como o que Bakhtin (Apud: FAVARETTO 2007, p. 97) expressa ser uma “polêmica secreta”, isto é, Caetano exerce uma crítica corretora da versão original.

Favaretto (2007) critica esta produção tropicalista ao entender que a caricatura montada por Caetano Veloso e Rogério Duprat compromete a circularidade ideológica do discurso de Vicente Celestino, cuja base é a expressão do sentimento.

Do ponto de vista da autoridade, esta canção, independente da interpretação dada, ressalta a ideia de momentos dramáticos vividos pela imposição da presença de um desejo egoísta que ultraja, manipula e domina, sobrepondo-se à razão. Outro aspecto que, por analogia, pode se extrair deste texto é a relação de completa obediência subordinativa, elemento fundante da autoridade, representada pelo comportamento do “namorado apaixonado” que sequer questiona o pedido da amada e que também pode ser visto na figura do “coração da mãe” que, ao dizer “*vem buscar-me filho aqui estou*”, deixa-se subordinar aos objetivos do filho, numa obediência mórbida, demonstrando a ausência do elemento conflito ou de qualquer ideia de persuasão que pudesse dar um novo rumo para aquela relação travada. Do ponto de vista histórico, esta canção retrata seu momento, pois o Brasil se encontrava há quatro anos sob uma ditadura que cercearia, cada vez mais, as liberdades individuais, o que se pode perceber por analogia na castração do direito de sobrevivência da figura da mãe.

A canção “*Panis et circenses*” é uma composição cuja letra foi feita por Caetano Veloso, a música por Gilberto Gil e interpretada por Os Mutantes, em 1968.

A letra de Caetano é simples e bela e os arranjos de Duprat lembram os Beatles, como os metais de “*Penny Lane*” ou a exuberância instrumental de “*I Am The Walrus*”<sup>61</sup>. Os Mutantes deixam transparecer toda a força jovem e a descontração necessária para “subverter os valores” da MPB.

De acordo com Favaretto (2007, p. 102), a música desenvolve-se como um desfile circense, evocando um alegre passeio ao sol, cheio de cores e evoluções cuja construção é representada através da ideia de um disco que, em dado momento, é interrompido por falta de energia e depois volta a rodar.

O espaço onde as cenas e o diálogo acontecem é a sala de jantar de uma família que se senta à mesa para a refeição, dentro de uma rotina cotidiana. A música exprime ruídos de talheres simulando um momento de jantar, frases perdidas e desconexas como “*me passa a*

---

<sup>61</sup> Fonte: <http://www.revistaparadoxo.com/materia.php?ido=4769>, 2008.

*salada, por favor,*”. No final a música é interrompida, sendo inseridas conversas e ruídos de mesa de jantar, enquanto no fundo é tocada uma valsa vienense. Conforme Favaretto (2007), este procedimento desmonta o caráter representativo da música cantada e do ritual tropicalista, como se vê na poesia da letra da canção:

*Eu quis cantar  
Minha canção iluminada de sol  
Soltei os panos sobre os mastros no ar  
Soltei os tigres e os leões nos quintais  
Mas as pessoas na sala de jantar  
São ocupadas em nascer e em morrer*

*Mandei fazer  
De puro aço luminoso um punhal  
Para matar o meu amor e matei  
Às cinco horas na avenida central  
Mas as pessoas na sala de jantar  
São ocupadas em nascer e em morrer*

*Mandei plantar  
Folhas de sonho no jardim do solar  
As folhas sabem procurar pelo sol  
E as raízes procurar, procurar  
Mas as pessoas na sala de jantar  
Essas pessoas da sala de jantar  
São as pessoas da sala de jantar  
Mas as pessoas na sala de jantar  
São ocupadas em nascer e em morrer.*

De acordo com Favaretto (2007, p. 102), esta canção é uma contraposição entre a “exceção” e a “ordem” cotidiana. Ela traz um enfoque mais limitado dos interditos do desejo. *A sala de jantar* contrapõe-se ao desejo de libertação.

Neste aspecto, é relevante no disco a ideia de um espaço. Nesta composição a *sala de jantar* é o espaço onde tudo acontece. Este espaço representa a idéia de aprisionamento, pois é o local que exige posturas adequadas ao modelo padrão de referência dada aos comportamentos sociais elitizados ao contrário da liberdade urbana.

Favaretto (2007) afirma que a sala se opõe ao parque de diversões, ao sol, aos quintais e à avenida central, que representam a liberdade. Visualiza-se o abafamento da vida caseira em oposição à cidade grande, mas que, do ponto de vista cotidiano de uma família de classe média, é o espaço onde todos se reúnem e tudo acontece, por isso o compositor dá realce a esta localização da casa, justamente para focar as questões pertinentes às relações familiares.

Este abafamento proporcionado pela vida caseira permite um prolongamento da ideia de que é como se acontecesse o distanciamento da família de classe média das questões que



estavam acontecendo no contexto sócio-cultural brasileiro. Os versos “*as pessoas na sala de jantar/estão preocupadas em nascer e morrer*” revelam a ideia de que só estavam preocupados com eles mesmos, demonstrando um individualismo egoísta, que os aprisiona em seu próprio mundo, como se não quisessem se envolver para não se comprometer, por medo das conseqüências do que poderia estar por vir, do ponto de vista da repressão.

Outra compreensão que a canção permite diz respeito à representação da família. Percebe-se a presença do questionamento quanto ao comportamento que estabelece uma relação implicitamente fria entre seus membros. Ainda nos versos “*as pessoas na sala de jantar/estão preocupadas em nascer e morrer*” percebe-se que a forma como a família se relacionava não era consoante com o que o compositor pensava em relação inclusive a uma autoridade familiar despojada de vínculos afetivos.

Nesta canção está presente, dentro de uma subjetividade, a polêmica estabelecida no Brasil quanto à relação de forças das pessoas compreendidas como pertencentes da classe média, entendendo aqui todos os empresários e pessoas que dependiam do comércio para manutenção de sua subsistência e os tecnocratas que mantinham cargos públicos, com salários avantajados, e que viviam, do ponto de vista cotidiano e familiar, o medo das conseqüências da repressão militar.

Esta canção explicita questões que compunham a realidade brasileira e de forma representativa, elaborando uma crítica à postura da classe média por, num momento tão tênue como aquele, estar voltada para si mesma.

A idéia do não envolvimento com as questões sociais em detrimento dos interesses particulares instiga, conforme Sennett (2001), a indagar sobre o dilema da autoridade, do ponto de vista do medo que ela inspira. Este autor afirma que as pessoas podem se sentir atraídas por figuras fortes, mesmo que não acreditem na legitimidade da autoridade delas, e era isso que estava acontecendo naquele momento. O medo e a insegurança permeavam a sociedade brasileira.

Sobre a canção “*Lindonéia*”, consta que Nara Leão, após haver visitado uma exposição cuja obra “*Lindonéia*” marcava presença, ficou impressionada e encomendou a Caetano Veloso e Gilberto Gil uma canção inspirada na obra.

Surge, então, a canção inédita com que a cantora, que se sentia identificada com a proposta tropicalista, de forma delicada, registra sua participação no movimento. Com arranjo orquestral de Rogério Duprat, dentro da proposta de “miscelânea estética” que era a Tropicália, a música ressalta o drama de Lindonéia, que é um pouco o drama de todos os brasileiros, vivendo no estado ditatorial do emblemático ano de 1968, quando a “velha ordem”

foi contestada. E se levanta, através de um diálogo criativo e interdisciplinar, um grupo de músicos que foca na obra enigmática intitulada “*A Bela Lindonéia*” ou “*A Gioconda do Subúrbio*”, do artista plástico Rubens Gerchman, datada do ano de 1966, para a construção de uma canção. Isto mostra como o circuito das artes plásticas extrapola sua esfera de atuação e se incorpora ao imaginário da música brasileira.

Antonio do Amaral Rocha (2008) analisa que a obra pode ser descrita da seguinte maneira: o suporte é um espelho; no centro há o desenho de uma imagem feminina jovem, com marcas sombreadas junto ao olho esquerdo, ao nariz e ao lábio inferior. Esse recurso da sombra pode ser simplesmente só a sombra, mas também sugere que tal pessoa possa ter sido agredida. Tal como alguém posando seriamente para uma fotografia 3x4, Lindonéia destila em seu olhar uma expressão de susto ou irritação. O desenho caricatural, de vertente serigráfica e efeito *pop*, nas cores alaranjado e preto, são emoldurados com motivos florais semelhantes aos pintados com entalhes nos vidros dos antigos porta-retratos. O espelho é montado num suporte de cartão de 60 x 60 cm, na mesma cor alaranjada, onde aparecem, como se fossem uma página de jornal sensacionalista, os títulos e legendas: "UM AMOR IMPOSSÍVEL". "A BELA LINDONÉIA DE 18 ANOS MORREU INSTANTANEAMENTE", fazendo uso dos registros textuais de forma antropofágica ao gosto da *pop art*. como se pode constatar na imagem 44 a seguir:



Figura: 44 - *Lindonéia, a Gioconda dos Subúrbios*. Rubens Gerchman, espelho e *scotchlite* s/madeira, 1966.

(Fonte: gramatologia.blogspot.com - <http://www.vivercidades.org.br>, 2008.)

Figura 45 - 1503 - 1506 - Mona Lisa - Leonardo da Vinci, exposta no Museu do Louvre, Paris, França.

(Fonte: <http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/LeonardoDaVinciMonaLisa>, 2008.)

Tanto a representação pictórica quanto o título justificam a hipótese de se tratar de um assassinato, de um acerto de contas amoroso ou de um caso policial. Ainda de acordo com Antonio do Amaral Rocha (2008), o nome *Gioconda* é um claro contraponto caricato e irônico ao sorriso enigmático de *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci.

Nesse tempo, depois da obra *Lindonéia* vir a público, cartazes "Procura-se" começaram a "decorar" as paredes das cidades, em aeroportos, estações de trem, estações ferroviárias e *halls* de edifícios públicos. Afirma Rocha (2008) que esses cartazes, produzidos pelo aparato

repressor da ditadura militar, com as fotos em clichês dos "terroristas políticos perigosos procurados", eram aquelas que menos os favoreciam esteticamente, colocando-os como "bandidos". E ainda havia a advertência: "Para a sua segurança, coopere, identificando-os ao órgão policial". A letra da canção "*Lindonéia*" é quase uma descritiva da representação pictórica e sobre ela Caetano Veloso relata:

Gil fez a música – um bolero entrecortado de Iê-Iê-Iê – e eu fiz a letra da canção, que manteve o nome “Lindonéia” e a história da suburbana desaparecida. O quadro de Gerchman, por ser uma espécie de crônica melancólica da solidão anônima fala com tom pop e metalingüístico, tinha parentesco direto com o Tropicalismo sobre o pintor: este havia chegado ali resolvendo seus próprios problemas, dialogando com a arte pop. Nós, tampouco, conhecíamos o quadro antes de Nara nos chamar a atenção para ele (Veloso, 1997, p. 274).

A letra da canção “*Lindonéia*” problematiza o universo melancólico de uma jovem suburbana de 18 anos e retrata a realidade de boa parte da juventude feminina daquele tempo, como o exemplo da empregada doméstica que vivia dos sonhos amorosos, era leitora de fotonovelas e assídua ouvinte de rádio e TV, elementos que revelam uma “sentimentalidade alienada”, envolta em profunda “violência social e policial”, de acordo com Favaretto (2007, p. 104).

Grande parte dos versos desta canção é sugerida pela apreciação da obra, a começar pelo suporte. Está dito na primeira estrofe:

*Na frente do espelho  
Sem que ninguém a visse  
Miss  
Linda, feia  
Lindonéia desaparecida*

Conforme Rocha (2008), o nome Lindonéia remete a uma pessoa bonita, mas o registro cafona e popularesco do nome sugere também que ela seja um retrato da miscigenação brasileira. Na segunda estrofe:

*Despedaçados  
Atropelados  
Cachorros mortos nas ruas  
Policiais vigiando  
O sol batendo nas frutas  
Sangrando*

Define-se algo que está sugerido fora da imagem de Lindonéia, mas no clima do crime descrito no suporte alaranjado, como se fosse a primeira página de um jornal. E "policiais vigiando" é também expressão escancarada da ditadura que se vivia naquele tempo.

A terceira estrofe remete ao centro da representação e define a possível origem branco/mulata da personagem, no seu cotidiano de trabalhadora, talvez empregada doméstica, um tipo brasileiro, imigrante, despossuída, e descreve retratos do cotidiano de Lindonéia, sua religiosidade, sua denguiça, seu sonho de se aproximar do sucesso, de vencer na vida, na pátria da “ordem e progresso”.

*Lindonéia, cor parda*  
*Fruta na feira*  
*Lindonéia solteira*  
*Lindonéia, domingo*  
*Segunda-feira*  
*Lindonéia desaparecida*  
*Na igreja, no andor*  
*Lindonéia desaparecida*  
*Na preguiça, no progresso*  
*Lindonéia desaparecida*  
*Nas paradas de sucesso*

Contudo, a música entrecorta todas estas expectativas com a lembrança de que este não será um sonho com final feliz, pois Lindonéia está morta. Assim, esta letra dramatiza um retrato do alto e do baixo, do sublime e do cruel. A canção se encerra com:

*No avesso do espelho*  
*Mas desaparecida*  
*Ela aparece na fotografia*  
*Do outro lado da vida*  
*Despedaçados, atropelados*  
*Cachorros mortos nas ruas*  
*Policiais vigiando*  
*O sol batendo nas frutas*  
*Sangrando*

Aqui os versos remetem à ideia de olhar para dentro da representação gráfica, ao se referir ao espelho, pois “no outro lado do espelho” é retratada uma mera fotografia de uma vida que passou, isto é, a morte, através do verso “do outro lado da vida”. E mais uma vez o texto lembra o universo de um cotidiano violento vivido pela periferia. A repetição da

segunda estrofe reitera o estado de apreensão que o povo brasileiro vivia por causa da repressão policial. No final de todas as estrofes, um refrão, com a mesma função do coro na tragédia, como se fosse uma voz coletiva, permite ao poeta o desfrute de assumir aquele sofrimento ao afirmar: "*Oh, meu amor/ A solidão vai me matar de dor*".

Percebe-se, assim, que tanto a obra *Lindonéia* quanto "Lindonéia", a música, cumpriram a função de dar sentido a uma realidade brasileira perversa, que estava à deriva, ao recepcionar as ações de um autoritarismo instrumentalizado no seio de um Estado que se esvaía em crise.

O significado de "*autoridade*", como facilmente se supõe, relaciona-se essencialmente com o caráter de obediência que esta modalidade de governo vivida pelos brasileiros exigia. Para Arendt (2007), obediência não se confunde, necessariamente, com noções de força e violência. Comumente, acredita-se legitimar a instrumentalização estatal da violência e da força com vistas à manutenção da autoridade e da ordem. Contudo, a necessidade da força e da violência evidencia, antes, a impotência de um governo, bem como a ausência de autoridade e o abandono do poder oriundo, necessariamente, da esfera pública. A violência, isto é, o uso da ação instrumentalizada pode chegar a destruir o poder, mas não pode de forma alguma substituí-lo. Por isso, o totalitarismo e a tirania são impotentes, na medida em que eliminam o mundo comum da atividade plural dos homens na esfera pública.

A repressão aplicada à sociedade pelo sistema de governo militarista da época exemplifica a afirmativa de como os "poderes formalmente legítimos de instituições dominantes inspiram o forte sentimento de ilegitimidade entre os que estão submetidos a elas" (SENNETT, 2001, p. 41). Estes poderes se traduzem em imagem de força humana, como autoridades seguras, julgadas superiores, que exercem a disciplina moral e inspiram medo. A partir disso, percebe-se como a relação entre legalidade e legitimidade é muito estreita. O termo legitimidade interessa precipuamente à ciência política, mas também é importante a todas as ciências humanas. Conforme Alexandre Silva (2003), entende-se por legitimidade aquilo que tem ou é feito segundo sua própria natureza, que conserva essência pura, que não é adulterado. A legitimidade é o ingrediente básico da autoridade, porque confere confiabilidade e credibilidade. A crise de autoridade tem como principal atributo a ausência da legitimidade. Uma autoridade ilegítima provoca uma sociedade unida por suas próprias insatisfações e, nesse sentido, dentro do projeto poético-musical do disco, a música "*Parque Industrial*", composição de Tom Zé, é considerada uma criação de ampla abrangência do movimento tropicalista ao lado de "*Geléia Geral*", por ter tons panfletários de provocação da

sociedade para a percepção da ilegitimidade das ações de uma autoridade política ditatorial, que visava a interesses econômicos definidos e não o bem-estar do povo brasileiro.

Na esteira destes interesses econômicos estava o sistema de produção da indústria cultural. Nele encaixavam-se as produções para TV, rádio, jornais, revistas, entretenimentos em geral, que eram elaborados de forma a aumentar sempre mais o consumo, moldar hábitos, educar, informar, podendo pretender ainda, em alguns casos, ter a capacidade de atingir a sociedade como um todo.

A década de 1960 foi um período de amplo crescimento para a indústria cultural. O conjunto de empresas e instituições cuja principal atividade econômica era a produção de cultura, com fins lucrativos e mercantis, estava no auge. Segundo Adorno (1999), na indústria cultural, tudo se torna negócio. A grande força da “Indústria Cultural” verifica-se em proporcionar ao homem necessidades; mas não aquelas necessidades básicas para se viver dignamente (casa, comida, lazer, educação) e sim as necessidades do sistema vigente (consumir incessantemente). Com isso, o consumidor viveria sempre insatisfeito, querendo constantemente consumir, e o campo de consumo se tornaria cada vez maior.

O termo foi empregado pela primeira vez em 1947, quando da publicação da “*Dialética do Iluminismo*”, de Horkheimer e Adorno. Adorno, numa série de conferências radiofônicas pronunciadas em 1962 explicou que a expressão “indústria cultural” visa a substituir “cultura de massa”, pois esta expressão induz ao engodo que satisfaz os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa.

Os defensores da expressão “cultura de massa” querem dar a entender que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas. Adorno (1985) diverge frontalmente dessa interpretação. Para ele, a indústria cultural, ao aspirar à integração vertical de seus consumidores, não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, mas determina o próprio consumo. A indústria cultural está interessada nos homens apenas enquanto consumidores ou empregados e reduz a humanidade em seu conjunto, assim como dá a cada um de seus elementos as condições que representam seus interesses. A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, que é o de portadora de uma ideologia dominante, a que outorga sentido a todo o sistema.

Essa discussão adorniana é extremamente pertinente, especialmente na década de 1960, quando as novas formas do fazer artístico construíram vários circuitos culturais onde os artistas desenvolveram popularidade e formaram públicos fieis e em massa, que iam ao mercado enquanto consumidores ativos da efervescente indústria cultural. Nesse sentido,

Marcos Napolitano (2004) reforça que, ao longo de três décadas, formou-se a moderna indústria cultural brasileira, que se constituiu o grande fenômeno sociocultural dos últimos trinta anos do século XX. Assim, ainda conforme Napolitano (2004), a partir de então, nas produções musicais, deu-se maior visibilidade à necessidade de participação nas questões socioculturais do país. Houve o predomínio das reflexões políticas marcadas pelo pensamento antiimperialista, com esperança de união da classe média e dos setores progressistas com a classe trabalhadora.

Os problemas sócio-políticos versavam sobre temas tais como imperialismo no setor agrícola, socialismo e emancipação nacional, capitais estrangeiros, inflação e interesses nacionais, com os quais os intelectuais, a juventude estudantil e o setor artístico se revelavam preocupados. Compositores, músicos, cineastas utilizavam estratégias artísticas em defesa dos interesses da nação, contra a dependência econômica na política externa e em favor da liberdade civil e da construção de uma arte não só para o povo como a favor do povo. E os tropicalistas também expressaram sua preocupação com estes aspectos através da canção “*Parque Industrial*”, de Tom Zé:

*Retocai o céu de anil  
Bandeirolas no cordão  
Grande festa em toda a nação  
Despertai com orações  
O avanço industrial  
Vem trazer nossa redenção*

*Tem garotas propaganda  
Aeromoças e ternura no cartaz  
Basta olhar na parede  
Minha alegria num instante se refaz  
Pois temos o sorriso engarrafado  
Já vem pronto e tabelado  
É somente requeijar e usar  
É somente requeijar e usar  
O que é made, made, made  
Made in Brazil  
O que é made, made, made  
Made in Brazil*

“*Parque industrial*” é um título herdado de um livro de Patrícia Galvão, a Pagu, líder comunista e agitadora cultural dos anos 1920 e 1930, conforme Calado (1995). Na letra há um retrato bem satírico do Brasil e o compositor Tom Zé, metaforicamente, mistura “*bandeirolas no quintal*”, numa referência às festas folclóricas regionais, com o “*céu de anil/, aeromoças/ jornal popular que não se espreme porque pode derramar/ a lista dos pecados da vedete e o bordão “made in Brazil”*”. Nestes versos, o autor, ecleticamente, discursa os dados da

realidade brasileira com profunda ironia, os problemas político-sociais, tais como as mortes por repressão policial, o alto índice de ações inadequadas, desenvolvidas pelo governo autoritário, mostrada através do verso “*a lista dos pecados da vedete*” e a cultura popular que se via cada vez mais absorvida pela indústria cultural, além das questões referentes à influência americana.

De acordo com Favaretto (2007), no geral, a tropicália pode ser vista como resposta a uma crise das propostas de engajamento cultural. Neste sentido, a canção “*Parque industrial*”, interpretada pelas vozes de Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé, Caetano Veloso, os Mutantes e coro, indica diversos lugares de enunciação e pressupõe pontos de vistas diferentes, critica a ideologia e os estereótipos da indústria cultural. Favaretto (2007) afirma que operam nesta letra a carnavalização, o deboche e a ironia dos mitos oficiais, em que a “*grande festa*” na letra mimetiza a natureza e sacraliza o desenvolvimento industrial. No final, Tom Zé canta a palavra “*Brazil*” com uma entoação cafona e com “*avacalhão*”, para ressaltar a dominação econômica mascarada pela ideologia do mercado que impunha sua autoridade através do processo de massificação do consumo.

A canção *Geléia geral* é uma composição cuja letra foi escrita por Torquato Neto em 1968 e a melodia por Gilberto Gil. A expressão “*geléia geral*” é a mistura de tendências, pensamentos, lembranças, resmungos, descobertas, cotidianos e toda sorte de situações e coisas que tipificam o Brasil. “*Geléia*” tipifica metaforicamente confusão, misturas e as insatisfações sociais e culturais publicadas em forma de paródia. Essa ausência de organização reflete também a ausência de relações efetivas, construídas sob a autoridade.

O elemento textual consiste na justaposição com três níveis de significação, conforme Favaretto (2007). O primeiro diz respeito aos produtos culturais; o segundo nível é o da confusão cultura – natureza, fazendo referência aos aspectos do contexto industrial, principalmente aos costumes e meios de comunicação de massa; e o terceiro é o da ideologia da cultura ufanista. A palavra ufanismo aqui tem o sentido de enaltecimento do potencial brasileiro quanto a suas belezas naturais, riquezas e potenciais e esta letra objetiva destacar este potencial e, ao mesmo tempo, desconstruir a ideologia nacionalista-ufanista que criava um discurso hegemônico em torno disso. Assim, percebe-se que os elementos naturais e culturais brasileiros são utilizados como situação para anunciação e denúncia do “*compêndio*” que se chamava Brasil. Para atingir esse objetivo, a letra sugere a presença figurativa do trabalho de dois poetas: um oficial, que monta a imagem do Brasil como um país tropical, e a do poeta cantor que, inversamente, a desmonta, numa atitude clara de que o primeiro discurso não pode se impor sobre o segundo, até porque ele não aceita se subordinar.



Esta canção tem o valor de síntese porque, como já foi dito, é considerada a música que resume o movimento. Construída em forma de alegoria, ela funde o baião e o rock através dos arranjos de Rogério Duprat.

De acordo com Favaretto (2007), na primeira estrofe, formada de seis versos, percebe-se uma singularidade em relação ao texto: é o único momento em que todos os versos são rimados, sendo que a rima aparece ao lado da figura do poeta, como desencadeadora da ação. A própria metáfora com que se inicia a música não apenas reforça seu lado rítmico e a presença do poeta como também, através do mecanismo da conotação, apresenta a ideia de natureza através do elemento paisagístico. O próprio tom descritivo da estrofe é o de elevar o Brasil, enquanto natureza, com determinação ideológica.

Com um caráter ufanista e apologético, dentre outras características, os versos descritos a seguir, por algum tempo vão esquecer as problemáticas sociais que compunham as determinações da realidade brasileira. Nestes versos, interessa-lhe apenas o pitoresco e o meramente paisagístico. Essa preferência pelo descritivismo pitoresco e o anedótico traz, consciente ou inconscientemente, ao ouvinte, uma reflexão sobre a necessidade de uma tomada de posição ideológica desse sujeito, uma vez que a canção é uma paródia da tradicional visão alienada do Brasil, conforme se vê:

*Um poeta desfolha a bandeira  
E a manhã tropical se inicia*

De acordo com Favaretto (2007), a *manhã* vem caracterizada como *resplandente, cadente, fagueira*, numa repetição fônica (eco) mais ou menos semelhante, além da ênfase concedida à exuberância luzente da natureza brasileira, à modalidade de poeta que aparece aí definido. Trata-se daquele poeta tradicional, cioso de rima e comprometido com uma linguagem ufanista, verborrágica. Daí se justificar o traço lingüístico que quase sempre acompanha o fenômeno ufanista.

*Resplandente, cadente, fagueira  
Num calor girassol com alegria*

Favaretto (2007) comenta que houve um propósito parodístico de denunciar o caráter pomposo-ufanístico do discurso beletриста no interior da linguagem, no nível da própria camada fônica da letra dos versos: “*Num calor girassol com alegria/ Na geléia geral brasileira/Que o Jornal do Brasil anuncia*”, o que reforça ainda mais o alcance da paródia nessa estrofe.

*Na geléia geral brasileira  
Que o "Jornal do Brasil" anuncia*

A justaposição referida como sendo o princípio norteador da música avulta a exuberância da natureza brasileira, que se emparelha ao lado do jornal, símbolo da modernidade e marco inicial da cultura de massa, o que, de acordo com Favaretto (2007), reflete o lugar-comum da imagem tropicalista, que é a apresentação dos contrastes da vida nacional.

*Ê, bumba-yê-yê-boi  
Ano que vem, mês que foi  
Ê, bumba-yê-yê-yê  
É a mesma dança, meu boi*

Conforme Favaretto (2007), esta quadra do bumba-meu-boi se repete quatro vezes, demonstrando a presença do iê-iê-iê e do folclore de caráter nordestino, fundidas dentro do universo cultural e tropical brasileiro. O bumba-meu-boi é uma das mais originais manifestações do folclore brasileiro. Criação do mestiço, fruto, portanto, do hibridismo cultural, o bumba-meu-boi assume importante dimensão para o conhecimento do povo brasileiro, conforme Mário de Andrade (1972), a presença do boi no folclore brasileiro traduz um fato sociológico relevante: o povo agarrado aos aspectos rudimentares da sobrevivência.

Sua incorporação nessa música, além de estabelecer certo contraste à ambiência industrial, uma vez que ao som da guitarra pop é que isso tudo é dito, adverte sobre esse aspecto fundamental do subdesenvolvimento, que é a labuta cotidiana pela vida: “ano que vem mês que foi”. Em virtude da escassez econômica, a sobrevivência em países subdesenvolvidos é mera sobrevivência animal para a maioria da população. Além de esta espécie animal formar a pecuária brasileira, base preponderante da economia primária. A figura do boi no folclore brasileiro reflete esse dado social, a despeito de toda sua riqueza simbólica. Assim, há a justaposição dos dois universos: o jornal, como valor representativo do industrial, e o arcaico (escassez do subdesenvolvimento) via folclore.

*A alegria é a prova dos nove*

Este verso é referência à antropofagia na citação de um poema concreto de Décio Pignatari e Oswald de Andrade "a alegria é a prova dos nove", do "Manifesto Antropofágico".

Os versos a seguir remontam a *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, utilizando-se de hipérboles ufanistas.

*Tumbadora na selva-selvagem  
Pindorama, país do futuro*

*Ê, bumba-yê-yê-boi  
Ano que vem, mês que foi  
Ê, bumba-yê-yê-yê  
É a mesma dança, meu boi*

*É a mesma dança na sala  
No Canecão, na TV  
E quem não dança não fala  
Assiste a tudo e se cala  
Não vê no meio da sala  
As relíquias do Brasil*

Estes versos criticam duramente tanto quem faz a cultura quanto quem a reproduz, seja como interlocutor, seja como telespectador, pois não têm coragem de anunciar as riquezas que o país possui.

*Doce mulata malvada  
Um LP de Sinatra  
Maracujá, mês de abril  
Santo barroco baiano  
Superpoder de paisano  
Formiplac e céu de anil  
Três destaques da Portela  
Carne-seca na janela*

Os versos acima mais uma vez remontam os contrastes entre o que se vê de fora e os elementos representativos que compõem a cultura do Brasil, fosse essa convivência desejável ou não para algumas pessoas naquele momento.

*Alguém que chora por mim  
Um carnaval de verdade  
Hospitaleira amizade  
Brutalidade jardim*

Nos versos abaixo, a canção faz referência ao texto de Memórias *Sentimentais de João Miramar*, numa paródia clara de que nada muda no subdesenvolvimento brasileiro, conforme Favaretto (2007).

*Ê, bumba-yê-yê-boi  
Ano que vem, mês que foi*

*Ê, bumba-yê-yê-yê  
É a mesma dança, meu boi*

*Plurialva, contente e brejeira  
Miss linda Brasil diz "bom dia"  
E outra moça também Carolina  
Da janela examina a folia  
Salve o lindo pendão dos seus olhos*

Este último verso parodia o Hino à Bandeira, símbolo nacional. O distanciamento irônico, mantido pela interpretação do cantor, transforma os elogios às belezas naturais em crítica da ideologia do discurso que as instituiu como símbolos nacionais. Segundo Favaretto (2007), as citações literárias e musicais encenam esta ideologia, e a paródia torna-as ridículas, sejam elas explícitas ou não.

*E a saúde que o olhar irradia  
Ê, bumba-yê-yê-boi  
Ano que vem, mês que foi  
Ê, bumba-yê-yê-yê  
É a mesma dança, meu boi  
Um poeta desfolha a bandeira*

Esta expressão: *um poeta desfolha a bandeira* reaparece na última parte da música. O propósito é o de chamar a atenção, porque através dessa expressão o cantor se coloca na posição de poeta-sujeito da enunciação.

*E eu me sinto melhor colorido  
Pego um jato, viajo, arrebento  
Com o roteiro do sexto sentido*

### Alusão ao Manifesto Antropofágico

Voz do morro, pilão de concreto  
Tropicália, bananas ao vento

*Ê, bumba-yê-yê-boi  
Ano que vem, mês que foi  
Ê, bumba-yê-yê-yê  
É a mesma dança, meu boi*

Assim, a música *Geléia Geral* descreve adequadamente o Brasil de seu tempo, uma vez que favorece a visualização das imagens que compunham a “cultura brasileira”, bem como as questões implícitas a ela, tal como as confusões e as indeterminações predominantes entre os vários grupos de artistas, causadas pelas múltiplas formas de pensar e pela diversidade do fazer cultural.

Com seu caráter satírico, o conjunto da letra, do arranjo e da interpretação conseguiu representar a confusão em que o país se encontrava. Concentra-se nela, em grau máximo, a alegoria do Brasil de 1968, numa linguagem de mistura, o que demonstra uma relação de perfeita homologia. Por isso é considerada uma referência fundamental da produção tropicalista, pois conseguiu fazer uma síntese da caótica realidade brasileira de seu tempo.

Ao alegorizar o Brasil, esta música também serve de apoio para que se discuta outra forte controvérsia. Ou seja, o fato de o país ter uma liderança legal que se impunha não significava que a autoridade está presente. Exatamente porque a autoridade se revela a partir da sua própria essência, que tem como núcleo a legitimidade. Nesse sentido, Hannah Arendt (2007) colabora com o entendimento de que a autoridade se estabelece enquanto fundação não por coação ou persuasão, mas por si mesma. O sujeito que a exerce transmite segurança e naturalmente sua força de voz é respeitada. Por isso tem facilidade para guiar outros. A partir disso, percebe-se que havia algo de falso e ilegítimo naquele momento, pois a força essencial que fundamenta a autoridade não era sentida na liderança política brasileira de então e, portanto, não era aceita. O elemento respeito inexistia naquele momento entre governo e povo. Sendo assim, ao considerar o respeito como condição necessária para uma relação entre indivíduos, se há respeito, a autoridade aparece mais visível e concreta. Sennett (2001) afirma que, ao negar a legitimidade do governante, o homem começa a se libertar e esta foi a legítima experiência da juventude tropicalista.

A próxima canção do álbum chama-se *Baby*. É uma composição de Caetano Veloso e tem tudo a ver com Maria Bethânia, pois foi ela quem pediu ao irmão que a criasse. Veloso (1997) relata que sua irmã já tinha o título, grande parte da letra e fazia questão de que na canção fosse feita referência a uma “*T-shirt*” em que se podia ler a frase “*I Love you*”. A canção deveria terminar dizendo: “leia na minha camisa, *baby, I Love you*”. Assim, a canção foi feita encaixando-se os seguintes versos como sugestões de comportamento:

*Você precisa saber da piscina  
Da margarina, da Carolina, da gasolina  
Você precisa saber de mim  
Baby, baby, eu sei que é assim*

De acordo com Severiano e Zuza Homem de Mello (1998), a cantora não se encaixou na estética tropicalista e não quis fazer parte do projeto, pois estava decidida a não participar de grupos ou movimentos artísticos. Então a canção foi gravada por Gal Costa, que conseguiu emocionar seu compositor ainda no estúdio. A canção tornou-se seu primeiro sucesso e

impulsionou sua carreira como intérprete, pois sua voz conseguiu sobrepor-se ao arranjo para cordas criadas por Rogério Duprat de uma forma suave e nostálgica, num clima intimista, bem ao estilo da bossa nova com o qual ela se identificava. Na canção, Caetano Veloso reforça esta indução com sua participação, citando em forma de contracanto o final da música “Diana”, uma balada de Paul Anka de 1958, como uma forma de incrementar a música.

Mesmo em tom de lirismo e com melodia suave, a canção *Baby* não exclui a proposta tropicalista de contestação. Por exemplo, ela não exclui a crítica aos estereótipos consumistas que podem ser visualizados nos versos “*Você precisa saber da piscina/Da margarina, da Carolina, da gasolina*”. Quando a cantora faz o invocativo “*Você precisa saber...*”, nota-se a intenção de uma chamada do sujeito para a realidade. Aqui se tem uma sugestão clara de que as pessoas não podiam ficar alienadas, mas necessariamente tinham de estar conscientes.

Em *Três Caravelas*, composição de Gilberto Gil, interpretada por Caetano Veloso, os tropicalistas demonstraram preocupação com a dimensão continental em suas obras, e o enfoque é dado à chegada de Cristovão Colombo à América, através de uma alternância entre o idioma português e o castelhano. De acordo com Marcos Napolitano (2004, p. 69), esta música é uma “visão ufanista do compositor da letra, João de Barro, para uma *rumba cubana*<sup>62</sup> que, deslocada de seu contexto, soa como uma paródia ao nacionalismo”.

Esta canção entra no álbum para atender ao projeto antropofágico-tropicalista, uma vez que faz alusão a Colombo e a ideia dos tropicalistas era parodiar os primeiros cronistas do Brasil, conforme Favaretto (2007). Isso pode ser percebido através dos versos:

*Un navegante atrevido  
Salió de Palos un día  
Iba con tres carabelas  
La Pinta, la Niña y la Santa María*

[...]  
*Muita cousa sucedeu  
Daquele tempo pra cá  
O Brasil aconteceu  
É o maior  
Que há?!*

[...]  
*Viva Cristóvão Colombo  
Que para nossa alegria  
Veio com três caravelas  
A Pinta, a Nina e a Santa Maria  
(La Pinta, la Niña y la Santa María)*

---

<sup>62</sup> A *rumba cubana* é uma dança popular conhecida entre a maioria dos dançarinos latino-americanos. Fonte: <http://academiaticardoabelhas.com/artigo/rumba.html>, 2008.

Esta é uma música tematicamente simples, pois objetiva rememorar as questões históricas com uma referência irônica à trajetória da forma como os processos históricos estavam sendo construídos na América e no Brasil. A carnavalização é feita através da estrofe:

*Muita coisa sucedeu  
Daquele tempo pra cá  
O Brasil aconteceu  
É o maior  
Que que há?!*

Como explicado anteriormente, as canções deste disco são cadenciadas numa seqüência ininterrupta e de *Três Caravelas* para *Enquanto seu lobo não vem* há o prolongamento do espírito irônico de pontuar a situação do Brasil. A crítica musical e a autocrítica nunca foram deixadas de lado pelos tropicalistas. As re-invenções e as experimentações foram sempre feitas nas metamorfoses que eles faziam quando propunham críticas culturais às músicas de Orlando Silva (o antigo) ou a Roberto Carlos (o moderno), por exemplo. Isto é, sendo um movimento de vanguarda, a proposta de linguagem musical era pelo interesse de renovar a tradição, refletir sobre a importação da cultura e o confinamento cultural brasileiro. Assim, como o movimento antropofágico de 1922 tinha como uma de suas “marcas” parodiar textos tradicionais, Veloso ironiza a ditadura militar através da temática da canção infantil “*Enquanto seu lobo não vem*” (1968), fazendo um jogo discursivo entre a “temida” figura do lobo e as conseqüências desse jogo de esconde-esconde entre o permitido, o proibido e a censura, que delimitava o espaço da liberdade de repressão, de acordo com Portela (1999).

*Vamos passear na floresta escondida, meu amor  
Vamos passear na avenida  
Vamos passear nas veredas, no alto meu amor  
Há uma cordilheira sob o asfalto*

*(Os clarins da banda militar...)*  
*A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas*  
*(Os clarins da banda militar...)*  
*Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas*  
*(Os clarins da banda militar...)*  
*Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas*  
*(Os clarins da banda militar...)*

Esta música fala do presente real de dominação, *de um tempo de guerra, um tempo sem sol*. Retomando a fábula de Chapeuzinho Vermelho e uma cantiga infantil, ela afirma o desejo de ir além de qualquer forma de proibição. A letra e o arranjo estruturam-se como um passeio,

em que os obstáculos (político-militares) devem ser contornados para que se reinstale o prazer:

*Vamos por debaixo das ruas  
Debaixo das bombas das  
Bandeiras debaixo das botas  
Debaixo das rosas dos  
Jardins debaixo da lama  
Debaixo da cama*

A estrutura do texto e do arranjo é paralelística, isto é, a canção retoma sempre o mesmo ponto de partida, visando a vários objetos utilizados como referência que, “devido à repetição, se unificam”, de acordo com Favaretto (2007, p. 99), que afirma também que esta música, a exemplo de outras, também possui a característica da carnavalização. Isso é percebido porque o desejo do personagem que compõe o sujeito é exposto alegremente como numa festa popular, ao modo da escola de samba da Mangueira, que inclusive é mencionada na letra. O convite ao passeio pode ser entendido em dois níveis de conotação do proibido: o erótico e o político. Do ponto de vista erótico, justifica-se porque é comum no cotidiano das pessoas um convite para “ir passear na floresta”, compreendendo-se com isso um encontro amoroso, como se pode depreender dos primeiros versos:

*Vamos passear na floresta  
escondida  
meu amor*

Mas, em seguida, o convite para algo proibido se dá de modo aberto, na avenida. Esta alternância entre desejo e interdito repete-se na introdução da proposta carnavalesca que, segundo Favaretto (2007), parece liberar o desejo. Entretanto, volta ao proibido, uma vez enunciado que

*A Estação Primeira de  
Mangueira passa em ruas  
largas*

Compreende-se aqui a intenção de burlar a repressão e a censura com o jogo de palavras que expressam o desejo do sujeito que se opõe ao “lobo mau”, figura que está sempre presente. O imaginário da canção sugere que o desejo se expandiria por todos os lugares, na *avenida*, nas *veredas* e no *alto*, mas na realidade o que acontece é que tem de permanecer escondido, devido aos “entraves”. Daí o interdito:



*Há uma cordilheira sob o asfalto*

Já nos versos abaixo, a ideia é de uma proposta de subversão do poder através do convite para o *passeio* em tom de *desfile*, duas palavras que denotam a aglutinação das ideias do formal com o informal, característica também presente nas festas de carnaval.

*Vamos passear escondidos  
Vamos desfilar pelas ruas  
Onde Mangueira passou*

Pode-se apreender deste aspecto o convite-chamada que o compositor faz para uma tomada de posição do ouvinte para uma atitude, se não de enfrentamento, pelo menos de não conformação com o poder político autoritário vigente. Contudo, ele reforça que o aspecto de “passeio” e não o de “desfile” deveria prevalecer, pois o *carnaval de Mangueira*, que aqui metaforiza a ação do sujeito-personagem, teria de ser feito às ocultas.

*Por debaixo da avenida  
Das bombas  
Das bandeiras  
Das botas*

Aqui há uma alusão direta à repressão militar, mas também ao populismo, pois é citado “Vargas” e “lama”. A ambiguidade usada como disfarce é mantida através do enunciado astucioso de refazer o percurso de Mangueira através dos versos subsequentes:

*Vamos passear escondidos  
Vamos desfilar pelas ruas  
Onde Mangueira passou*

Passear “por debaixo” pode sugerir alusão aos caminhos tortuosos da favela da Mangueira como também o da repressão, corrupção e mesmo “debaixo das rosas dos jardins” e, ao final surge o que Favaretto (2007: 101) chama de elemento surpresa: o passeio se dá “debaixo da cama”. Interpretado por ele como modo cômico do passeio – patifaria, ridículo.

*Debaixo da lama  
Debaixo da cama  
Debaixo da Cama  
Debaixo da cama*

A proposta subversiva é relativizada ao máximo, “des-heroicizada”, para desmascarar. E a degradação irônica e carnalizadora da música são percebidas também no arranjo, pois enquanto Caetano canta, o arranjo vai fazendo contrapontos “gaiatos” (FAVARETTO, 2007), gerando ambiguidade. Ao se observar atentamente a canção, percebe-se que, durante a anúncio do passeio, Gal Costa repete várias vezes a frase: “*os clarins da banda militar*” mostrando os limites do passeio, o que é uma clara alusão à perseguição que se estabelece é, inclusive, à angústia que estes tropicalistas e todos da década de 1960 vivenciaram ao ver as represálias da polícia às manifestações estudantis e outras semelhantes. As ligações entre as composições são reconstruídas através dos arranjos musicais, das cenas que caracterizaram e dos gestos dos tropicalistas. Tudo isso foi objetivado para refletir as pressões do momento. O tropicalismo, enquanto movimento estético-cultural e filosófico, refletiu o contexto social e político de sua época.

Celso Favaretto (2007) afirma que os tropicalistas trabalharam a alegoria como procedimento, o que significa, em sua compreensão, uma representação designada para dar significado. Esta canção apresenta ainda uma estrutura estética de paródia, devido à tendência das autoridades políticas de *exacerbação do uso da repressão militar*, que já caminhava para a promulgação do AI-5<sup>63</sup>, que pouco mais tarde obrigou artistas e intelectuais a um silêncio forçado. A música “*Enquanto seu lobo não vem*” é a canção tropicalista que diretamente parodia a ditadura.

A décima canção da coleção tem como título “*Mamãe Coragem*”. Composição de Caetano Veloso e Torquato Neto, interpretada por Gal Costa, esta canção alude a uma realidade que estava presente na época. A saída de casa de jovens que queriam uma vida livre e aberta a tudo. Decididos por viver a liberdade, esses jovens rompiam o vínculo de subordinação paterna com seus familiares, conforme se vê na letra:

Mamãe, mamãe, não chore  
A vida é assim mesmo  
Eu fui embora  
Mamãe, mamãe, não chore  
Eu nunca mais vou voltar por aí  
Mamãe, mamãe, não chore  
A vida é assim mesmo  
Eu quero mesmo é isto aqui

Mamãe, mamãe, não chore  
Pegue uns panos pra lavar  
Leia um romance

---

<sup>63</sup> O Ato Institucional nº 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, proibia qualquer forma de expressão política, artística ou pessoal.

Veja as contas do mercado  
 Pague as prestações  
 [...]

Mamãe, mamãe, não chore  
 Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz  
 Mamãe, seja feliz

Mamãe, mamãe, não chore  
 Não chore nunca mais, não adianta  
 Eu tenho um beijo preso na garganta

Mas a decisão de ter uma vida independente nem sempre significava falta de amor ou ausência de vínculo afetivo na relação. Esta canção deixa este aspecto claro, pois a personagem-filho, além de se preocupar com a mãe, desejando que ela seja feliz, sugere inclusive coisas que ela pode fazer para não sentir sua falta. O que fica nítido no comportamento do filho ao tomar a decisão de sair de casa é o rompimento com a estrutura conservadora de submissão aos pais. Percebe-se que o modelo do *pater familias* não atendia mais à nova realidade de vários grupos de jovens daquele momento.

Esta mudança no comportamento jovem constitui um elemento indicador da chegada de novos tempos. Ora, se este modelo de sociedade não satisfazia mais, então o que se protagoniza nesta análise é a percepção de mudança no curso da construção histórica das relações sociais. Nesse sentido, Mannheim (1973) afirma que a função da mocidade é a de um agente revitalizante, como se fosse uma espécie de reserva que só se põe em evidência quando essa revitalização for necessária para o ajustamento das circunstâncias em rápidas mudanças. Assim, contestar os modelos de autoridade vigentes foi a guinada em direção ao alcance do desejo de ter uma nova experiência a partir da ausência de limites, vivenciando amplamente a liberdade.

A prática de contestação à autoridade paterna estava estabelecida. Este aspecto contém um significado preciso: a persistência na articulação e na rejeição da condição do adulto, visto como o agente que detinha o controle e a influência, ficando, portanto, definido como a imagem de força que precisava ser enfraquecida ou pelo menos mudada.

A ideia de força é complexa na vida trivial, afirma Sennett (2001, p. 32), em decorrência do seu componente de integridade que pode ou não ser questionado. Entende-se por componente de integridade o elemento que fundamenta esta força que substancia o poder exercido. Por exemplo, o maestro competente não deixa dúvidas aos seus músicos quanto a seguir sua regência, apontando a confiabilidade como elemento íntegro. Mas a integridade do genitor que inspira medo e reverência nos filhos, bem como do político que inspira pavor em seus cidadãos, é questionável, porque o elemento integrante basilar de sua força é a coação.

Logo, a força que dá autoridade aos sujeitos imbuídos dela pode não estar a serviço de um ideal mais elevado, que é o de proteção às pessoas, mas simplesmente a serviço da dominação. Este foi o medo que se apoderou da sociedade civil e, como parte dela, o grupo tropicalista, uma vez que viam os sujeitos imbuídos de autoridade política, usando o poder como força de controle sobre as pessoas para perpetrar articuladamente os mais destrutivos atos, a fim de garantir seus interesses.

Nos versos a seguir tem-se uma paródia de uma estrofe de Coelho Neto sobre a grandeza de ser mãe.

Ser mãe  
É desdobrar fibra por fibra  
Os corações dos filhos  
Seja feliz  
Seja feliz

Toda a tônica da música é a afirmação de uma coragem do jovem (filho) de causar uma ruptura familiar que significa estabilidade em nome da sua liberdade. A composição é feita na primeira pessoa, enfatizando o EU do jovem como sujeito ativo da ação de corte que revela o desejo explícito de não mais submissão, como se tem em:

Eu tenho um jeito de quem não se espanta  
Eu tenho corações fora peito  
Mamãe, não chore  
Não tem jeito  
Pegue uns panos pra lavar  
Leia um romance  
Leia "Alzira morta virgem"  
"O grande industrial"

Eu por aqui vou indo muito bem  
De vez em quando brinco Carnaval

E vou vivendo assim: felicidade  
Na cidade que eu plantei pra mim  
E que não tem mais fim  
Não tem mais fim  
Não tem mais fim

A busca por independência e autonomia deste jovem-filho provoca mudanças nas formas de organização das estruturas sociais, pois novos modelos de organização familiar, bem como o surgimento de grupos que se organizavam para viver em comunidades, surgiram. O grande significado dessas mudanças é bastante claro: rejeitavam a ordenação histórica de hierarquia na família que há muito estava estabelecida nas relações humanas em sociedade e que as convenções e proibições sociais não só expressavam ou simbolizavam, mas sancionavam, conforme Hobsbawm (1995: 327). Contudo, uma constatação que se pode

depreender é a de que, mesmo decidindo-se por ter uma vida mais livre e diferente das de seus pais, a juventude representada nesta canção pelo personagem do jovem-filho, que prezou por dar satisfação da sua decisão de ir embora, o que permite a compreensão de que preservava a autoridade dos pais.

A próxima canção do disco chama-se “*Batmacumba*”, composição de Gilberto Gil e Caetano Veloso que objetiva dar visibilidade à presença da poesia concreta no projeto tropicalista. Uma vez cientes das experimentações literárias dos concretistas, os tropicalistas se entusiasmaram também por seus textos e escreveram esta canção utilizando como letra um poema concreto que, na opinião dos músicos, é uma das melhores composições do disco-manifesto “*Tropicália ou Panis et Circensis*”, interpretada pelo próprio Gilberto Gil e pelos Mutantes:

*Bat macumba iê, iê Bat macumba ôba*  
*Bat macumba iê, iê Bat macumba ô*  
*Bat macumba iê, iê Bat macumba*  
*Bat macumba iê, iê Bat macum*  
*Bat macumba iê, iê Batman*  
*Bat macumba iê, iê Bat*  
*Bat macumba iê, iê Ba*  
*Bat macumba iê, iê*  
*Bat macumba iê*  
*Bat macumba*  
*Bat macum*  
*Batman*  
*Bat*  
*Ba*  
*Bat*  
*Batman*  
*Bat macum*  
*Bat macumba*  
*Bat macumba iê*  
*Bat macumba iê, iê*  
*Bat macumba iê, iê Ba*  
*Bat macumba iê, iê Bat*  
*Bat macumba iê, iê Bat mam*  
*Bat macumba iê, iê Bat macum*  
*Bat macumba iê, iê Bat macumba*  
*Bat macumba iê, iê Bat macumba ô*  
*Bat macumba iê, iê Bat macumba ôba*

(gravação *Tropicália ou panis et circensis*, Philips, R 765.040L, 1968)

Conforme Charles Perrone (1990), há muitos comentários críticos sobre esta composição. Augusto de Campos (Apud: PERRONE, 1990) opina que, em vez de macumba para turistas dos nacionalóides que Oswald condenava, os tropicalistas resolveram criar uma “batmacumba para futuristas”. Afirma que foram feitos processos verbais combinatórios da música - *bate, Batman, macumba, obá, iê-iê* - assinalando que a linha melódica repetida se

expande ou contrai conforme a configuração visual do texto, com o fonema /K/ também visível na transcrição em quartos verticais. Referências culturais várias entram numa sobreposição de signos verbais, acústicos e visuais que escapam da semântica e da sintaxe linear, como na poesia concreta bem realizada.

De acordo com Feldman (1995), esta música explora as aludidas características “verbi-voco-visuais” do signo linguístico, adotando um poema visual, pois a disposição dos versos sobre o papel evoca a imagem de um morcego. Em termos semânticos, “*Batmacumba*” traduz o antropofagismo de Oswald numa linguagem condensada, não discursiva e cheia de ironia. Este autor explica ainda que, ao fundir símbolos representativos da cultura pop, como o Batman e os Beatles a palavras que remetem diretamente a religiões pagãs de origem africana que se desenvolveram em solo tupiniquim, durante o período da escravidão, “*Batmacumba*” faz um balanço da condição brasileira de país impossibilitado de impor normas culturais, mas capaz de subverter as regras préestabelecidas, acrescentando zabumbas e berimbaus ao cancionário internacional

Filiados ao discurso revolucionário do poeta russo Vladimir Maiakovski, que propunha a abolição de uma postura elitizante da arte, os concretistas sonharam em aplicar seus conceitos numa escala geral, fazendo da poesia concreta um objeto a ser dividido entre todos de acordo com Feldman (1995).

Favaretto (2007) também realça que a poesia concreta elevou o nível da música tropicalista, pois suprimiu o nacionalismo ingênuo de uma triste xenofobia em *Batmacumba*, para a ampliação das potencialidades da linguagem “popular”, ao trazer a participação de poetas consagrados no meio intelectual e de maestros do mundo da música erudita.

Esta interlocução modificou o modo de fazer música no Brasil. A concisão e a rigurosidade do Concretismo deflagraram não só uma nova forma, mas também a qualidade do embasamento teórico das composições tropicalistas.

A presença da invocação religiosa nesta música denota não só a busca do compositor de valorizar o místico, mas evidencia o elemento transcendência do homem, através da elevação de sua alma e da busca por uma força superior. Neste aspecto já estão intrínsecos indícios pertinentes à autoridade, pois se pressupõe, nesta busca, elementos tais como meditação e disciplina, além do autodomínio, questões imbricadas também na autoridade. Então, até mesmo nesta relação transcendente do homem consigo vigora a presença da autoridade. O conceito de autonomia em Sennett (2001) relaciona-se a um autodomínio raro, que impõe respeito e acontece quando o sujeito parece ser senhor de si por ter uma força que intimidam os outros.

O *Hino do Senhor do Bonfim* é uma composição de Joao Antonio Wanderlei-Peiton De Vilar interpretada através de solos por Caetano Veloso e Gilberto Gil, tendo no coro Gal Costa e os Mutantes. Sua presença no álbum *Tropicália* tem o objetivo de montagem e desconstrução do painel tragicômico do Brasil demonstrado na coletânea, conforme Favaretto (2007, 90). Isto é, assim como a macumba, que constitui um rito religioso forte, esteve presente, a ideia agora é a de resgate da contrição, através da festa religiosa do povo baiano para o Senhor do Bonfim.

Este Hino foi composto em 1923 a pedido da Comissão Oficial do Centenário, grupo formado por intelectuais e autoridades, a fim de preparar, em Salvador, os festejos alusivos aos 100 anos da vitória do povo baiano sobre o jugo português nas lutas da Independência da Bahia. A presença da celebração, da gratidão e da petição se faz presente em tom de festejo, conforme pode se ver na sua letra:

glória a ti neste dia de glória  
glória a ti redentor que há cem anos  
nossos pais conduziste à vitória  
pelos mares e campos baianos

desta sagrada colina  
mansão da misericórdia  
dai-nos a graça divina  
da justiça e da concórdia

glória a ti nessa altura sagrada  
és o eterno farol, és o guia  
és, senhor, sentinela avançada  
és a guarda imortal da bahia.

dessa sagrada colina  
mansão da misericórdia  
dai-nos a graça divina  
da justiça e da concórdia

aos teus pés que nos deste o direito  
aos teus pés que nos deste a verdade  
trata e exulta num fêrvido preito  
a alma em festa da nossa cidade

desta sagrada colina  
mansão da misericórdia  
dai-nos a graça divina  
da justiça e da concórdia

Escrito em versos eneassílabos, sua letra evoca um episódio histórico, registrado pelo historiador Santos Titara<sup>64</sup>, sobre a imagem do Senhor do Bonfim, que havia sido apoderada pelas tropas portuguesas e, quando consolidada a vitória brasileira, foi restituída ao templo original, ainda em 1923, em cortejo popular. No centenário, este fato foi revivido, sendo esta a origem da procissão que, todos os anos, enche de barcos a Baía de Todos os Santos. É um hino sincrético, popular- religioso, cantado na festa do padroeiro, quando o povo baiano celebra suas conquistas. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e os Mutantes regravaram esta música em 1968 para celebrar as conquistas dos músicos baianos no Sul, de acordo com Favaretto (2007).

Sendo cantada por eles num ritmo popular, sustentado pelas mudanças no acompanhamento, que tem uma base rítmica típica de uma banda das festividades religiosas do catolicismo popular, sua poesia rende graças ao Senhor do Bonfim e pede proteção para a caminhada. Enquanto em *Miserere-re nobis* predominou a contrição, nesta canção o tom é de confiança, sentimento expresso pelo coro, de acordo com Favaretto (2007).

*desta sagrada colina  
mansão da misericórdia  
dai-nos a graça divina  
da justiça e da concórdia*

Há, também, referência à "*Sagrada Colina*", local onde está erguido o templo. Contudo, Favaretto (2007) afirma que, terminado o canto, as vozes e os acordes se prolongam de maneira desencontrada e sofredora, até serem silenciados por tiros de canhão, o que representa que a positividade da festa popular, em contraposição ao ritual oficial do intróito, desaparece. Isso indica a ambiguidade do ritual: a festa do Senhor do Bonfim já é oficial e sempre termina com os rojões que, metaforicamente, na canção, representam o indiciamento da repressão, com os canhões "silenciando" a música. Nesse sentido, a música desconstrói o disco, indicando a irrisão da festa tropicalista. Assim, o hino converte-se em "anti-hino", pois fica entre duas religiosidades profanadas, "*Miserere-re nobis*" e o "*Hino do Senhor do Bonfim*", conforme afirma Favaretto (2007). Logo, o que se percebe é que, dentre outras interpretações, os tropicalistas quiseram estabelecer uma relação com a música que comemora

---

<sup>64</sup> **Revista da Bahia**, v. 32, nº 35, julho de 2002.



a vitória da independência baiana e a conquista artístico-cultural deles em São Paulo, pois lutavam e se firmavam com o projeto Tropicalista.

Esta coletânea de músicas revelou a forma como a juventude tropicalista pensava não só a vida ou a arte através da música, mas representou a forma como viam o Brasil de sua época e pensavam o mundo, dentre outros aspectos, do ponto de vista da autoridade, foco dessa pesquisa. A presença dos elementos negação à imposição e contestação demonstrou nitidamente a não subordinação a algumas formas de autoridade formal que lhes eram impostas. Esta juventude estava inserida no contexto dos vários movimentos de contracultura da época e compactuava nitidamente com a concepção anarquista de promover um conjunto de ações reacionárias, que buscavam a quebra da tradição hierárquica do sistema autoritário de autoridade que estava posto nas relações sociais das instituições família, estado e sociedade.

Todo o complexo processo de quebra das hierarquias e estruturas promoveu tensão na vida destes atores, processo que significou para eles o início de tomada de uma consciência jovem, que expressou seus conflitos e tensões internas a partir de manifestações externas, com ações que contrariavam o sistema enquanto organização burocrática. As canções tropicalistas, com suas letras ilustrativas, elucidaram uma multiplicidade de sentido nos quais os sentimentos, as filiações políticas, a esfera privada representada pela família e o projeto contestativo quanto ao exercício de poder e modelos eminentes foram realçados na sua relação com o público, através de uma “*geléia geral brasileira*”. Cada vez mais se constatava que a música era também comportamento, atitude, política e moda, sendo que este último elemento contrariava Caetano Veloso, conforme ele mesmo declara.

### **3.2 - Depoimentos e memórias: as falas tropicalistas**

No emblemático cenário de 1968, percebe-se nitidamente que as relações de poder estavam acirradas entre governo, grupos organizados da sociedade e artistas. A insatisfação se fazia presente na juventude tropicalista tanto quanto nos demais grupos e se manifestava através de depoimentos pessoais considerados discursos que externaram com veemência o pensamento que fomentava os projetos e a visão de mundo do grupo tropicalista. Eles contribuem para que se tenha outros elementos que ajudem na compreensão de como esta juventude se relacionava com a autoridade.

Está posto por Orlandi (2007) que a análise do discurso se preocupa não em classificar *a priori* ou tipificar um discurso, mas com o movimento de instauração de sentidos. Nesse

teor, convém perguntar o que esses depoimentos querem dizer e o que realmente significam, pois os fatos reclamam sentidos. Orlandi (2007, p. 20) ratifica que o “sujeito discursivo funciona pelo inconsciente e pela ideologia”. Nesse sentido, quando o Movimento Tropicalista estava no auge, alguns tropicalistas manifestaram suas idéias. Esta pesquisa contemplará cinco falas-discursos das seguintes pessoas: Caetano Veloso, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Augusto de Campos e Hélio Oiticica.

Dentre vários discursos, estes foram selecionados como forma de amostragem dos pensamentos que permeavam o grupo tropicalista. Foram valorizados os elementos dos indícios sinalizadores de questões que evocam a autoridade reunida num único discurso feito por cada um.

O primeiro trata-se do discurso proferido por Caetano Veloso quando de sua apresentação no III Festival Internacional da Canção (FIC), promovido pela Rede Globo de Televisão, em setembro de 1968. O impulso tropicalista estava com força total nas produções de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Ambos se inscreveram com o intuito de questionar as estruturas do próprio festival. Para tanto, Caetano Veloso teve a ideia de transformar a apresentação numa peça experimental, planejou acrescentar uma introdução atonal<sup>65</sup> e terminar com uma das inovações promovidas pela arte pop, que era um *happening*, com um poema de Fernando Pessoa. Assim, a participação seria só um pretexto de provocação musical, de acordo com Calado (1995: 132). Sob muita tensão e agressividade, os dois baianos levaram ao extremo a crítica e a ironia tropicalista. Gil apresentou a canção *Questão de Ordem* ao lado dos *Beat Boys* e foi vaiado e desclassificado. Caetano Veloso, ao defender com os Mutantes a canção *É Proibido Proibir*, foi agredido com ovos e tomates pela plateia. O confronto foi violento. Os Mutantes mal começaram a tocar a introdução da música e a plateia já atirava ovos, tomates e pedaços de madeira contra o palco.

Esta foi uma das articulações estratégicas planejadas e executadas pelos tropicalistas como contestação à forma como estava sendo construída às atividades culturais na música, especialmente no que diz respeito à estrutura e à organização dos festivais.

Calado (1995) comenta que a plateia ainda foi surpreendida pela bizarra aparição de um genuíno hippie norte-americano fugido do serviço militar de seu país, cujo nome era Johnny Dandurand que, na hora combinada com Caetano, entrou em cena gesticulando e berrando palavras incompreensíveis. Quanto à postura comportamental, entrou em cena rebolando e fazendo uma dança erótica, que simulava os movimentos de uma relação sexual. A plateia

---

<sup>65</sup> Desafinada ou desentoadada.

escandalizada deu as costas ao palco. A resposta dos Mutantes foi imediata: sem parar de tocar, viraram as costas para o público. Gil foi atingido na perna por um pedaço de madeira, mas não se rendeu. Em tom de deboche, mordeu um dos tomates jogados ao chão e devolveu o resto à irada plateia. Caetano, que ia homenagear a atriz Cacilda Becker no final da música, reagiu indignado com um discurso carregado de emoção, que se transformou num acontecimento histórico:

Mas é isso a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir, foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker. Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de charleston. Sabem o que foi? Foi Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu, ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem [...] Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Desclassifiquem-me junto com Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é, júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega! (JANUÁRIO, 2008, p.02).

Esse depoimento caetanense é um discurso carregado de sentidos. Ele não foi apenas produtor de sentido. O estabelecimento de sentidos é fundamental para a constituição da linguagem. Apregoa Eni Orlandi (2007) que o sujeito diz e pensa que sabe o que diz, mas, na verdade, não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele e aqui ainda mais, porque o cantor estava tomado pela emoção. Dessa forma, Orlandi afirma que um dizer não pertence, *a priori*, a um sujeito, porque esse dizer já é consequência da acumulação de dizeres sociais. Ele é tomado pelo sujeito apenas em uma determinada prática discursiva. Assim, a análise do discurso dissocia a concepção de sentido do projeto de um

autor, de modo que não há um único sentido originário a ser descoberto, mas vários sentidos postos historicamente. E este discurso não foi, sob hipótese alguma, algo fortuito, fruto específico do acontecido naquele momento do festival. Provavelmente o compositor já estava acumulando situações e críticas ao longo das experiências e este discurso constituiu um derramamento explícito dessas acumulações. Sua fala mostrou-se carregada de ambigüidades que buscavam seu sentido na contestação da realidade sócio-política brasileira e na confrontação entre a prática cotidiana e o seu público ouvinte daquele momento, fazendo questão de escancará-lo para ele mesmo logo no início de sua fala, com a expressão “Mas é isso que a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado!” O discursante evidenciou posturas da plateia que o incomodavam como que a colocar-lhe o espelho, para que visse o reflexo das suas próprias ações, fazendo isso através de um comportamento de enfrentamento. Obviamente que esta postura denuncia que as duas partes tinham resistências que delimitavam claramente fronteiras ideológicas nesta relação. Caetano Veloso os achava engessados numa redoma de ideais de esquerda que os impedia de ver além e a plateia, por sua vez, considerava os tropicalistas covardes e descomprometidos com o país pelo fato de as produções deste grupo não serem utilizadas diretamente como bandeiras de protesto na luta contra a ditadura.

A idéia central desse discurso é o problema de que a plateia queria impor objetivos para a composição musical brasileira. E isso incomodava Caetano Veloso há muito naquele período. Ele aponta esse problema através da frase: “vocês estão querendo policiar a música brasileira”. Na compreensão da plateia, a música deveria necessariamente ser um instrumento de militância a favor do nacionalismo e contra a ditadura.

Outra característica que se depreende do discurso é o fato de que ele não buscou uma persuasão explícita enquanto poder de convencimento. Seu autor discursou e saiu do ambiente. Não se formulou um debate. Neste sentido, há que se perceber autoridade imbricada porque a fala traz em seu bojo uma força motriz denunciadora da covardia, que é revelada através de um ato de coragem. Seu teor é de caráter indignador e denunciador, revelando o homem que denuncia o sistema do festival que o incomoda, mas que amplia e avulta sua fala para as outras formas de organização hegemônicas e tecnocráticas da época, aqui chamadas pelo discursante de “*outras estruturas*”, com a intenção de provocar uma reflexão nos ouvintes ao “abrir as cortinas” das ações daquela plateia para ela mesma. Um exemplo tem-se na frase “*Nós, eu, ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês?*” O enfrentamento do então jovem Caetano evidenciou publicamente

toda a complexidade das diversas formas de interpretações que o público fez em relação a sua música bem como a outras produções tropicalistas. Na verdade, a platéia, em sua maioria composta por uma juventude de estudantes engajados, “estava mais interessada em derrubar a ditadura do que as *prateleiras da sala de jantar*” (NAPOLITANO, 2004, p. 72).

A linguística permite a percepção de uma comunicação que enseja uma postura de ação, aqui representada por uma juventude ativa, que promulga e faz. Nesse discurso, percebe-se que não há linearidade nem disposição ordenada das ideias que compõem o quadro comunicativo. Seu autor se interessou pela linguagem tomada como prática de articulação porque estava carregado de simultâneas implosões de sentimentos. Sendo assim, este discurso não foi somente um mero instrumento de contestação, mas um “derramar de dentro para fora”, como se fosse necessário um “esvaziar-se” do autor por causa da repulsa em relação às ações da plateia sentidas pelo discursante naquele momento. Por conseguinte, sobre essa reflexão, Marialice Foracchi (1972, p. 66) afirma que não é o conflito que provoca a ação humana, mas a repulsa e a rejeição. Ela afirma que o

[...] que forma o conteúdo característico da ação humana diante de uma situação de crise é a rejeição pode esgotar-se no plano das atitudes conduzindo à alienação, e pode encontrar, por outro lado, condições sociais favoráveis que a fazem explodir sob forma de movimento social, como rebelião. Tanto num como no outro caso, o conteúdo conflitual da crise é diagnosticado depois de se ter manifestado. Não se define o estado de crise já que não o surpreende em latência.

A reação à autoridade, seja ela definida em moldes de geração ou categorias sociais, ou de sistemas de dominação, é sempre vivida em moldes de uma relação de recusa. A postura de rejeição é, num primeiro momento, extrema, e impõe ao jovem a incorporação de vivências profundas, para atingir o encontro equilibrado de si, enquanto agente social. Essas vivências chegaram também para a juventude tropicalista, que já não estava ingênua nem adocicada em relação à vida, uma vez que experimentava tudo e já vivia este clima de disputa há algum tempo. Ao afirmar que a rejeição humana pode provocar intensas reações que podem ser transformadas em movimento, Foracchi (1972) mostra que, dependendo da profundidade dos conflitos estabelecidos numa relação a partir de uma crise, não só as rupturas surgem, mas a organização de novos grupos sociais podem se manifestar através de movimentos com bandeiras que explicitem suas propostas. Não seria exagero e nem forçoso pensar que o Movimento Tropicalista nasce a partir de algumas indiferenças existentes no meio cultural daquele momento, o que nos dá a constatação de que o Movimento Tropicalista foi também,

antes de tudo, uma conseqüência da crise entre os artistas; logo, com característica de rebelião ao “sistema” que envolvia o mundo da arte.

Outro apontamento que se pode fazer do discurso de Caetano Veloso é a presença das descontinuidades. Numa subjetividade intrínseca, o tropicalista aponta o que julgava como irregularidade da plateia ao mesmo tempo em que incide perspectivas e faz abstrações. Esta complexidade presente em sua fala revela ainda que as opiniões se dividiam em relação ao fazer arte popular na concepção da contracultura e às criações tidas como “puras”, comprometidas com a própria arte enquanto técnica. Para além desta questão, havia ainda as concepções políticas que norteavam os posicionamentos dos grupos artísticos e que acirravam as relações e a crítica. No depoimento de Torquato Neto, feito no contexto de intensa fúria contra a ditadura, no final de 1968, estes aspectos se tornam visíveis:

Só acredito no artista fora da lei ou por outra: a tradição é chatíssima. É o marginal que mantém o arco em permanente tensão, o excêntrico que escandaliza a Hebe, o maluco que horroriza a classe-média-com-pão-e-manteiga, o doido que enfurece as inquisições e a crítica-coalhada de todos os tempos. Estes são os bons, os que mandam a bola pra frente. Apontem-me um grande artista bem comportado, ou uma arte nova bem compreendida; (Os olhos verdes brilham melhor sobre uma posta de fígado cru, os olhos tristes são de Lindonéia, aqui é o fim do mundo. E os Mutantes são demais, doidos de pedra.) A loucura é essencial à criação e o Brasil deve TUDO aos seus melhores loucos. O resto é novela, sambinha e abril. (Apud:LIMA, 2002,p.104).

Para ele, o artista só marcava e fazia a diferença se fosse marginal, ou seja, se de forma alguma se subordinasse aos padrões tidos como certos pelas organizações tecnocráticas. A grande tônica do sentido de seu discurso é o descompromisso total que a arte deve ter com o sistema formal criado pelas normas da sociedade capitalista que padroniza comportamentos. A ênfase dada através dos elementos utilizados por ele, tais como excêntrico, maluco, doido x inquisição, a crítica e o valor da loucura refletem o nível de aversão em que o artista se encontrava diante da sua realidade vigente.

A ideia do vocábulo marginal pressupõe estar “à margem de”, que não faz parte ou não se encaixa, conceito que refletiu a atitude deste artista. O modelo de estrutura social, para Torquato Neto, aprisionava. Portanto, obedecer normas e submeter-se ao jugo do “certo”, para ele, era comportamento inadmissível. Completamente avesso a tudo que cerceasse ou castrasse a liberdade humana, para ele a lei que determinava os parâmetros de criação ou de comportamento do homem enquanto sujeito estava dentro dele mesmo. Logo, a autoridade, para ele, era exercida por quem tivesse coragem de anarquizar o que ele chama de “inquisição”, citando os Mutantes como exemplo dessa coragem e fazendo alusão à figura de

*Lindonéia*, que pode ser interpretada como representação do povo brasileiro, cujos “*olhos verdes*”, simbologia das verdes matas, estão olhando para o *figado cru*, expressão dele que permite a visualização de alusão aos corpos despedaçados que tipificavam as mortes, as torturas e as tragédias vividas pelo Brasil daquele momento.

Quando Torquato Neto afirma, em seu depoimento, que a “tradição é chatíssima”, traz à baila a proposta conceitual de uma arte “antiliterária”, o que aparentemente sugere até uma contradição com outros tropicalistas, que primaram pela arte de vanguarda. Contudo, este aspecto só reforça que, enquanto poeta que se consagrava como marginal, Torquato Neto optou por uma postura que o levou ao radicalismo experimental na adoção da ideia de que a poesia está na vida, em detrimento da ação especificamente literária: a escrita. Nesse aspecto, ele dessacraliza a tradição poética estabelecida e assume uma criação de poesia que desconstrói o discurso hegemônico e as formas de linguagem valorizadas pelo sistema, fazendo o que Roland Barthes (1971) conceitua como “escritura de repulsão”, isto é, uma escritura de poesia não-domesticada, sobretudo porque, de acordo com esse autor, o poeta rejeita as formas de enunciação impostas no exercício da escritura literária.

A loucura para Torquato Neto era entendida como rompimento com as regras e total permissividade, podendo ser compreendida aqui inclusive como ações psicodélicas, resultantes do uso de drogas. O elemento loucura é tratado pelo letrista e poeta tropicalista como característica essencial para a riqueza da criação artística e uma particular significação, porque havia passado por um período de internação em um hospital psiquiátrico<sup>66</sup>. Assim, ele viveu na pele os anos marcados pela tortura e pela perseguição política até o momento em que fechou todas as janelas do seu apartamento no Rio de Janeiro, em 10 de novembro de 1972, e ligou o gás, morrendo aos vinte e oito anos. Torquato Neto deixou para trás um trabalho pequeno em quantidade, mas vasto em qualidade criativa. Sua morte causou uma onda de choque na comunidade artística.

O final do turbulento ano de 1968 foi o tempo que mais caracterizou as atitudes do grupo tropicalista, pois evidenciou o que defendiam com afinco. Nesse contexto tem-se José Carlos Capinan,<sup>67</sup> cuja formação acadêmica é medicina, mas também é poeta, roteirista, escritor e editor. Com uma postura desconcertante e rebelde, mas sempre pautada numa coerência absoluta de princípios, desenvolveu, no percurso de sua arte poética, uma estética vanguardista com características do moderno sempre presente.

---

<sup>66</sup> Fonte: [http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/visestr\\_7.php/](http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/visestr_7.php/), 2008.

<sup>67</sup> Fonte: <http://www.se.senac.br/ECAFE/materias/fev05/jccapinan.htm>, 2008.

O depoimento do letrista José Carlos Capinan trata-se de um discurso cujo tema é a arte, contudo sinaliza aspectos sobre como ele vê a autoridade. Diz ele:

Diante de tudo e de si mesma, a arte tem que estar fora da lei, a criação não pode ser antecipada pelas regras, ou qualquer outra espécie de censura. Quando pensamos no tropicalismo, pensamos em criar um mito crítico maior que todos os mitos brasileiros criados. Pensamos na radicalização de todos eles, a fim de expor tudo, mesmo o que estávamos criando e morrer com tudo, num terreno devastado mais propício ao novo. Os artistas também portam as suas censuras. E muitas vezes querem experimentar o vôo sem as limitações. Ignorar também é uma manifestação de respeito às leis. Vou ao teatro de Zé Celso porque posso encontrar nesse teatro a vida na margarina, o Brasil no cafona, a cafonice política na cafonice do bolero, e na trágica impossibilidade da colônia de ser original; porque posso encontrar o amor na traição ou vice-versa, traição na realidade, a realidade no mau gosto, o mau gosto na arte, a arte como elemento crítico e não coisa dirigida ao bom gosto ou respeitosa das convenções, as sociais e as artísticas. As músicas de Caetano e Gil me incomodam. E ajudam a me subverter. Por isso as ouço, porque ainda posso me encontrar nelas e pensar sobre mim-, e não me comover num amor sublimado de um homem abstrato. Assim como o Chacrinha, todos eles me fazem duvidar do fator estético. Não interessa se a sua loucura ou a ilegalidade serviu como ótica a tudo isso. O que não é verdade. E se fosse? A loucura surge na relação desta arte com seu público, principalmente certo e disciplinado público de ‘esquerda’ que acha irreverente e insensato devastar-se lúcida e objetivamente coisas proibidas. Esta arte é incômoda para seus acordos. Nós achamos que a arte e toda cultura de uma comunidade deve se movimentar não no sentido de preservação ou codificação. Mas de sua realização questionada, com relação aos seus fundamentos, devendo assediá-los, acossá-los ao essencial, a uma situação limite. Deve-se manter em pânico a categoria de arte. A cultura é um ato crítico. E impotente. E esta impotência tem de ser raivosamente superada, pela lúcida e implacável destruição de todas as superfícies, que para nós são representadas pelos preconceitos ou pelo que é institucionalizado contra as transformações: as leis. (Apud: LIMA, 2002, p. 104).

Para José Carlos Capinan, o sentido de a arte estar fora da lei traz imbricada a mensagem do caráter marginal em relação a não-aceitação ao que estava posto como determinado. A arte deve servir para “descortinar” o não revelado. Ao dizer que o artista tem de confrontar e encarar os enfrentamentos e cita o próprio Movimento Tropicalista como exemplo desse enfrentamento, uma vez que o grupo objetivava superar qualquer outro mito que já tivessem tido, através da radicalização de expor tudo. Numa linguagem clara, este jovem tropicalista evidenciou que a arte deveria ser uma realização questionada e a cultura um ato crítico.

Capinan posiciona a arte para além de qualquer limite fronteiro ou preconceito. No contexto, percebe-se o significado do conteúdo do discurso antes de tudo com o teor de crítica ao universo artístico do qual fazia parte, com o objetivo de fazer valer a intervenção tropicalista na cena cultural do país. Isso fica evidenciado pela linguagem semântica materializada nas concepções de seu autor. Nesse sentido, Heloisa Buarque de Holanda



(1975)<sup>68</sup> afirma que aconteceu a “dês-hierarquização” do espaço nobre da poesia, tanto em seus aspectos materiais gráficos quanto no plano do discurso.

Eni Orlandi (2007) afirma que, tanto para a produção do discurso quanto para quem o analisa, o indivíduo não é livre, pois se manifesta na forma de sujeito inconsciente de sua submissão a suas origens e nem percebe que sua liberdade é uma ilusão. Assim, este depoimento revela muito das angústias que os tropicalistas estavam vivendo, tanto nas relações com outros grupos de artistas, que não coadunavam da concepção sobre o fazer artístico deles, quanto dos posicionamentos dos críticos. Capinan expressou estes aspectos com elementos justapostos, tais como lucidez/loucura. Ao ratificar o papel da cultura como um ato crítico e a arte como parte dela e, que portanto, devia se despir de quaisquer amarras, o autor assumiu sua maneira de pensar com autonomia podendo ser percebido inclusive, de uma maneira subjetiva, que a liberdade que ele acreditava que a arte devia ter, era a que ele queria para si enquanto sujeito, por isso as músicas de Caetano e Gil eram para ele, instrumentos de “subversão” por servir de ótica para a interpretação da sua realidade que naquele momento constituía-se de enfrentamentos das várias resistências.

Augusto Luiz Browne de Campos<sup>69</sup>, poeta, ensaísta e tradutor de poesias, foi um dos principais articuladores do movimento internacional da poesia concreta, nos anos 1950 e 1960. Considerado amigo do Movimento Tropicalista, sendo seu defensor e influenciador, com colaborações significativas, tais como escrita de manifestos sobre o movimento em jornais da época, publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã*, em 19 novembro 1967. Contemporaneamente, escreveu também um livro depoimento intitulado *Balanço da Bossa e outras bossas*. Nele o elemento “greve” traz uma representação simbólica forte do protesto do artista. Para ele, o artista tem de perturbar “os códigos vigentes” que é o poder do modelo de sistema econômico-social e cultural que agia de forma reducionista, representado pela *sala de jantar*<sup>70</sup>, que monopoliza tudo, inclusive confina a linguagem da arte. Como seu discurso é permeado de alusões à visão marxista de enxergar a sociedade, caberia ao artista aceitar ou não o contrato oferecido pela arte comprometida com a manutenção da estrutura de classes estabelecida.

Mallarmé, “no exílio do exílio à margem da margem”, já dizia que o poeta está EM GREVE perante a sociedade. O estado de greve é o estado de graça do artista,

<sup>68</sup> Fonte: <http://www.pacc.ufrj.br/heloisa/26segundaed.php>, 2008.

<sup>69</sup> Fonte <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/audio.htm>, 2008.

<sup>70</sup> Aqui, o poeta faz uma alusão à letra da música de Caetano Veloso, *Panis et circencis*, no qual a sala de jantar representa o modelo de família da classe média confinada meramente em seus interesses econômicos.

*outlaw* meio jogral, meio louco, meio gênio, que brinca sempre a sério. Essa legalidade, que leva muitas vezes ao marginalismo, é alienação só na aparência. Na verdade, é uma participação pelo avesso. Só *outlaws* como Marx e/ou Mallarmé sabem que ‘ganhar a vida’ é perder a vida. O artista ‘em greve’ tem a missão de recusar-se a aceitar passivamente a linguagem ‘contratual’ que é imposta ao homem e que o confina ao mundo curto da sala de jantar. Cabe ao artista, perturbando os ‘códigos’ vigentes, produzir a informação nova e, com os seus objetivos ‘inqualificáveis’, inventar liberdade. A poesia atual? Está cada vez mais fora dos livros. Está “na piscina, na margarina, na gasolina”, nos jovens botões (LSD not LBJ) norte-americanos, nos muros de todo o mundo e nos slogans concretíssimos(ah, meu LUXO LIXO) dos estudantes: NOSSO LUTO NOSSA LUTA. (Augusto de Campos, Apud:LIMA, 2002, p.107)

Para este poeta, a poesia tem de refletir uma consciência da realidade; portanto, a poesia está nas coisas simples do cotidiano, que é, na verdade, o que forma e dá sentido à vida humana, sendo através destas coisas que o poeta inventa ou acha a porta da sua liberdade. Enfatiza também que a subversão é papel do artista. Logo o protesto e a não-aceitação de acordos são elementos de uma manifestação grevista que percebe a dimensão do que falta no exercício da autoridade. Este é um aspecto forte para sua interpretação dentro de uma abordagem moderna. Sobre isso, Sennett (2001, p. 41) discorre que o “toma lá, dá cá efetivo entre fortes e fracos [...] mostra-nos as motivações pessoais ou as condições sociais implicadas”. Logo, um ingrediente que compõe essa interpretação da autoridade é a troca social, isto é, os acordos feitos em decorrência dos interesses das partes.

Em 1968, o artista Hélio Oiticica previa uma nova fase para a arte brasileira. Diz ele:

A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo supremo, inatingível, prazer do burguês tomador de *whisky* e do intelectual especulativo. Só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento. (Apud: NAPOLITANO, 2004, p. 63).

A partir deste depoimento de Hélio Oiticica, fica claro que o Tropicalismo existiu para impactar. Nesse sentido, o movimento deve ser compreendido como síntese de um radicalismo cultural que refletiu uma prática social, provocou transformações de comportamento, demonstrou resistência política e estabeleceu as aproximações entre a arte e a vida cotidiana. O comportamento resistente de Oiticica, que aqui representa o do grupo, uma

vez que este foi um elemento comum a todos, demonstrou sua rejeição a vínculos com a autoridade. Esta é uma compreensão do efeito de choque intencional do Tropicalismo.

Para estes artistas, arte e política eram práticas convergentes, porém não deviam ser confundidas, sob pena de se promover a estetização da política, afirma Favaretto (2000).

Através de um comportamento reacionário, Hélio Oiticica polemizou as questões pertinentes à autoridade, o que de forma imaginária poderia significar vários questionamentos sobre o que de fato seria a autoridade e como interpretá-la naquele momento. Ao fazer a interação entre política e sociologia, Richard Sennett (2001) estabelece ligações com a psicologia para investigar a construção do conceito de autoridade através da história e analisar sua natureza, seu papel e as várias faces da autoridade na vida pessoal e na arena pública. Ele afirma que a “falsa” autoridade possui algumas características, sem as quais não se pode legitimá-la como tal. Dentre elas está a imagem de superioridade e o temor. Seu objetivo principal é capacitar-se para transmitir medo e reverência, através da conquista das capacidades de segurança, julgamento e disciplina.

Ao rever estes aspectos, a pesquisa constata que a autoridade tem necessidades reais de padrões de força presente para sustentar-se em si mesma; padrões que possam dar a ela estabilidade mediante os resultados do conflito entre o temor e a imagem de superioridade. Dentre estes padrões, tem-se o conhecimento, pois ele se revela no sujeito que o adquire como uma força motriz que lhe dá orientação e poder de decisão. O momento vivido por Oiticica e a juventude tropicalista era um tempo em que a autoridade era vista como uma ameaça à liberdade do indivíduo, e esse é um ingrediente do medo, componente de uma autoridade falsa. A autoridade formal estava representada pelo autoritarismo, o que possibilitou a criação de um sistema repressivo cuja imagem que se queria construir era a representação de algo produtivo.

Hélio Oiticica, com criatividade, técnica e ousadia nas artes plásticas, formou uma vertente muito importante da contestação ao modelo de autoridade instituído na década de 1960, pois, segundo Favaretto (2000), o imaginário de Hélio Oiticica é aquele que se interessa não pelos simbolismos da arte, mas pela função simbólica das atividades, cuja densidade teórica está na suplantação da pura imaginação pessoal em favor de um “imaginário” coletivo, o que se cumpre quando as atividades possuem visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão não pela simples figuração das indeterminações e dos conflitos sociais nem pela denúncia da “alienação” dos discursos (totalizadores) sobre a “realidade brasileira”, mas pela confrontação dos participantes com as situações, concentrando o interesse nos comportamentos, na ampliação da consciência, na liberação da

fantasia, na renovação da sensibilidade, desterritorializando os participantes, proscurendo as obras de arte, coletivizando ações. Assim, para Hélio Oiticica, existe uma ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade. Para ele, a arte tinha de estar no meio do povo e servir de poder emancipatório para este povo. Este artista adquiriu uma grande autoridade interior enquanto sujeito que exerceu seu papel social, livre de amarras e quaisquer limites fronteiriços, o que se manifestou pelo seu poder de transgressão.

De acordo com Marisa Alvarez Lima (2002, p. 103), Hélio Oiticica faz o seguinte depoimento sobre a sua obra “*Tropicália*”:

Quando criei a minha obra-ambiente *Tropicália* (1966-67), duas coisas queria, de modo objetivo: uma era sintetizar tudo o que vinha fazendo há tempos no sentido se uma arte-ambiental (ou antiarte, como queiram), outra era marcar, com o conceito de tropicália, um novo modo objetivo de caracterizar certos elementos na manifestação atual da arte brasileira, que se possam erguer como figura autônoma, não-cosmopolita, opondo-se num novo modo ao Op e Pop internacionais. Só quando formulei a idéia de Parangolé, em 1964, embocava nesse sentido conscientemente-TROPICÁLIA seria uma síntese de várias tendências por mim abarcadas: participação do espectador na obra, proposições ambientais-sensoriais, antitecnologia são (notar que essas obras são quase que artesanais feitas à mão, como as capas-protesto que enviei para a Bienal de Paris, em esteiras, aniagem etc.). Como cheguei a isso é uma longa história: a descoberta no morro da favela carioca, do bas-fond do Rio e a minha iniciação no samba como passista da Mangueira- foi tudo um processo de anos para cá, propositalmente antiintelectual. Enquanto muitos sonham com Paris, Londres, Nova York, etc., eu me dedico há anos ao que chamo de “volta ao mito”- com isso longe de ser uma atitude intelectual, abstrata, foi uma experiência decisiva no contexto da cultura brasileira-, a descoberta de forças expressivas latentes nesse contexto: não acredito numa arte cosmopolita (característica mais encontrada aqui)- para ser universal só desenvolvendo nossa própria capacidade expressiva: a dança, o rito, todas as manifestações populares (Parangolé era a busca dessa origem), o tropicalismo brasileiro, as festas coletivas, etc.. Nossa pobre cultura universalista, baseada na européia e americana, deveria voltar-se para si mesma, procurar seu sentido próprio, voltar a pisar no chão, a fazer com a mão, voltar-se para o negro e o índio, à mestiçagem: chega de arianismo cultural no Brasil!

Neste depoimento, feito pelo próprio artista, fica evidente que seu desejo urgente, e o objetivo da arte para ele, era criar a identidade real para o Brasil pela síntese da cultura popular. Para ele, a *Tropicália* era a completa objetivação dessa ideia. Ele declara que a obra penetrável compõe seu projeto ambiental e foi sua experiência máxima com as imagens, uma espécie de campo experimental. Para isso, ele criou como que um cenário tropical, com plantas, araras, areia, pedrinhas. Numa entrevista,<sup>71</sup> Hélio Oiticica relata o que imaginou quando criava a *Tropicália*: “descrevo uma vivência que considero importante: parecia-me, ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da *Tropicália*, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas”. Por conhecer a favela muito bem,

<sup>71</sup> Fonte: Entrevistas do artista plástico a Mário Barata, no *Jornal do Comércio*, em 21/05 e 16/07 de 1967.

Oiticica acabou levando a favela para o museu. A experiência do samba, de um universo proibido, marginal, foi fundamental na sua obra.

Nesta mesma entrevista, o artista plástico declara ainda que a exposição “Nova Objetividade Brasileira” era quase que por completo mergulhada nessa linguagem pop, híbrida, apesar do talento e da força dos artistas nela comprometidos. Por isso a, *Tropicália* encerra toda essa série de proposições e contribui para a objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, todo calcado na Europa e na América do Norte. Ele afirma que quis criar, com a *Tropicália*, o mito da miscigenação, pois o povo brasileiro é composto de negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo. Assim, para ele, que a cultura brasileira nada tinha a ver com a europeia, apesar de estar a ela submetida, pois entendia que só o negro e o índio não se submetiam a ela. Quanto a isso, Oiticica, num dado momento, chega a ser radical ao declarar que quem não tivesse consciência disso que caísse fora. Sempre muito incisivo e direto, Hélio Oiticica entendia que, para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, com características fortes e expressivas, as heranças europeia e americana, que ele amaldiçoava, teriam de ser absorvidas antropofagicamente pelas culturas negra e índia da terra brasileira que, para ele, são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo e vazia de um significado próprio. Assim, Oiticica propõe a criação do verdadeiro mito brasileiro que, para ele, era a miscigenação.

Este artista<sup>72</sup> tece críticas aos que chama de “subintelectuais burgueses”, que pregavam o tropicalismo como moda e se aproveitavam de imagens tropicais brasileiras, tais como araras, bananeiras, favelas, escolas de sambas e até de marginais anti-heróis (referindo-se ao amigo conhecido como Cara de Cavalo) para imagens de consumo e proveito próprio, dentro de uma perspectiva capitalista. Assim, ele fez a proposição da liberdade máxima individual como meio único capaz de vencer a estrutura de domínio e consumo cultural alienado, porque para ele a tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas. Hélio Oiticica foi um artista altamente revolucionário na sua totalidade. Escapava à sua ideia principal qualquer conformismo, fosse intelectual, social ou existencial.

Para Caetano Veloso (1997, p. 188), a obra de Oiticica é assim descrita: “a referida obra era uma instalação que consistia num labirinto de paredes de madeira e areia no chão para ser

---

<sup>72</sup> Fonte: [http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras\\_gg\\_objetividade](http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_objetividade), 2008.

pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais indo dar, ao fim, num aparelho de televisão que exibía uma programação normal.” A obra elaborava uma espécie de “inventário” das imagens de brasilidade. Relata:

Tropicália é um tipo de labirinto fechado, sem caminhos alternativos para a saída. Quando você entra nele não há teto, nos espaços que o espectador circula há elementos táteis. Na medida em que você vai avançando, os sons que você ouve vindos de fora (vozes e todos os tipos de som) se revelam como tendo sua origem num receptor de televisão que está colocado ali perto. É extraordinária a percepção das imagens que se tem: quando você se senta numa banqueta, as imagens de televisão chegam como se estivessem sentadas à sua volta. Eu quis, neste penetrável, fazer um exercício de imagens em todas as suas formas: as estruturas geométricas fixas (se parece com uma casa japonesa-mondrianesca), as imagens táteis, a sensação de caminhada em terreno difícil (no chão ha três tipos de coisas: sacos com areia, areia, cascalho e tapetes na parte escura, numa sucessão de uma parte a outra) e a imagem televisiva.[...] Eu criei um tipo de cena tropical, com plantas, areias, cascalhos. O problema da imagem é colocado aqui objetivamente, mas desde que é um problema universal, eu também propus este problema num contexto que é tipicamente nacional, tropical e brasileiro. Eu quis acentuar a nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa extremamente ambiciosa em criar uma linguagem que poderia ser nossa, característica nossa, na qual poderíamos nos colocar contra uma imagética internacional da pop e *pop art*, na qual uma boa parte dos nossos artistas tem sucumbido. (Apud: NAPOLITANO, 2004, p. 64).

De acordo com Favaretto (2000), Hélio Oiticica objetivava o “sentido ético” como prática cultural, determinando a posição crítica que o distinguiu, pela coerência, radicalidade e lucidez, das demais propostas em desenvolvimento na vanguarda brasileira. Hélio afirmava que visava, através do projeto *Tropicália*, à “objetivação de uma imagem brasileira” e entendia que esse tipo de arte não se fazia pela figuração de uma realidade como totalidade sem fissuras, mas pela “devoração” das imagens conflitantes que encenavam a cultura brasileira.

Os depoimentos destes sujeitos-artistas têm em comum um ponto convergente, que os identifica enquanto grupo: a confrontação da estrutura político-econômico-social que queria engessar a arte, a música, o comportamento e o que para eles era o mais importante: a liberdade, pois isto lhes permitia ir em busca do sentido da vida para dar sentido a suas criações artísticas. Devido a isso, a juventude tropicalista experimentou a sensação de que algo lhe faltou e que o Estado, a lei, a ordem, a família cristã ocidental moderna não suprimiram as lacunas. Desse modo, projetou os sonhos numa liberdade que concorresse para a elucidação do descrédito quanto à autoridade formal, conforme ficou elucidado nas letras das canções e nos depoimentos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grupo tropicalista sintetizou a expressão da juventude brasileira do período histórico do ano de 1968, atuando ativamente no seu contexto social, através de uma proposta abrangente e integradora de todas as áreas da arte nacional. Respalhada conceitualmente pelo Movimento Antropofágico de 1922, esta juventude refletiu sobre o Brasil a partir da retomada do sentimento de nacionalismo que estava muito presente naquele momento e que era, inclusive, objeto de disputa entre grupos políticos de direita e de esquerda. Os de direita se expressavam na censura institucionalizada que incorporou a temática nacional, no intuito de manipular ideologicamente a massa, com o objetivo de fazê-la acreditar na atuação do Estado em relação ao capitalismo e ao mercado mundial. Os de esquerda apregoavam a ideologia de transformação das mentalidades, por meio da popularização da arte, porque o que se tinha como máxima era a ideia de que a arte desaliena e liberta, assim mostrando o seu lado autoritário e moralista, estereotipando o ideário nacionalista às contestações de cunho político-partidárias, o que, através de uma subjetividade implícita, propunha uma anulação do indivíduo, em detrimento de sua ideologia.

Essa crise da hegemonia nacionalista absorvida por ambas as correntes de poder indignava os tropicalistas, que construíram sua crítica a partir de suas construções artísticas e de sua estética comportamental a todo sistema organizado, que estava estabelecido numa postura de sobreposição hegemônica. Para além das formas, os discursos proferidos por este grupo refletiram a contestação da autoridade enquanto poder formal, representado pelas estruturas organizadas socialmente como imposição do poder dominante, cujas relações deviam ser interpretadas, reveladas e protestadas.

Ao vivenciarem um momento em que estavam sendo gestadas inúmeras mudanças, os tropicalistas souberam se aproveitar disso, formando um grupo heterogêneo, composto de compositores, artistas e poetas que, uma vez abertos para vivenciarem as experiências do mundo, somaram força e talento, diversidade de formação e visão, bem como peculiaridades pessoais e regionais que os identificavam. Assim, alguns deles, sendo nordestinos, podiam ser vistos metaforicamente como estrangeiros naquele tempo, pois chegaram à região sudeste para conquistar este novo mundo através da expressão de capacidade artística que possuíam. Assim, ao se unirem, ocuparam espaço na cultura brasileira da sua época e representaram ser autoridade pela competência artística demonstrada através da qualidade das criações produzidas.

As questões pertinentes à autoridade entrelaçavam os vários acontecimentos da época. A repressão empreendida pela ditadura representou uma autoridade que não só castrava e reprimia a liberdade de ir e vir da população, mas impedia as pessoas de serem sujeitos de si mesmos. O governo autoritário, provocou nos vários grupos de juventude da década de 1960, dentre eles o grupo tropicalista, um misto de sentimentos como a repulsa pelas palavras “subordinação” e “obediência”. As vivências dramáticas deste momento, representadas nas fontes observadas, revelam a frustração que se contrapunha à auto-afirmação, à insegurança e ao medo vivido por este grupo. Isso estimulou os artistas a terem um posicionamento de repúdio que exigia o direito de viver ampla e irrestritamente a liberdade. Erikson (1976) afirma que a liberdade pode ser experimentada por qualquer homem e define-se como uma tensão ativa que cria um desafio “sem garantia” que se dissipa numa reclamação de certezas.

O Brasil vivia de forma veemente não só a repressão política e social, mas também as transformações do mundo moderno e, em meio a tudo isso, experimentava a crise de autoridade com intensidade jamais previsível, o que corroborou com a força que o termo “engajamento” passou a possuir naquele período, sendo a autoridade compreendida como a interpretação das relações de poder e de resistência a ele. Esta compreensão pressupôs a necessidade de envolvimento político-social das pessoas, sendo esse o caminho tomado por parte da juventude de então, engajando-se em vários grupos de movimentos de protesto, dentre eles a juventude tropicalista, que atuou a partir de uma práxis artístico-comportamental.

O sentimento nacionalista que motivou o engajamento dos jovens refletia-se intensamente no campo das artes, mais especificamente na música, tanto no campo estético quanto no ideológico. Este aspecto de prevalência ideológica pretendia nortear as formas estéticas das criações musicais, promovendo um espírito de luta entre grupos musicais cujos ideários eram antagônicos entre si. O grupo tropicalista se identificou justamente pelo posicionamento de não-aceitação do engessamento ou da imposição de fronteiras para a arte. Assim, com procedimento antropofagista de devoração dos diferentes estilos, gêneros e formas, aglutinaram todas as contribuições conhecidas e recebidas, desconstruindo-as para retorná-las modernamente, revestidas com a finalidade de emissão de mensagens que expressassem o sentido da liberdade humana e, em contrapartida, denunciasses a malévola repressão que o sistema impunha.

No entendimento de que o sistema era conduzido por autoridades que estavam postas legalmente, ou seja, dentro das estruturas sociais organizadas hierarquicamente, o posicionamento da juventude tropicalista foi de questionamento, repúdio e contestação a todas



estas representações de autoridade. Contudo, para Heloisa Buarque de Holanda, “certa parcela mais politizada do público estudantil acusou o tropicalismo de omissão ante ao avanço da ditadura. Isso porque o movimento sempre fez questão de rejeitar a arte que submetia os objetivos estéticos às finalidades políticas imediatas” (Apud: CARMO, 2001, p. 67), por entenderem que a arte deveria ser livre e universal. Sobre esse aspecto, compreendemos que, na verdade, o que aconteceu foi que não se conseguiu perceber que, naquele momento, o Movimento Tropicalista realizava uma releitura *pop* da antropofagia de 1922, somando-se a isso um comportamento um tanto “*hippie*” e que, à medida que vivenciavam tanto os festivais quanto os shows e outras atividades artístico-culturais, avançavam na redescoberta das contradições culturais e sociais brasileiras do seu tempo de juventude, além de terem tido a intenção de retomar a linha evolutiva da bossa nova, através de algo novo, num contexto radicalizado, sem perderem o senso das possibilidades que lhes eram apresentadas.

A partir desta estética comportamental, os tropicalistas contribuíram para uma maior liberdade de atuação do sujeito-juventude sobre o objeto-autoridade, uma vez que expressaram sua forma de pensar e de relacionar, deixando claro que o homem deve ser livre e obedecer somente às leis que vierem de dentro de si mesmo, ou seja, a sua própria vontade. Demonstraram também que o papel do homem deve ser o de não- subordinação a qualquer força, poder ou estrutura sistêmica que o prive do exercício de sua própria liberdade e de seu livre-arbítrio. Logo, os temas recorrentes a este aspecto eram focados nas letras de música metodologicamente parodiadas e carnavalescamente apresentadas em tom de ironia humoristicamente artística, dada à necessidade que o momento histórico exigiu.

Através da espontaneidade e do comportamento anárquico do grupo, percebido através dos discursos promulgados, da iconografia propagada, das letras das canções e das memórias-depoimentos feitos, percebe-se que por meio da força midiática, os tropicalistas influenciaram e contribuíram para que seu público pudesse se expressar com mais leveza e fizesse uso de seu direito de expressão nas relações sociais, do ponto de vista de seu lugar social na família, na política e na cultura, corroborando assim, historicamente, com a chegada das relações liberais modernas no cotidiano da sociedade brasileira.

No período histórico de 1967 a 1969, o grupo tropicalista relacionou-se com a autoridade, evidenciando o espírito de estranhamento e contestação, pois buscaram efetivamente a prática da liberdade e da autonomia. Logo, perceber as representações de autoridade nas produções tropicalistas é nítido, pois as letras das canções foram marcadas por um rompimento que abarcou não só a perspectiva estética de como fazer música, mas significou um ideário filosófico de contestação a todo e qualquer limite imposto, que se

materializou através dos discursos e do comportamento destes jovens. Ou seja, a negativa do “padronizado e afirmado como correto”, marca de suas produções e identidade, registraram a passagem deste grupo por este tempo histórico.

Ao proclamar um novo modelo estético-musical como meio de provocar mudanças no meio cultural de então, os tropicalistas colaboraram também com um novo modelo de comportamento social, pois romperam com as tradições ético-comportamentais em condições objetivas, através de seu modo de ser, agir, vestir, falar e ouvir.

Com comportamento anárquico, de polêmica e de negação da autoridade, os tropicalistas formalizaram suas alegações através da provocação e do questionamento que destronou os mitos e evidenciou a relatividade das verdades.

É perceptível que a contribuição política do Tropicalismo consistiu especialmente na preocupação que seus atores tiveram com a situação sócio-histórica do país naquele tempo histórico e a forma como conseguiram exteriorizar este aspecto, representando-os numa perspectiva de vanguarda, a partir das manifestações artísticas.

Na busca investigativa para compreender o que significou autoridade para o grupo tropicalista, concluímos que o grupo, contrapôs ao poder e aos padrões estabelecidos que engessassem a mente e a criação humana, essa postura representa construir uma nova forma de exercício da autoridade, baseada na autonomia do homem. O grupo viveu autenticamente o exercício de uma autonomia que emancipasse o homem para que fosse livre. Colabora com esse entendimento Rosseau (1999), quando afirma que o homem sabe porque sabe e não porque lhe dizem. O que confere autoridade ao homem é sua capacidade de exercer sua autonomia. Para Rosseau, esta autoridade está dentro do próprio homem, não vem de fora para dentro. Assim, na trajetória deste trabalho, percebeu-se que o grupo sempre “obedecia” a seus impulsos e desejos; logo, a força da autoridade para eles estava embutida no interior de cada um. A prevalência era pela “lei do desejo” e essa era a máxima que para cada um do grupo impunha para si.

Quanto às idéias e decisões que compuseram o projeto tropicalista enquanto movimento, pôde-se perceber que esta juventude teve como objetivo legítimo, o redimensionamento das bases do cenário cultural e musical de seu tempo. Nesse aspecto, eles eram sinônimo de contraposição, de configuração dos anseios libertários e ideológicos. No sentido da releitura que a própria sociedade fazia da participação do jovem, buscaram conferir um novo papel de vanguardismo intelectual e de novas proposituras organizativas, sempre pautadas no conceito de liberdade e que buscassem para o homem a concretude.

No entanto, é preciso considerar que as conquistas deste grupo estão em perspectiva, pois o avanço do respeito às diferenças e a diminuição das desigualdades sociais constituem ainda grandes desafios. Novos elementos estão surgindo como composição do atual cenário histórico sócio-cultural brasileiro. Isso significa novos redimensionamentos da figura do sujeito e de seu relacionamento com a autoridade. Sendo assim, necessariamente o homem deve encontrar novas formas de construí-la, considerando os novos paradigmas, tais como os efeitos da globalização na sociedade e as novas mentalidades que estão em formação na juventude, uma vez que são as ações humanas que constroem a cultura de um povo.

De acordo com Zappa e Soto (2008), o ano de 1968 tornou-se marcante na história cultural brasileira por ser o viés articulatório corroborante para a disseminação de quatro movimentos básicos da sociedade hodierna, que são o movimento feminino, o homossexual, o negro e o ecológico. Foi o ano de criação não só artística, mas também de fonte de energia para as organizações coletivas da sociedade civil que, quanto mais se viam pressionadas após o golpe militar, mais forte se faziam para lutar pelos ideais em que acreditava. Sennett (2001) afirma que, na vida política e psicológica do homem, a interpretação do poder nunca escapa às devastações do tempo ou às questões da integridade. Mas, na vida cotidiana, a autoridade é um processo interpretativo.

Assim, a grande contribuição do Tropicalismo foi ter alargado o horizonte da música popular brasileira, além de revelar criticamente a interpenetração cultural da contemporaneidade, como resultado da tecnologia dos meios de comunicação de massa. Através deste grupo, procedeu-se à continuidade do rompimento das fronteiras do conservadorismo tão desejada pela juventude de 1950.

## REFERÊNCIAS:

### Bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. *Textos Escolhidos*. Trad. de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. 6ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALENCAR, Francisco e RIBEIRO, T. Marcus Venício. *História da Sociedade Brasileira*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1985.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Martins, 1972.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *ENCICLOPÉDIA Einaudi*. v. 5: Anthropos - Homem. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985.

\_\_\_\_\_. *Globalização: as conseqüências humanas*. Tradução de Marcus Penchel – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAHKTIN, M. *Estética da criação Verbal*. Tradução por Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Original Russo, 1929).

BARROS, D., FIORIN J. L. *Dialogia, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.  
BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. Tradução de Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BASUALDO, Carlos. *Tropicalia: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERGER, Peter L. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do Conhecimento*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis. Vozes. 1976.

BERMAN, Marshall. *Tudo Que É Sólido Desmancha No Ar- a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Loratti. Companhia das Letras, 1995.

BOLLE, A. B. de M. *Chico Buarque de Holanda – Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico*. São Paulo: Abril Educação, 1980, pp. 93-102.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

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

\_\_\_\_\_. *A Divina Comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. Ed. SENAC. São Paulo, 2001.

- CARVALHO, Maria do Carmo e NETO, Paulo José. *Cotidiano: conhecimento e crítica*. 3ª Ed. São Paulo: Cortez, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: Entre práticas e representações*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CONTIER, Arnaldo D. *Brasil Novo: música, nação e modernidade*. Tese (Livre Docência) - FFLCH/USP, 1986.
- ERIKSON, Erik H. *Identidade: juventude e crise*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- FELDMAN-BIANCO, Bela; CAPINHA Graça (Org.). *Identidades: estudos de cultura e poder*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FELDMAN, Carol Fleisher. Metalinguagem Oral. In OLSON, David, TORRANCE, Nancy (Org). *Cultura Escrita e Oralidade* São Paulo: Ática, 1995.
- FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. 5ª Ed. São Paulo: Contexto, 1996.
- FORACCHI, Marialice M. *A juventude na sociedade moderna*. São Paulo: Pioneira, 1972.
- GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- GASPARI, E.. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg: *Verdade e Método I: Traços Fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes: 2005.
- GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Calotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMES, Vinicius O. Cristiano. *Depois do Começo – As composições de Renato Russo: Modernidade – uma leitura da Identidade cultural na geração dos anos 80*. 2008. 189 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 8ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral/Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa B. *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda, Desbunde*. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo. Cia das Letras, 1995.
- HORKHEIMER, M. *Autoridade e Família. Teoria Crítica: uma documentação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- IANNI, Octávio. *Ensaio de Sociologia da Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Sociologia e sociedade no Brasil*. São Paulo: Alfa e Ômega, 1974.

- JODELET, Denise. *As Representações Sociais: um domínio em expansão*. Tradução de Lilian Ulup. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.
- JENKINS, Keith. *A História Repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.
- LIMA, Alvarez Marisa. *Marginália, arte e cultura na “idade da pedrada”*. Rio de Janeiro: Aeroplano: 2002.
- LIMA, Manolita Correia. *Monografia: a engenharia da produção acadêmica*. São Paulo: Saraiva, 2004.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em Transe: Memórias do Tempo Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996 .
- MANNHEIM, Karl. *Diagnóstico de nosso tempo*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MARCUSE, Herbert. *Idéias sobre uma teoria crítica da sociedade*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- MELLO, Zuza H. *A era dos festivais*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1972.
- MOURA, Roberto M. *MPB: caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Vitale, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a Canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1960)*. São Paulo: Annablume, FAPESP: 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A Linguagem e seu Funcionamento: As formas do Discurso*. 2ª ed. Campinas: Pontes, 1987.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional*. In: PESAVENTO, S. J. & LEENHARDT, J. (orgs). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- PORTELA, Girlene Lima. *Da Tropicália à Marginalia: O intertexto( a que se destina?) na produção de Caetano Veloso*. Feira de Santana: UEFS: 1999.
- REIMER, Ivoni Richter. *Como Fazer Trabalhos Acadêmicos*. Goiânia: UCG, São Leopoldo: Oikos, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. 1968: Rebeliões e Utopias. P.133 – 159. In REIS FILHO, Daniel Aarão, FERREIRA, Jorge & ZENHA, Celeste (Orgs.). *O século XX- o tempo das dúvidas: Do declínio das utopias às globalizações*. Vol.3 Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- ROSSEAU, Jean –Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes: 1999.
- SANT’ANNA, A.R. de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1991.
- SCHIMITI, L. M. Caetano Veloso: *Memória e Criação (a produção da intertextualidade)*. 1989. Dissertação (Mestrado em Linguística). UNESP. São Paulo.

SCHURMANN, F. Ernst. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

SENNETT, Richard. *Autoridade*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Alexandre Rezende da. *Legalidade e legitimidade*. Jus Navigandi, Teresina, ano 7, n. 63, mar. 2003. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=3814>>. Acesso em: 25 jul. 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: as perspectivas dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes: 2000.

SILVA, Kalina V., SILVA, Maciel H. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2006.

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

WISNIK, José M. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, A. (Org.). *Cultura e Política*. Temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

ZAPPA, Regina e SOTO, Ernesto. *1968: eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

#### **Revistas, artigos em periódicos e internet:**

ABDALA, Ernesto. *O Espaço do trabalho: apresentação*. In: *Encontro estadual de políticas públicas de juventude*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

COSTA, Gotardelo F. Carina e SERGL, Marcos Julio. Artigo: *A música na ditadura militar brasileira - Análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda*. [ftp://ftp.usjt.br/pub/revistaic/pag35\\_edi01.pdf](ftp://ftp.usjt.br/pub/revistaic/pag35_edi01.pdf), 2007.

COELHO, Frederico Oliveira. “*A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna "Música Popular" de Torquato Neto*”. In *Estudos Históricos, Arte e História*, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, n. 30, 2002/2 pp.129-146..

CONSTANTINIDES, Paul. *Alegria, Alegria: o pânico do circo*. Disponível em: <http://muzamusica.blogspot.com/> 2007. Acesso em: 24 de out. 2008.

FAVARETTO, Celso. *Inconformismo estético, inconformismo social: Hélio Oiticica*. In Paula Braga (Org.). *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* Edição especial da *Revista do Fórum Permanente*. São Paulo, Ed. Martin Grossmann: 2000.

\_\_\_\_\_. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2ª ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, SP: 2000.

\_\_\_\_\_. *As entrevistas de Caetano e Gil a Hamilton de Almeida*, no periódico: O Bondinho, n. 38 e 37, respectivamente, 1972. Disponível em: <[http://tropicalia.uol.com.br/site\\_english/forum/view\\_topic](http://tropicalia.uol.com.br/site_english/forum/view_topic)>. Acesso em 04 abr. 2007.

JANOÁRIO, Ricardo. *A idéia de cultura brasileira*. Artigo publicado pelo próprio autor. Disponível em: <<http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicália>>. Acesso em maio/2008.

JÚNIOR, Luiz Américo Lisboa. *A história da MPB*. Texto virtual publicado pelo próprio autor na página: <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-tropicalia>. 2008. Acesso em 12 de Set. 2008.

MEDAGLIA, Júlio. *Homenagem aos 40 anos do movimento tropicalista*. \_Revista Bravo. Disponível em: <<http://www.hipermeios.com.br> - Acesso em 24 set. 2007.

PERRONE, Charles. *Poesia Concreta e Tropicalismo*. Revista USP 4ª Ed. (Jan. 1990), p. 55-64.

ROCHA, Antônio do Amaral. *O enigma de Lindonéia*. Disponível em <http://www.digestivocultural.com> – Acesso em 26/11/2008.

TORLEZI, Wagner. *A Tropicália e a Análise do Discurso*. Disponível em: <http://www.webartigos.com/articles/6206/1/a-tropicalia-e-a-analise-de-seu-dicurso/pagina1.html>. Acesso em 05 jul. 2008.

### **Discografia:**

LOUVAÇÃO - 1967 - Gilberto Gil

VELOSO, Caetano. CD: *TROPICÁLIA ou PANIS ET CIRCENCIS*. 1968 – Mutantes (intérpretes).

Gilberto Gil – 1968

Caetano Veloso - 1968

Mutantes - Os Mutantes (1968)

A Banda Tropicalista do Duprat (1968)

Mutantes - Mutantes (1969)

### **Filmes:**

ROCHA, Glauber. *Terra em transe*: Cinema novo, 1966.

\_\_\_\_\_. *Deus e o diabo na terra do Sol* Cinema novo: 1964.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Macunaíma*, (1969).

SGANZERLA, Rogério. *O Bandido da Luz Vermelha* (1968).



**ANEXOS:****Letras das músicas:****Alegria, alegria (1967) Caetano Veloso**

Caminhando conta o vento  
 sem lenço sem documento  
 no sol de quase dezembro  
 eu vou  
 o sol se reparte em crimes  
 espaçonaves guerrilhas  
 em cardinales bonitas  
 eu vou  
 em caras de presidentes  
 em grandes beijos de amor  
 e, dentes pernas bandeiras  
 bomba brigitte bardot  
 o sol nas bancas de revista  
 me enche de alegria e preguiça  
 quem lê tanta notícia  
 eu vou por entre fatos e nomes  
 os olhos cheios de cores  
 o peito cheio de amores  
 por que não? por que não?  
 ela pensa em casamento  
 e eu nunca mais fui à escola  
 sem lenço sem documento  
 eu vou  
 eu tomo uma coca cola  
 ela pensa em casamento  
 uma canção me consola  
 eu vou  
 por entre fotos e nomes  
 sem livros e sem fuzil  
 sem fome sem telefone  
 no coração do brasil  
 ela nem sabe até pensei  
 em cantar na televisão  
 o sol é tão bonito  
 eu vou  
 sem lenço sem documento  
 nada no bolso ou nas mãos  
 eu quero seguir vivendo amor  
 eu vou  
 por que não? por que não?

**Domingo no Parque (1967) Gilberto Gil**

O rei da brincadeira – ê José  
 O rei da confusão – ê João  
 Um trabalhava na feira –ê José  
 Outro na construção – ê João  
 A semana passada no fim da semana  
 João resolveu não brigar  
 No domingo de tarde saiu apressado  
 E não foi pra ribeira jogar  
 Capoeira

Não foi pra lá pra ribeira  
 Foi namorar  
 O José como sempre no fim da semana  
 Guardou a barraca e sumiu  
 Foi fazer no domingo um passeio no parque  
 Lá perto da boca do rio  
 Foi no parque que ele avistou  
 Foi que ele viu  
 Juliana na roda com João  
 Uma rosa e um sorvete na mão  
 Juliana seu sonho uma ilusão  
 Juliana e o amigo João  
 O espinho da rosa feriu Zé  
 E o sorvete gelou seu coração  
 O sorvete e a rosa – ê José  
 A rosa e o sorvete – ê José  
 Oi dançando no peito – ê José  
 Do José brincalhão – ê José  
 O sorvete e a rosa – ê José  
 A rosa e o sorvete – ê José  
 Oi girando na mente – ê José  
 Do José brincalhão – ê José  
 Juliana girando – ôi girando  
 Oi na roda gigante – ôi girando  
 Oi na roda gigante – ôi girando  
 O amigo João – João  
 O sorvete é morango – é vermelho  
 Oi girando e a rosa – é vermelha  
 Oi girando girando – olha a faca  
 Olha o sangue na mão –ê José  
 Outro corpo caído – ê José  
 Seu amigo João – ê José  
 Amanhã não tem feira – ê José  
 Não tem mais construção – ê João  
 Não tem mais brincadeira – ê José  
 Não tem mais confusão – ê João

### **Tropicália (1967) Caetano Veloso**

Sobre a cabeça os aviões  
 sob os meus pés os caminhos aponta contra os chapadões  
 meu nariz  
 eu organizo o movimento  
 eu oriento o carnaval  
 eu inauguro o monumento  
 no planalto central do país  
 viva a bossa-sa-sa  
 viva a palhoça-ça-ça-ça-ça  
 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 monumento não tem porta  
 a entrada é uma rua antiga  
 estreita e torta  
 e no joelho uma criança  
 sorridente e morta  
 estende a mão

viva a mata-ta-ta  
 viva a mulata-ta-ta-ta-ta  
 no pátio há uma piscina  
 com água azul de amaralina  
 coqueiro brisa e fala nordestina  
 e faróis  
 na mão direita tem uma roseira  
 autenticando eterna primavera  
 e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis  
 viva maria-ia-ia  
 viva a bahia-ia-ia-ia-ia  
 no pulso esquerdo um bang-bang  
 em suas veias corre muito  
 pouco sangue  
 mas seu coração balança a um  
 samba de tamborim  
 emite acordes dissonantes  
 pelos cinco mil alto-falantes  
 senhoras e senhores ele põe os  
 olhos grandes sobre mim  
 viva iracema-ma-ma  
 viva ipanema-ma-ma-ma-ma  
 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 banda-da-da  
 Carmem miranda-da-da-da-da

### **Miserere-re nobis: 1968 Gilberto Gil/ Capinan**

Miserere-re nobis  
 Ora, ora pro nobis  
 É no sempre será, ô, iaiá  
 É no sempre, sempre serão  
 Já não somos como na chegada  
 Calados e magros, esperando o jantar  
 Na borda do prato se limita a janta  
 As espinhas do peixe de volta pro mar  
 Miserere-re nobis  
 Ora, ora pro nobis  
 É no sempre será, ô, iaiá  
 É no sempre, sempre serão  
 Tomara que um dia de um dia seja  
 Para todos e sempre a mesma cerveja  
 Tomara que um dia de um dia não  
 Para todos e sempre metade do pão  
 Tomara que um dia de um dia seja  
 Que seja de linho a toalha da mesa  
 Tomara que um dia de um dia não  
 Na mesa da gente tem banana e feijão

Miserere-re nobis  
 Ora, ora pro nobis  
 É no sempre será, ô, iaiá  
 É no sempre, sempre serão  
 Já não somos como na chegada  
 O sol já é claro nas águas quietas do manguê  
 Derramemos vinho no linho da mesa  
 Molhada de vinho e manchada de sangue  
 Miserere-re nobis  
 Ora, ora pro nobis  
 É no sempre será, ô, iaiá  
 É no sempre, sempre serão

Bê, rê, a - Bra  
 Zê, i, lê - zil  
 Fê, u - fu  
 Zê, i, lê - zil  
 Cê, a - ca  
 Nê, agá, a, o, til - ão  
 Ora pro nobis

#### **Coração Materno (1946) Vicente Celestino**

Disse um campônio à sua amada  
 Minha idolatrada  
 Diga o que quer  
 Por ti vou matar  
 Vou roubar  
 Embora tristezas me causes, mulher  
 Provar quero eu que te quero  
 Venero teus olhos, teu porte, teu ser  
 Mas diga, tua ordem espero  
 Por ti na importa matar ou morrer!  
 E ela disse ao campônio a brinca:  
 Se é verdade tua louca paixão  
 Parte já e pra mim vai buscar  
 De tua mãe inteiro o coração  
 E a correr o campônio partiu  
 Como um raio na estrada sumiu  
 E sua amada qual louca ficou  
 A chorar na estrada tombou  
 Chega à choupana o campônio  
 Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar  
 Rasga-lhe o peito o demônio  
 Tombando a velhinha aos pés do altar  
 Tira do peito sangrando  
 Da velha mãezinha o pobre coração  
 E volta a correr proclamando:  
 “Vitória! Vitória! De minha paixão!”  
 Mas em meio da estrada caiu  
 E na queda uma perna partiu  
 E a distância saltou-lhe da mão  
 Sobre a terra o pobre coração  
 Nesse instante uma voz ecoou:  
 “Magoou-se, pobre filho meu?  
 Vem buscar-me, filho, aqui estou  
 Vem buscar-me, que ainda sou teu!”

**Panis et circensis (1967) Caetano Veloso e Gilberto Gil**

Eu quis cantar  
 Minha canção iluminada  
 de sol  
 Soltei os panos sobre os mastros no ar  
 Soltei os tigres e os leões nos quintais  
 Mas as pessoas na sala de jantar  
 São ocupadas em nascer  
 E morrer  
 Mandei fazer de puro aço luminoso  
 Um punhal  
 Para matar o meu amor  
 E matei  
 À cinco horas na avenida  
 Central  
 Mas as pessoas na sala de jantar  
 São ocupadas em nascer e morrer  
 mandei plantar folhas de sonho no jardim do solar  
 as folhas sabem procurar pelo sol  
 e as raízes procurar procurar  
 mas as pessoas na sala de jantar  
 são ocupadas em nascer e morrer  
 essas pessoas na sala de jantar  
 essas pessoas na sala de jantar  
 essas pessoas na sala de jantar.

**Lindonéia - 1968 Caetano Veloso**

Na frente do espelho  
 Sem que ninguém a visse  
 Miss  
 Linda, feia  
 Lindonéia desaparecida  
 Despedaçados  
 Atropelados  
 Cachorros mortos nas ruas  
 Policiais vigiando  
 O sol batendo nas frutas  
 Sangrando  
 Oh, meu amor  
 A solidão vai me matar de dor  
 Lindonéia, cor parda  
 Fruta na feira  
 Lindonéia solteira  
 Lindonéia, domingo  
 Segunda-feira  
 Lindonéia desaparecida  
 Na igreja, no andor  
 Lindonéia desaparecida  
 Na preguiça, no progresso  
 Lindonéia desaparecida  
 Nas paradas de sucesso  
 Ah, meu amor  
 A solidão vai me matar de dor  
 No avesso do espelho  
 Mas desaparecida  
 Ela aparece na fotografia  
 Do outro lado da vida

Despedaçados, atropelados  
 Cachorros mortos nas ruas  
 Policiais vigiando  
 O sol batendo nas frutas  
 Sangrando  
 Oh, meu amor  
 A solidão vai me matar de dor  
 Vai me matar  
 Vai me matar de dor

#### **Parque Industrial-1968-Tom Zé**

É somente requeentar  
 E usar,  
 É somente requeentar  
 E usar,  
 Porque é made, made, made, made in Brazil.  
 Porque é made, made, made, made in Brazil.  
 Retocai o céu de anil  
 Bandeirolas no cordão  
 Grande festa em toda a nação.  
 Despertai com orações  
 O avanço industrial  
 Vem trazer nossa redenção.  
 Tem garota-propaganda  
 Aeromoça e ternura no cartaz,  
 Basta olhar na parede,  
 Minha alegria  
 Num instante se refaz  
 Pois temos o sorriso engarrafado  
 Já vem pronto e tabelado  
 É somente requeentar  
 E usar,  
 É somente requeentar  
 E usar,  
 Porque é made, made, made, made in Brazil.  
 Porque é made, made, made, made in Brazil.  
 Retocai o céu de anil, ... .. etc.  
 A revista moralista  
 Traz uma lista dos pecados da vedete  
 E tem jornal popular que  
 Nunca se espreme  
 Porque pode derramar.  
 É um banco de sangue encadernado  
 Já vem pronto e tabelado,  
 É somente folhear e usar,  
 É somente folhear e usar.

#### **Geléia Geral-1968 - Composição: Gilberto Gil e Torquato Neto**

Um poeta desfolha a bandeira  
 E a manhã tropical se inicia  
 Resplendente, cadente, fagueira  
 Num calor girassol com alegria  
 Na geléia geral brasileira  
 Que o jornal do Brasil anuncia  
 É bumba iê iê boi  
 Ano que vem, mês que foi

Ê bumba iê iê iê  
 É a mesma dança, meu boi  
 Ê bumba iê iê boi  
 Ano que vem, mês que foi  
 Ê bumba iê iê iê  
 É a mesma dança, meu boi  
 "A alegria é a prova dos nove"  
 E a tristeza é teu Porto Seguro  
 Minha terra é onde o Sol é mais limpo  
 Em Mangueira é onde o Samba é mais puro  
 Tumbadora na selva-selvagem  
 Pindorama, país do futuro  
 Ê bumba iê iê boi  
 Ano que vem, mês que foi  
 Ê bumba iê iê iê  
 É a mesma dança, meu boi  
 É a mesma dança na sala  
 No Canecão, na TV  
 E quem não dança não fala  
 Assiste a tudo e se cala  
 Não vê no meio da sala  
 As relíquias do Brasil  
 Doce mulata malvada  
 Um LP de Sinatra  
 Maracujá, mês de abril  
 Santo barroco baiano  
 Super poder de paisano  
 Formiplac e céu de anil  
 Três destaques da Portela  
 Carne seca na janela  
 Alguém que chora por mim  
 Um carnaval de verdade  
 Hospitaleira amizade  
 Brutalidade, jardim  
 Ê bumba iê iê boi  
 Ano que vem, mês que foi  
 Ê bumba iê iê iê  
 É a mesma dança, meu boi  
 Ê bumba iê iê boi  
 Ano que vem, mês que foi  
 Ê bumba iê iê iê  
 É a mesma dança, meu boi  
 Plurialva, contente e brejeira  
 Miss linda Brasil diz: "Bom Dia"  
 E outra moça também, Carolina  
 Da janela examina a folia  
 Salve o lindo pendão dos seus olhos  
 E a saúde que o olhar irradia  
 Ê bumba iê iê boi  
 Ano que vem, mês que foi  
 Ê bumba iê iê iê  
 É a mesma dança, meu boi  
 Um poeta desfolha a bandeira  
 E eu me sinto melhor colorido  
 Pego um jato, viajo, arrebento  
 Com o roteiro do sexto sentido  
 Faz do morro, pilão de concreto  
 Tropicália, bananas ao vento  
 Ê bumba iê iê boi  
 Ano que vem, mês que foi

Ê bumba iê iê iê  
 É a mesma dança, meu boi  
 Ê bumba iê iê boi  
 Ano que vem, mês que foi  
 Ê bumba iê iê iê  
 É a mesma dança, meu boi  
 É a mesma dança, meu boi  
 É a mesma dança, meu boi

### **Baby – 1968 - Caetano Veloso**

Você precisa saber da piscina, da  
 Margarina, da Carolina, da gasolina  
 Você precisa saber de mim  
 Baby, baby, eu sei que é assim  
 Baby, baby, eu sei que é assim  
 Você precisa tomar um sorvete  
 Na lanchonete, andar com gente  
 Me ver de perto.  
 Ouvir aquela canção do Roberto  
 Baby, baby, há quanto tempo  
 Baby, baby, há quanto tempo  
 Você precisa aprender inglês  
 Precisa aprender o que eu sei  
 E o que eu não sei mais  
 E o que eu não sei mais  
 Não sei, comigo vai tudo azul  
 Contigo vai tudo em paz  
 Vivemos na melhor cidade  
 Da América do Sul  
 Da América do Sul  
 Você precisa, você precisa  
 Não sei, leia na minha camisa  
 Baby, baby, I love you  
 Baby, baby, I love you

### **Três Caravelas- A.Alguerô e G. Moreau**

Un navegante atrevido  
 Salió de Palos un día  
 Iba con tres carabelas  
 La Pinta, la Niña y la Santa María  
 Hacia la tierra cubana  
 Con toda sua valentía  
 Fue con las tres carabelas  
 La Pinta, la Niña y la Santa María  
 Muita cousa sucedeu  
 Daquele tempo pra cá  
 O Brasil aconteceu  
 É o maior  
 Que que há?!  
 Um navegante atrevido  
 Saiu de Palos um dia  
 Vinha com três caravelas  
 A Pinta, a Nina e a Santa Maria  
 Em terras americanas  
 Saltou feliz certo dia  
 Vinha com três caravelas



A Pinta, a Nina e a Santa Maria  
 Mira, tu, que cosas pasan  
 Que algunos años después  
 En esta tierra cubana  
 Yo encontré a mí querer  
 Viva el señor don Cristóban  
 Que viva la patria mía  
 Vivan las tres carabelas  
 La Pinta, la Niña y la Santa María

Viva Cristóvão Colombo  
 Que para nossa alegria  
 Veio com três caravelas  
 A Pinta, a Nina e a Santa Maria  
 (La Pinta, la Niña y la Santa María)

### **Enquanto Seu Lobo Não Vem - Composição: Caetano Veloso**

Vamos passear na floresta escondida, meu amor  
 Vamos passear na avenida  
 Vamos passear nas veredas, no alto meu amor  
 Há uma cordilheira sob o asfalto

(Os clarins da banda militarÂ...)  
 A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas  
 (Os clarins da banda militarÂ...)  
 Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas  
 (Os clarins da banda militarÂ...)  
 Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas  
 (Os clarins da banda militarÂ...)

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil  
 Vamos passear escondidos  
 Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou  
 Vamos por debaixo das ruas

(Os clarins da banda militarÂ...)  
 Debaixo das bombas, das bandeiras  
 (Os clarins da banda militarÂ...)  
 Debaixo das botas  
 (Os clarins da banda militarÂ...)  
 Debaixo das rosas, dos jardins  
 (Os clarins da banda militarÂ...)  
 Debaixo da lama  
 (Os clarins da banda militarÂ...)  
 Debaixo da cama

### **Mamãe Coragem- Caetano Veloso e Torquato Neto**

Mamãe, mamãe, não chore  
 A vida é assim mesmo  
 Eu fui embora  
 Mamãe, mamãe, não chore  
 Eu nunca mais vou voltar por aí  
 Mamãe, mamãe, não chore  
 A vida é assim mesmo  
 Eu quero mesmo é isto aqui

Mamãe, mamãe, não chore  
 Pegue uns panos pra lavar  
 Leia um romance  
 Veja as contas do mercado  
 Pague as prestações  
 Ser mãe  
 É desdobrar fibra por fibra  
 Os corações dos filhos  
 Seja feliz  
 Seja feliz  
 Mamãe, mamãe, não chore  
 Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz  
 Mamãe, seja feliz  
 Mamãe, mamãe, não chore  
 Não chore nunca mais, não adianta  
 Eu tenho um beijo preso na garganta  
 Eu tenho um jeito de quem não se espanta  
 (Braço de ouro vale 10 milhões)  
 Eu tenho corações fora peito  
 Mamãe, não chore  
 Não tem jeito  
 Pegue uns panos pra lavar  
 Leia um romance  
 Leia "Alzira morta virgem"  
 "O grande industrial"  
 Eu por aqui vou indo muito bem  
 De vez em quando brinco Carnaval  
 E vou vivendo assim: felicidade  
 Na cidade que eu plantei pra mim  
 E que não tem mais fim  
 Não tem mais fim  
 Não tem mais fim

**Bat Macumba-Os Mutantes - Composição: Caetano Veloso e Gilberto Gil**

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum  
 Bat Macumba ê ê, Batman  
 Bat Macumba ê ê, Bat  
 Bat Macumba ê ê, Ba  
 Bat Macumba ê ê  
 Bat Macumba ê  
 Bat Macumba  
 Bat Macum  
 Batman  
 Bat  
 Ba  
 Bat  
 Bat Ma  
 Bat Macum  
 Bat Macumba

Bat Macumba ê  
 Bat Macumba ê ê  
 Bat Macumba ê ê, Ba  
 Bat Macumba ê ê, Bat  
 Bat Macumba ê ê, Batman  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá!

**Hino do Senhor do Bonfim: Cactano Veloso - Composição: Joao Antonio Wanderlei-peiton De Vilar**

Glória a ti neste dia de glória  
 glória a ti redentor que há cem anos  
 nossos pais conduziste à vitória  
 pelos mares e campos baianos  
 desta sagrada colina  
 mansão da misericórdia  
 dai-nos a graça divina  
 da justiça e da concórdia  
 glória a ti nessa altura sagrada  
 és o eterno farol, és o guia  
 és, senhor, sentinela avançada  
 és a guardo imortal da bahia.  
 dessa sagrada colina  
 mansão da misericórdia  
 dai-nos a graça divina  
 da justiça e da concórdia  
 aos teus pés que nos deste o direito  
 aos teus pés que nos deste a verdade  
 trata e exulta num fêrvido preito  
 a alma em festa da nossa cidade  
 desta sagrada colina  
 mansão da misericórdia  
 dai-nos a graça divina  
 da justiça e da concórdia