



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE
Recredenciamento e-MEC 200901929

EDUARDO BASÍLIO RIBEIRO

**TROPICALIA OU PANIS ET CIRCENCIS: HISTÓRIAS DE RUPTURAS E
INTERVENÇÃO CULTURAL DE UM AUTÊNTICO MANIFESTO
TROPICALISTA?**

TRÊS CORAÇÕES - MG
2018

EDUARDO BASÍLIO RIBEIRO

**TROPICALIA OU PANIS ET CIRCENCIS: HISTÓRIAS DE RUPTURAS E
INTERVENÇÃO CULTURAL DE UM AUTÊNTICO MANIFESTO
TROPICALISTA?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso da Universidade Vale do Rio Verde como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Linha de pesquisa: Literatura, história e cultura. Área de concentração: Letras

Orientador: Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti

TRÊS CORAÇÕES - MG

2018

392.89

RIB Ribeiro, Eduardo Basílio

Tropicalia ou panis et circencis: histórias de rupturas e intervenção cultural de um autêntico manifesto tropicalista? / Eduardo Basílio Ribeiro. - Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2018.

136 f.

Orientador: Profº. Drº. Luciano Marcos Dias Cavalcanti.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras - Área de concentração - Letras, 2018.

1. Antropofagia . 2. Caetano Veloso. 3. Tropicalismo. I. Cavalcanti, Luciano Marcos Dias, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS

Aos vinte e quatro dias do mês de maio do ano de dois mil e dezoito, sob a presidência do Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR), e com a participação dos membros Prof.^a Dr.^a. Cilene Margarete Pereira (UNINCOR) e Prof. Dr. Rodrigo Carvalho da Silveira (IFRJ), foi realizada a defesa da dissertação **“TROPICALIA OU PANIS ET CIRCENCIS: HISTÓRIAS DE RUPTURAS E INTERVENÇÃO CULTURAL DE UM AUTÊNTICO MANIFESTO TROPICALISTA?”**, do mestrando **Eduardo Basílio Ribeiro**, aluno do Programa de Mestrado em Letras. Após arguição do candidato, a banca deliberou pela (X) APROVAÇÃO () APROVAÇÃO COM ALTERAÇÕES () NÃO APROVAÇÃO. Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 24 de maio de 2018.



Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Presidente



Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira
Membro da Banca

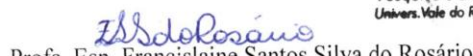


Prof. Dr. Rodrigo Carvalho da Silveira
Membro da Banca



Profa. Dra. Gleicione Ap. Dias Bagne de Souza
Pró-reitora de Pós-graduação

Prof.^a Dr.^a Gleicione Ap.^a D.B. Souza
Pró-Reitora de Pós Graduação,
Pesquisa e Extensão-PRPGPE
Univ. Vale do Rio Verde-UNINCOR



Profa. Esp. Francislaine Santos Silva do Rosário
Secretária Geral

Francislaine S. Silva do Rosário
Secretaria Acadêmica
FCTE/UNINCOR

Dedicado ao Autor da Vida por esta inestimável oportunidade, à minha mãe e eterna incentivadora, dona Dionísia, ao meu filho Jônatas pelo exemplo que luto para deixar como legado, e a todos os que se propuseram a romper com coragem e ousadia as amarras de uma arte engessada nas formalidades e no tradicionalismo para que a cultura brasileira fosse mostrada em seu verdadeiro esplendor.

AGRADECIMENTOS

A caminhada de uma milha começa sempre pelos primeiros passos. Este curso de Mestrado foi uma porta de uma grande oportunidade que se abriu de forma inesperada, mas que foi aproveitada com dedicação, apesar de todas as minhas limitações e dificuldades. Ao atingir esta grande etapa, meus agradecimentos vão, em primeiro lugar, para as instituições que possibilitaram a realidade deste momento de realização: Prefeitura Municipal de Três Corações, na pessoa de sua Secretária de Educação, Lisa Paula Vilella e para a UNINCOR, Universidade Vale do Rio Verde, cuja parceria tornou-se uma prerrogativa fundamental para que este sonho se realizasse. Quero agradecer à coordenação e ao corpo docente do curso de Mestrado em Letras pela extrema dedicação e zelo no exercício da função. Minha gratidão em especial aos dois professores orientadores que me conduziram com firmeza e atenção em diferentes momentos da pesquisa: na fase inicial, a doutora Maria Elisa Rodrigues Moreira. Nas fases seguintes, o doutor Luciano Marcos Dias Cavalcanti. Uma menção também vai para a coordenadora do curso, doutora Cilene Margarete Pereira, pelas importantes observações, e sugestões apontadas que muito contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa. Aos colegas de curso pelos momentos de descontração e de aprendizagem compartilhados. Ao grande amigo Lauander Silva pelas colaborações prestadas e a todos que de uma forma indireta contribuíram para que esta grande etapa fosse conquistada. Parafraseando o grande educador Paulo Freire: “O conhecimento não transforma o mundo. O conhecimento muda as pessoas. Pessoas mudam o mundo”.

Ao Autor da Vida, minha mais preciosa gratidão. Em todo o tempo.

*“Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país”*

(Caetano Veloso, “Tropicália”, 1968)

RESUMO

O presente trabalho se propõe a uma investigação do álbum *Tropicália ou Panis Et Circencis* como álbum-manifesto catalisador das principais ideias do movimento Tropicalista da década dos anos 1960. O objetivo primordial é mostrar quais seriam as possíveis relações do gênero manifesto com a obra fonográfica e de como estas ligações, que lhe parecem tão peculiar, colaboraram, inseridas no contexto do movimento Tropicalista, para uma intervenção cultural como poucas vezes observada na história da arte brasileira. Para tanto, partiremos de algumas considerações sobre a particularidade da formação cultural brasileira, múltipla e imbricada, para traçarmos, por meio de um método crítico analítico, alguns aspectos importantes da trajetória da arte no Brasil através de movimentos vanguardistas como o Modernismo e o Concretismo, além de um estudo pormenorizado do próprio gênero manifesto em suas várias adequações, até o surgimento do Tropicalismo e o consequente lançamento do álbum, ao qual terá nove dentre um total de doze fonogramas, analisados e comentados. Dentro deste contexto, estaremos propondo uma reflexão crítica a respeito das intervenções culturais e das rupturas estéticas provocadas pelo álbum e pelo movimento em geral, bem como a relação artística que ele - o próprio álbum - desenvolveu, até a atualidade, enquanto um manifesto-arte.

Palavras-chave: Tropicalismo, Caetano Veloso, manifesto, antropofagia.

ABSTRACT

The present work is proposed to an investigation of the album *Tropicália or Panis Et Circencis* as a manifesto album catalyzing the main ideas of the Tropicalist movement of the decade of the 1960s. The main objective is to show the possible relations between the genre manifesto and the phonographic work and how these connections, which seem to it so peculiar, have collaborated, inserted in the context of the Tropicalist movement, into a cultural intervention rarely observed in the Brazilian history of art. We will start from some considerations about the particularity of the formation of Brazilian culture, as multiple and imbricated, to draw, through a critical and analytical method, some important aspects of the trajectory of art in Brazil through avant-garde movements such as Modernism and Concretism, as well as a detailed study of the genre manifesto in its various forms, until the emergence of Tropicalismo and the consequent release of the album, which will have nine phonograms, analyzed and commented, of a total of twelve. Within this context, we will be proposing a critical reflection on the cultural interventions and aesthetic ruptures provoked by the album and the movement in general, as well as the artistic relationship that he - the album itself - has developed until today, as a manifesto-art.

Keywords: Tropicalismo, Caetano Veloso, manifesto, antropofagia.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1. Capa do álbum <i>Tropicália ou Panis Et Circencis</i>	84
FIGURA 2. Contracapa do album <i>Tropicália ou Panis Et Circencis</i>	86
FIGURA 3. Capa do álbum <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> dos Beatles	89
FIGURA 4. Quadro <i>Lindoneia: a Gioconda do Subúrbio</i> , de Rubens Gerchman	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CULTURAS BRASILEIRAS: DA SINGULARIDADE À MULTIPLICIDADE - CONSIDERAÇÕES DE ALFREDO BOSI	14
2 O MOVIMENTO MODERNISTA E AS NOVAS TENDÊNCIAS DE RENOVAÇÕES ARTÍSTICAS	26
2.1 O Modernismo e a transição entre a renovação estética e o projeto ideológico	29
2.2 Oswald de Andrade: poética radical e manifestos	36
2.3 O surgimento do Concretismo e o advento da contracultura.	47
3 TROPICALISMO E TROPICALISTAS	52
3.1 Marco inicial: 1967 e o Festival da Canção da TV Record	52
3.2 Surge então o Tropicalismo	58
3.3 Interlúdio: as novas concepções estéticas presentes no trabalho de Caetano Veloso	64
3.4 <i>Tropicália ou Panis Et Circensis</i> – contextualização e repercussões	72
4 <i>TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSIS</i> – MANIFESTO TROPICALISTA?	78
4.1 O gênero manifesto e suas implicações na arte moderna	78
4.2 As concepções estéticas presentes na produção capista do álbum	84
4.3 “Eu quis cantar...” – histórias e análises das canções	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo propor uma reflexão crítica e analítica sobre uma das obras fonográficas mais emblemáticas da história da discografia da música popular brasileira: *Tropicália ou Panis Et Circencis*. Lançado no ano de 1968, em meio a um contexto cultural, histórico e político efervescente, este álbum transcendeu os limites de um simples registro fonográfico produzido pela indústria de entretenimento de sua época para se tornar – dentro do movimento tropicalista que o deflagrou - uma verdadeira referência musical, conceitual e artística, que viria, inclusive, a influenciar decisivamente os rumos da música popular brasileira, bem como toda uma leva de artistas e músicos de gerações posteriores.

Tal relevância logo lhe renderia o epíteto de “álbum-manifesto”, o que se constitui o mote deflagrador do escopo desta pesquisa em relação a seu *corpus*: analisar o disco *Tropicália ou Panis Et Circencis* a partir da ideia corrente de sua configuração como um “manifesto” do Tropicalismo, identificando por meio da análise integral da obra – que perpassa por capa, recursos gráficos e principalmente pelas letras e estrutura da maioria de suas canções – identificando em que medida o álbum corresponderia a este epíteto.

Esta pesquisa se justifica por propor uma reflexão sobre o álbum *Tropicália ou Panis et Circencis* sob um viés ainda pouco explorado por outras pesquisas acadêmicas, qual seja, discutir a adequação ou não de se considerar esta obra, referencial no panorama da música brasileira, como um manifesto do movimento Tropicalista.

Em nossas pesquisas preliminares, encontramos uma série de livros dedicados ao Tropicalismo, dentre os quais se destacam: *A forma da festa: Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, organizado por Sylvia Helena Cyntrão (2000); *Tropicália, alegoria, alegria*, de Celso Favaretto (2007); *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*, de Christopher Dunn (2009); e *Tropicália*, organizado por Sérgio Cohn e Frederico Coelho (2012). Todos esses livros, no entanto, abordam o movimento em suas características mais amplas, identificando sua contextualização, surgimento e principais obras, mas não se dedicam ao álbum que elegemos para estudo. O único livro que encontramos dedicado exclusivamente ao álbum tem título homônimo a este, e foi organizado por Ana de Oliveira em 2010. O livro *Tropicália ou Panis Et Circencis* apresenta um texto crítico acerca de cada canção do álbum, além de um pôster elaborado por um artista como interpretação da canção analisada. Assim, sua abordagem é bastante distinta da aqui proposta.

Foram encontrados também artigos, dissertações e teses dedicados ao estudo do movimento Tropicalista, como “Tropicalismo e Vanguardas Europeias: Imperativo de Ruptura, Processos Construtivos e Alcance Crítico”, dissertação defendida em 2016, por Guilherme de Azevedo Granato, “Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate” de Marcos Napolitano e Mariana Martins Villaça (1997) e “O Desenho de Capas de Discos Bossa-Novistas e Tropicalistas, Indicação da Cultura Brasileira de Um Tempo”, de Valéria Nanci de Macêdo Santana (2013), além de uma dissertação muito importante por conter em seu objeto um tema similar a esta pesquisa: “Vozes Dissonantes: Discurso da Diversidade e Diversidade de Discursos no Manifesto Tropicalista”, de Juliano Malínverni da Silveira defendida em 2010, em que o autor parte da premissa já evidenciada de que a obra se trata de um disco-manifesto, analisando suas diferentes vozes e discursos a partir de sua produção capista e trechos de algumas faixas, sem contudo, estabelecer uma investigação mais aprofundada sobre as relações do álbum com o próprio gênero manifesto, discussão esta primordial para análise circunstanciada do objeto desta pesquisa. Esta fortuna crítica nos permitiu analisar, com mais profundidade, a obra em questão dentro da perspectiva desta denominação de álbum-manifesto que lhe é atribuída, a qual parece ser tomada como natural.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, recorreremos a um método crítico-analítico, no qual o álbum será analisado sob o prisma do movimento Tropicalista e de suas propostas vanguardistas, contextualizadas e inseridas no momento histórico e político da década de 1960, e aproximado a elementos característicos dos “manifestos”.

Entretanto, analisar a história deste álbum, sob o viés do gênero manifesto, ultrapassa uma simples investigação de suas canções e da relevância do Tropicalismo enquanto movimento artístico que o desencadeou. A história do álbum confunde-se com o movimento que ele – o próprio álbum – quis representar.

Portanto, esta pesquisa requer um estudo que perpassa pelo panorama de algumas das principais tendências artísticas brasileiras e, acima de tudo, requer reconhecer e mapear que caminhos contribuíram para que essas próprias tendências se consolidassem na construção de uma identidade cultural brasileira a partir do início do século XX, até convergirem ao movimento Tropicalista nos anos 1960.

Para tanto, os capítulos da pesquisa foram organizados da seguinte forma:

No primeiro capítulo, “Culturas brasileiras: da singularidade à multiplicidade—considerações de Alfredo Bosi”, faremos uma reflexão preponderante sobre os aspectos gerais e determinantes da cultura e das culturas brasileira, por meio de importantes textos de Alfredo Bosi (“Plural, mas não caótico” de 1999 e, principalmente, por “Cultura brasileira e culturas

brasileiras” e “Post-scriptum”, de 1992), os quais de forma sintética, o autor elabora, a partir da síntese do pensamento de grandes estudiosos, a formação do Brasil e de sua cultura, como: Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freire, etc. Além disso, consideraremos a sua própria contribuição, que dá um passo adiante a esses pensadores, no sentido de que, para ele, não existe um Brasil harmônico e puro, mas sim uma pluralidade cultural, que mistura desde aspectos mais arcaicos de nosso povo, até a tecnologia *hi-tech* de uma indústria cultural de entretenimento. Nesse sentido, a intenção deste capítulo é traçar um percurso inicial que nos possibilitará visualizar e analisar, de forma mais crítica e apurada, as múltiplas intersecções culturais de diferentes estratos sociais, empreendidas do Modernismo ao Tropicalismo e, sobretudo, neste último, representadas pelo lançamento do álbum *Tropicália ou Panis Et Circencis*.

No segundo capítulo – “O movimento Modernista e as novas tendências de renovações artísticas” – concentraremos o foco no Modernismo, procurando investigar os fatores que contribuíram para um período fértil de ruptura e renovação da arte no Brasil. Dois autores, em especial, merecerão destaque neste capítulo, por suas pesquisas e aproveitamento de novas concepções estéticas literárias: Mário de Andrade, um dos precursores e expoentes do movimento e Oswald de Andrade pela corrente vanguardista que seria mais tarde uma influência peremptória para o movimento Tropicalista: a Antropofagia. Neste capítulo, também abordaremos duas correntes importantes para as futuras proposições tropicalistas: o Concretismo e a Contracultura dos anos 50 e 60.

No capítulo seguinte – “Tropicalismo e tropicalistas” – o movimento Tropicalista estará em foco a partir do seu surgimento, especificamente após o Festival da Canção da TV Record, ocorrido em outubro de 1967, quando a imprensa passou a rotular as canções apresentadas por Caetano Veloso e Gilberto Gil como “tropicalistas”. Serão apresentadas as referências e influências do movimento Modernista sobre o Tropicalismo, suas características mais importantes, assim como sua repercussão no meio artístico da época e uma reavaliação crítica e contextualizada de seu importante legado algumas décadas depois.

No quarto capítulo, “*Tropicália ou Panis Et Circencis* – Manifesto Tropicalista?”, iremos abordar o manifesto enquanto gênero textual específico, que ultrapassou as fronteiras de suas raízes políticas para abarcar diversas frentes artísticas, como as artes plásticas, a literatura e a música, bem como suas contribuições para as produções culturais e artísticas.

Neste capítulo, o objetivo principal recairá sobre o álbum, objeto da pesquisa, em relação ao qual serão apresentados: detalhes de sua produção e concepção estética, análise crítica de sua capa emblemática e polêmica e, por fim, análise de suas canções, que

possibilitarão tratar de maneira mais apurada das propostas do álbum bem como as correlações dessas proposições em relação ao gênero manifesto.

Do total das doze faixas que perfazem o álbum (a saber: “Miserere Nóbis”, “Coração Materno”, “Panis et Circensis”, “Lindoneia”, “Parque Industrial”, “Geleia Geral”, “Baby”, “Las Três Caravelas” “Enquanto Seu Lobo Não Vem”, “Mamãe, Coragem” “Bat Macumba” e “Hino ao Senhor do Bonfim”) as canções serão analisadas na íntegra através de investigações que procurarão perpassar pelas propostas tropicalistas de retratarem, dentro do ideário do manifesto, a complexidade da cultura e da arte brasileira.

Diante de todos esses fatores e objetivos elencados, acreditamos que esta pesquisa venha a ajudar a suprir uma importante lacuna nos estudos acerca da Música Popular Brasileira e suas repercussões associadas ao universo cultural e literário brasileiro, lançando novos olhares sobre um aspecto relevante relacionado a um álbum fundamental em nosso cancionário popular, mas ainda hoje pouco analisado.

1 CULTURAS BRASILEIRAS: DA SINGULARIDADE À MULTIPLICIDADE - CONSIDERAÇÕES DE ALFREDO BOSI

Ao considerarmos a expressão “cultura brasileira”, no singular, temos uma percepção de que uma cultura homogênea e única perpassa todas as atividades e manifestações artísticas dos costumes do povo brasileiro. No entanto, ao refletirmos de maneira mais aprofundada nesta questão, rapidamente percebemos a inviabilidade dessa expressão, uma vez que, levando em conta fatores como o histórico de colonização e o consequente processo de mestiçagem racial, que, por sua vez, resultaram em uma inevitável sociedade de classes, tal concepção de uniformidade tende a cair por terra imediatamente.

As várias subdivisões e fragmentações imanentes a quaisquer grupos sociais estão direta e proporcionalmente ligadas às múltiplas direções e interseções pelas quais determinada cultura passa, perdendo gradualmente seu aspecto homogêneo inicial. Tal processo perpassa todo o intercurso das manifestações artísticas, saberes e costumes de uma nação, sendo, inclusive, tema pertinente de longos estudos e análises antropológicas através dos tempos.

Alfredo Bosi sustenta a tese de que a cultura brasileira sempre carregou consigo as marcas da miscigenação, até por conta das razões históricas que perpassaram todo um período histórico colonial supracitado.

A tradição da nossa Antropologia Cultural já fazia uma repartição do Brasil em culturas, aplicando-lhes um critério racial: cultura indígena, cultura negra, cultura branca, culturas mestiças, Uma obra excelente, e ainda hoje útil como informação e método, a *Introdução à antropologia brasileira*, de Arthur Ramos, terminada em 1943, divide-se em capítulos sobre as culturas não europeias (culturas indígenas, culturas negras, tudo no plural) e culturas europeias (culturas portuguesa, italiana, alemã...), fechando-se pelo exame dos contatos raciais e culturais. (BOSI, 1992, p. 308)

Quanto à concepção de cultura aqui analisada, em uma definição abrangente, compreende toda “uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso” (BOSI 1992. p. 309) a qual podemos subdividir por categorias que transitam por um saber cultural erudito centralizado no sistema educacional, mais especificamente nas universidades e uma cultura mais simples, rudimentar em sua essência iletrada, compreendendo aqui os costumes, as manifestações e os saberes que abarcam o homem interiorano, de aspectos e modos rústicos, sertanejo e provinciano. Ou ainda do homem pobre, suburbano, morador de periferia, todavia sem assimilação ou acesso às estruturas modernizantes. (Cf. BOSI, 1992, p. 309)

Importante observar que, somado a esses dois polos (“Academia e Folclore”), o crítico enumera também categorias intermediárias de produção cultural, fruto do constante desenvolvimento de uma sociedade essencialmente capitalista e de consumo: “a cultura criadora individualizada de escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, enfim, intelectuais [...]” (BOSI, 1992, p. 309), uma produção independente, autônoma e à margem dos meios acadêmicos. Por fim, reconhece uma cultura resultante das relações de sistemas de produções de bens de consumo, presentes em uma sociedade urbano-capitalista sendo, portanto, constituída de meios de comunicação e aparatos tecnológicos, tendo como objetivo principal atingir o maior contingente possível a partir de uma perspectiva globalizada (Cf. BOSI, 1992, p. 309).

Justamente em decorrência desta estreita relação com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo, tal fenômeno recebeu a denominação de cultura de massa, sendo também denominada, conforme observa Bosi, “pelos intérpretes da Escola de Frankfurt de indústria cultural e cultura do consumo” (BOSI, 1992, p. 309).

Portanto, analisando por um prisma mais pragmático, essas quatro categorizações, a saber, a cultura universitária, a cultura criadora individualizada extrauniversitária, a cultura de massa ou de consumo e a cultura popular formam o quadrante básico e catalisador das produções culturais.

Entretanto, tais segmentações não permanecem estanques em suas propostas, muito menos produzem atividades compartimentadas. Mesmo em uma sociedade estratificada em classes, como a brasileira, há de se observar as múltiplas correlações e imbricações pelas quais tais níveis de cultura atravessam, percorrendo múltiplas influências e absorções de uma série de fatores sociais tais como a influência das culturas imigratórias estrangeiras, além das próprias variações regionalistas do Brasil, país de dimensões continentais em que se torna incontestável e perceptível a pluralidade das manifestações culturais decorrentes de um imanente processo de miscigenação.

Ora, tais considerações, longe de apontarem para um quadro esquizofrênico e caótico, delimitam, ao contrário, um panorama rico, multiforme, contribuindo mais para o aspecto singular em meio à multiplicidade e suas interseções. Em lugar de expressões consagradas e cunhadas no imaginário popular como “geleia geral” e “samba do crioulo doido” o que se espera desse caleidoscópio é justamente o seu “efeito de sentido” conforme constata Bosi:

A cultura das classes populares, por exemplo, encontra-se em certas situações, com a cultura de massa. Esta com a cultura e erudita, e vice-versa. Há imbricações de velhas culturas ibéricas indígenas e africanas, todas elas

também polimorfos, pois já traziam um teor considerável de fusão no momento do contato interétnico. E há outros casamentos mais recentes de culturas migrantes quer externas (italiana, alemã, síria, judaica, japonesa...), quer internas (nordestina, paulista, gaúcha...) que penetraram fundo no nosso cotidiano material e moral. Sem esquecer a presença norte-americana que vem representando, desde a Segunda Guerra Mundial, uma fonte privilegiada no mercado de bens simbólicos. (BOSI, 1999, p. 7-8)

Torna-se, portanto, fundamental observar a questão que se impõe neste instante: o que vem a ser na realidade a cultura brasileira? É possível defini-la ou revesti-la de alguma identidade? Como considerá-la única ou pura em meio a tantas imbricações e interseções possíveis?

Essas múltiplas interseções constituem um tema vasto e complexo. No entanto, é possível detectar algumas correlações entre os níveis de cultura que permeiam de maneira profunda e inalterável as relações do brasileiro para com a sociedade, independente do seu pertencimento a um dos múltiplos estratos sociais possíveis.

Tomemos como exemplos as inúmeras correlações entre a cultura popular e a cultura de massa, ou “popularesca”, numa expressão cunhada por Mário de Andrade. (Cf. BOSI 1992, p. 324) A cultura popular, espontânea, e por isso mesmo carregada de simbolismos, transcorre em tempos e espaços diferentes.

Sua singularidade está atrelada ao discurso dialético entre o material e o espiritual, ou seja, há uma questão intrínseca que revela tradições de costumes, modos de viver, as representações manifestas em comunidades rurais pobres, em sua grande maioria iletradas, nas pequenas cidades interioranas ou ainda em áreas de periferia dos grandes centros cujas condições sociais estáveis, embora precárias, pressupõem uma gama de preservação de situações na memória. Assim, como enumera Bosi:

Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco [...], as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, o modo de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, [...] as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar... (BOSI, 1992, p. 324)

Não obstante, todo este cenário aparentemente caótico e desordenado revela diretrizes interessantes, constituindo um leque amplo de inspirações de produções artísticas para a cultura popular. A arte brasileira sempre foi pródiga em contemplar a cultura popular e tomá-la como fonte de inspiração para produções extremamente marcantes e profícuas ao longo de décadas, não importasse se seus matizes fossem ideológicas ou puramente estéticas.

Obras literárias canônicas como *Vidas Secas* e *Grande Sertão: Veredas* são incursões voluntárias e viscerais a este Brasil arcaico, iletrado, sertanejo e provinciano que sempre fascinou Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa, respectivamente. As imagens icônicas retratadas em *Os Retirantes* de Cândido Portinari ou *Abaporu* de Tarsila do Amaral, que, no auge do Modernismo Brasileiro dos anos 30 e 40, ousaram retratar a crueza do sertão em quadros arrojadamente influenciados pelo contato com as vanguardas e técnicas cubistas, revestidas de primoroso acabamento estético e de denúncia social.

Registros fonográficos como o álbum *Tropicália Ou Panis Et Circensis* que, em pleno auge da ditadura militar nos anos 1960, fez ecoar as propostas presentes na antropofagia preconizada por Oswald de Andrade, expoente do movimento Modernista, misturando em uma “geleia geral” sonoridades díspares provenientes do folclore, dos ritmos populares em uma fusão com a sonoridade da música pop, mais especificamente de circulação anglo-americana da época, para retratar de forma mimética e alegórica “as relíquias do Brasil” (FAVARETTO, 1995, p. 79).

Entender a cultura brasileira e suas múltiplas facetas perpassa por delimitações de ações claras: a cultura de massa, colonizadora em sua origem, elaborando produções em série, em um espaço cada vez mais curto de tempo, valendo-se da produção industrial de meios de comunicação como a televisão e o cinema, em áreas quase que estritamente urbanas; em contraponto a esta, a cultura popular, que, de maneira cíclica e sazonal, manifesta-se em populações oriundas de regiões e populações mais humildes, e, por isto, mostra-se calcada na ideia da celebração do valor que se atribui aos feitos perpetuados de geração em geração pela memória social.

No entanto, tal entrelaçamento entre as culturas ocorre justamente devido ao poder latente dos meios de comunicação de massa. Valendo-se de todo o seu potencial enquanto produtos tecnológicos de médio e longo alcance, respaldados pelo poder econômico, a cultura de massa adentra as habitações mais humildes, “entra na casa do caboclo e do trabalhador de periferia, ocupando-lhe as horas de lazer em que poderia desenvolver alguma forma criativa de autoexpressão” (BOSI, 1992, p. 328).

Tal relação não somente se porta de forma impositiva, mas também de absorção, provocando em determinados segmentos certa descaracterização das expressões populares, um reducionismo da importância de suas manifestações, transformando-as em meras atrações formalizadas:

O poder econômico expansivo dos meios de comunicação parece ter abolido, em vários momentos e lugares, as manifestações da cultura popular,

reduzindo-as a função de folclore para turismo. Tal é a penetração de certos programas de rádio e TV junto às classes pobres, tal é a aparência de modernização que cobre a vida do povo em todo o território brasileiro, que à primeira vista, parece não ter sobrado nenhum espaço próprio para os modos de ser, pensar e falar, em suma, viver, tradicional-populares. (BOSI, 1992, p. 328)

Entretanto, nem todo o poder dos meios de comunicação de massa, nem toda tecnologia alavancada pelo predomínio econômico impregnado pelas relações de lucro, poder e consumo, e até mesmo de toda manipulação oportunista dessa cultura que se vale de sua supremacia, para inclusive expor e utilizar-se da própria cultura popular, seja através das festividades tradicionais do Bumba Meu Boi no Maranhão, seja através da transmissão dos desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro, é capaz de interceptar ou obstruir o processo ainda que lento e cadenciado das manifestações populares.

Em plena segunda década do século XXI, em tempos de progressos tecnológicos e da velocidade das transformações e da informação, a cultura popular ainda pode ser reconhecida, especialmente em cidades interioranas, através das festividades nas quermesses em homenagem a determinado santo padroeiro, no desfile das congadas ou no canto das companhias de Folia de Reis nas pequenas comunidades de periferia.

Onde houver, enfim, “uma rede familiar ou comunitária, apoiada pela socialização do parentesco, do vicinato e dos grupos religiosos” (BOSI, 1992, p. 329), este Brasil arcaico, provinciano, quase iletrado e rústico em sua essência ainda será palco para as mais diversas expressões populares, perpetuando as tradições por gerações vindouras ainda que sem vigor de tempos de outrora.

Assim, por exemplo, o que distingue uma produção cinematográfica da última geração ou uma teledramaturgia exibida na televisão de uma festa de congada ou celebração de uma companhia de Folia de Reis, é que, enquanto os primeiros terão um espaço relativamente efêmero na memória ou na vivência de seus consumidores, os segundos estarão sempre presentes tanto na memória como na práxis coletiva por se tratar de manifestações que estão enraizadas em seus participantes, na vida deles. (Cf. BOSI, 1999, p.11).

Além destas prerrogativas, é preciso levar em consideração que toda essa interseção entre os níveis e tipos de cultura, deve-se a conjunções de fatores sociais como a influência de culturas migratórias estrangeiras (Cf. BOSI, 1999, p. 8), além da abrangente e riquíssima variação regional do Brasil, um país de dimensões continentais, portanto extremamente múltiplo no que diz respeito às manifestações culturais.

Aparentemente opostas entre si, a cultura erudita e a cultura de massa podem convergir de diversas formas. Bosi observa que, dentro do ambiente tecnicista e acadêmico, por exemplo, um profissional técnico e universitário pode dispor-se de diferentes produtos oferecidos pela produção tecnológica em diferentes plataformas de comunicação. Tais produtos acionam uma verdadeira “plethora de elementos mecânicos e eletrônicos” (BOSI, 1992, p. 327) que, por sua vez, são produtos que se instalam no mercado de consumo, multiplicam-se em série, mas em sua origem foram resultado de extensas pesquisas desenvolvidas em laboratórios de determinadas universidades.

Ora, tal convergência se processa de modo semelhante nos campos da arte e das letras. É histórica, produtiva e notória, através da segunda metade do século XX, a proliferação de produtos tecnológicos, que, devido à sua grande capacidade de armazenamento de informações e consequente distribuição desses recursos em médio e longo alcance, tornaram-se aliados naturais de toda uma classe artística preocupada em se posicionar como pesquisadora e antecipadora de novas tendências e direcionamentos, como alguns escritores e músicos.

No Brasil, por exemplo, alguns escritores e compositores de música de vanguarda estabeleceram desde os fins da década de 1950, um projeto de aproveitamento das conquistas da eletrônica e do computador, dando ao acaso e às suas combinações um peso estético dominante. Essa relação íntima com os meios técnicos levou alguns ideólogos experimentalistas a condenar toda forma de arte que não se valesse dos recursos mais modernos de programação e comunicação. Entrava nesse campo de prestígio sobretudo a televisão que, na teoria – matriz de Marshall McLuhan, teria estourado a percepção de todos os homens, estourado a barreira entre as classes sociais e instituído a Aldeia Global (*Global Village*) que, retribalizou eletronicamente a humanidade e fez tábua rasa das mil e umas diferenças regionais e culturais que caracterizam, há milênios, os povos do planeta. Temos, aqui, um caso expressivo de incorporação do *mass media* a um projeto de origem letrada e erudita. (BOSI, 1992, p. 327)

Esta noção das barreiras e distâncias encurtadas ou rompidas pelos meios de comunicação de massa proporcionariam nas décadas posteriores verdadeiros “fenômenos midiáticos” e, de certa forma, alterariam profundamente as relações entre a humanidade e as manifestações culturais, resultando em segmentações de representações artísticas aos cuidados de um termo que emergiu justamente do alavancamento do poder econômico de consumo em relação à indústria de massa, ou seja, a indústria de entretenimento, ou conforme já cunhado pelos ingleses de *show business* (ou sua forma abreviada *show biz*).

Os parâmetros para produções artísticas sofreriam, inclusive, um processo inverso, a saber, a apropriação das fabricações em série das ideias oriundas da cultura erudita, o

chamado fenômeno *kitsch*, que, segundo estudos de Abraham Moles, consiste em “divulgar junto aos consumidores das classes alta e média, palavras gostos, melodias, enfim, bens culturais produzidos inicialmente pela chamada cultura superior” (BOSI, 1992, p. 327-328).

Por cultura erudita entendemos a produção cultural de uma parcela letrada, em geral abastada, a partir das camadas de classe média a alta que possuem acesso às universidades e às múltiplas possibilidades da instrução superior. Forma a base das inserções no mercado de trabalho, especificamente para atividades de natureza burocráticas.

As delimitações nas áreas de atuação da cultura universitária têm visto os horizontes se expandirem cada vez mais, justamente por se tratar de setores de tradição científica, que se notabilizam por uma forte prática impulsionada pelo sistema capitalista, embora mesmo entre elas existam disparidades de prestígio e procura. Bosi observa algumas disparidades, entre as ciências de formação humana como História, Pedagogia, Letras, Estudos Sociais e Comunicação, em relação às Ciências Biológicas (Psicologia, Medicina, Saúde Pública) e às Ciências Exatas (Economia, Administração, Engenharia, Arquitetura, Urbanismo). Tais disparidades são marcadas por tensões baseadas na evolução do capitalismo que faz irromper “o conflito entre tecnocratas e os estudiosos que desejariam por a sua especialidade a serviço da democracia social”. (BOSI, 1992, p. 316)

É preciso lembrar que “no mundo extrauniversitário, os símbolos e os bens culturais não são objeto de análise detida ou de interpretação sistemática. Eles são *vividos* e pensados, esporadicamente, mas não tematizados em abstrato”. (BOSI, 1992, p. 320, grifo do autor).

Acontece, porém, que a disparidade entre esses polos (erudito e popular) não exclui uma proximidade com resultados profícuos nas inter-relações. As extremidades se tocam de maneira mais comum do que se possa imaginar, pois justamente os elementos contraditórios convergirão para que a atração se concretize.

Assim, as características opostas da cultura popular, carregadas do que há de mais espontâneo, visceral, exótico e multifacetado, colocar-se-á de forma instigante, provocativa, despertando na “frieza” erudita o desejo pelo conhecimento, que, por sua vez, fará com que esta se deixe instigar e seduzir, como atesta Bosi: “a cultura erudita quer sentir um arrepio diante do selvagem” (BOSI, 1992, p. 331).

Tal imbricação pode tanto resultar em análises etnocêntricas que buscam elucidar a questão das chamadas classes dominantes, que se valem da persuasão demagógica de caráter elitista em relação às classes menos favorecidas, como podem também suscitar incursões por obras que perpassam “a arte elaborada em tornos de motivos populares como a música de

Villa-Lobos, o romance de Guimarães Rosa, a pintura de Portinari e a poesia negra de Jorge de Lima” (BOSI, 1992, p. 331).

A Antropologia brasileira revelou-se pródiga em sempre desvendar os meandros da chamada “psicologia dos povos”, cuja prerrogativa mais urgente seria exatamente esta: o fascínio da cultura erudita pelos povos selvagens, rudimentares, pelos costumes simplórios, porém constantes e atemporais, pelos saberes e sabedorias de uma camada iletrada, embora rica na manutenção e promulgação de tradições variadas.

Para Alfredo Bosi, este híbrido entre as culturas encontrou uma ressonância relevante, sobretudo na literatura, refletindo-se em movimentos como o Modernismo que propugnava, nas décadas dos anos 1920, propostas que visavam apresentar o “caráter nacional brasileiro”.

O tema do cruzamento entre culturas é proposto especificamente por alguns escritores modernistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp e Cassiano Ricardo. Fique apenas o registro de duas tendências: o nacionalismo estético e crítico de Mário de Andrade e o antropofagismo de Oswald de Andrade. Mário inclinava-se à fusão de uma perícia técnica supranacional com a sondagem de uma psicologia brasileira semiprimitiva, mestiça, fluída, romântica. Oswald pregava uma incorporação violenta e indiscriminada dos conteúdos e das formas internacionais pelo processo antropofágico brasileiro, que tudo devoraria, que tudo fundiria no seu organismo inconsciente, entre o anárquico e o matriarcal. (BOSI, 1992, p. 332)

O direcionamento tomado por essas duas teses pressupunham, portanto, uma relação entre cultura erudita e cultura popular, perpassadas “segundo um vetor nitidamente *mitopoético*” (BOSI, 1992, p. 333), isto é, um panorama resultante de uma sensibilidade tupi “articulada em lendas, mitos e ritos, recontados pelos cronistas, pelos jesuítas e por alguns antropólogos contemporâneos”. (BOSI, 1992, p. 333)

Torna-se evidente, portanto, que se, por um lado tal tendência se consolida rica em representações, gerando obras literárias tanto sólidas quanto canônicas e influentes como *Macunaíma* de Mário de Andrade e *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, por outro não escapou de um efeito inevitável e psicológico da projeção e do escapismo que se apresenta decorrente de tal direção justamente por contemplar a cultura popular, conforme observa Bosi como mero veículo para projeções de “neuroses, desequilíbrios, preconceitos, recalques e desrecalques do intelectual na matéria popular assumida como válvula de escape da subjetividade pequeno-burguesa” (BOSI, 1992, p. 333).

Portanto, esse entrelaçamento entre as culturas propõe quase sempre um olhar vertical da cultura erudita que se debruça a observar e estudar com profundo afinco o pobre moderno

em seu contexto cultural e social como atesta os romancistas regionalistas nordestinos e gaúchos, pertencentes a uma tradição neorrealista.

Em contrapartida, São Paulo, por se estabelecer como um grande centro, configurou-se para uma tendência estética primitivista expressa no famoso trocadilho oswaldiano “*tupy or not tupy, that’s the question*”, equilibrando-se no binômio primitivismo e futurismo para abarcar as principais propostas do movimento modernista. (Cf. BOSI, 1992, p. 333).

Todas essas “tensões” ideológicas que marcam o nascimento de um novo projeto estético dentro de determinado movimento artístico também contrapõem a técnica e a erudição com os chamados “programas estéticos irracionaisistas”, mais conhecidos pela alcunha de movimentos contraculturais. Bosi destaca que nos anos 1960 esta tensão entre a técnica e o contracultural se colocaria cada vez mais em evidência através de um movimento que retomou as bases ideológicas do projeto estético do modernismo, ao passo que representou uma interrupção em relação às bases estruturais artísticas em vigência até então.

O apelo para fundir técnica e irracionalismo se fez ouvir sintomaticamente nos fins das décadas de 60, período em que o Brasil viveu uma primeira onda de saturação do consumo tecnológico e dos meios de comunicação de massa. Não por acaso é o momento áureo do tropicalismo que repropõe a volta do pensamento antropofágico do modernismo. Evidentemente agora os índios tupis são substituídos pelas massas cujos modos de sentir e dizer passam a integrar, por exemplo, conto e o teatro da violência. (BOSI, 1992, p. 333-334)

Por fim, nesta interseção entre o erudito e o popular, torna-se importante ressaltar que não se trata de uma relação unilateral, em que a cultura propriamente elitizada se apropria única e exclusivamente das manifestações da cultura popular. Porém tal afirmação se encontra muito mais respaldada por questões históricas de colonização do que propriamente uma relação de troca.

A cultura portuguesa, europeia, do século XVI, permeou a aculturação dos povos subjugados pela sua catequese tradicional. Assim, o fenômeno da chamada cultura dominante é absorvida pelos povos dominados, de modo que tal absorção reconfigura a manifestação original, transpondo seus elementos essenciais, porém retrabalhando e readaptando ao contexto social e histórico social em que são inseridos.

Ora, o resultado de tal cruzamento se traduz em inúmeras manifestações populares, folclóricas, entranhadas no cânone das práticas coletivas, influenciando profundamente as noções de relação de um povo, revelando um caleidoscópio de diferentes matizes, pois, afinal, as camadas pobres invariavelmente iletradas e aculturadas por esta tradição portuguesa sofrem com a própria assimilação da cultura expansiva, dominante. Na realidade, não existe cultura

dominante que se mantenha totalmente intacta e cultura subjugada que se mantenha pura. Ambas atravessam um processo de transformações ao se cruzarem. (Cf. BOSI, 1992, p.337).

Bosi nos lembra de inúmeros exemplos de passagens de formas da cultura aristocrática medieval para a cultura popular sertaneja.

[...] os pares de França projetaram-se nas cavalcadas nordestinas e valem como paradigma aos crentes rebeldes do Contestado. O Carnaval, de origem europeia, serve de espaço e de tempo propício à expressão da música negra e mulata nos maiores centros urbanos. O candomblé nagô assimila, no seu sincretismo fundamental, os santos cristãos, as entidades africanas. O exemplo norte-americano do *Negro Spirituals* é probante: para exprimir esperança de liberação da sua raça e de seu povo, os negros se valem do livro sagrado de seus dominantes, a Bíblia. (BOSI, 1992, p. 336-337)

Tal premissa também é defendida pelo antropólogo Melville Jean Herskovits, que apresenta a tese do fenômeno da reinterpretação, pela qual “toda cultura dominante é absorvida e decodificada pela cultura dominada de tal modo que, nesta última já não fica da cultura superior nada, a não ser, talvez, o desejo que têm os dominados de aprender com os seus padrões” (Cf. BOSI, 1992, p. 337), indicia que o reaproveitamento do culto pelo iletrado se constitui um grande campo de análises e estudos, como mais adiante se verificará nesta pesquisa, através de movimentos como o Modernismo e particularmente a tendência da antropofagia preconizada por Oswald de Andrade.

A interseção entre os níveis de cultura analisada até aqui, (a *cultura erudita*, *indústria cultural* ou *cultura de massa* e a *cultura popular*), opera-se de forma distribuída em uma sociedade permeada entre o controle político e a organização de uma economia organizada voltada cada vez mais nas ações individuais em detrimento a organizações ou instituições coletivas.

Atuando e transitando por estes três polos, há ainda um quarto grupo, menos análogo enquanto segmento, é verdade, devido a sua forma de atuação, mas que encara de forma mais direta o binômio “intelectual-sociedade” e todas as possíveis consequências que possam advir desta relação: “a cultura criadora individualizada” (Cf. BOSI, 1992, p. 327).

A relação de imbricações entre as culturas será sempre regida pelas regras determinantes do poder econômico regente na sociedade. Assim, “estimuladas reproduzem-se a indústria universitária (tecnicista) e a indústria cultural. Ignoradas, quando não exploradas, as várias formas de cultura popular. Absorvidas até um limite, as manifestações criadoras individuais. Reprimidas, as formas abertamente críticas em qualquer faixa se pronunciem.” (BOSI, 1992, p. 340).

Emergindo deste panorama, surgem reflexões e questionamentos que se interpõem ao povo brasileiro e a sua relação ao mesmo tempo ambígua e frutífera com a arte. É possível abordarmos antropologicamente uma teoria da cultura brasileira? E se tal teoria, uma vez desenvolvida, que desdobramentos e direcionamentos tomariam para além das tensões decorrentes dos contextos históricos e sociais? Ou se posicionaria como uma teoria reflexiva e crítica em relação a este próprio sistema? Haveria porque se empreender uma busca por uma arte genuinamente brasileira?

Bosi destaca, em seu estudo, os elementos e os pressupostos básicos para o que considera uma cultura fundamental:

A cultura fundamental deve ser um prolongamento e uma reflexão do cotidiano. É na experiência com a terra, com o instrumento mecânico, com a máquina, com o seu grupo de trabalho, com a própria família, que o homem se inicia no conhecimento real da vida e do drama da sociedade, que as disciplinas escolares formalizam, às vezes precocemente. A erudição e a tecnologia mais moderna, não tiram, por si só, o homem da barbárie e da opressão. Apenas dão-lhe mais um “meio de vida”, isto é, um meio de defesa e ataque na sociedade de concorrência. (BOSI 1992, p. 341-342)

Está, portanto, mergulhada em toda esta complexidade de elementos plurais, contraditórios e ambíguos a essência da arte brasileira. Da sua gênese fortemente marcada pela colonização à sua desenvoltura no mundo contemporâneo, a cultura brasileira sempre foi plural e plurissignificativa, sem, contudo, abrir mão da sua singularidade. Como observa Bosi, “plural, mas não caótico” (BOSI, 1999, p. 15).

Como resultado de todas essas tensões que decorrem das inter-relações entre os níveis de cultura, a cultura individualizada transita de forma consideravelmente livre entre os demais segmentos, ora absorvendo, ora fragmentando, ora correlacionando suas múltiplas intervenções nas características e propostas que a cultura erudita, a cultura de massa e a cultura popular podem proporcionar.

O indivíduo que se propõe a compor ou criar um poema, um romance, uma música, escrever uma peça teatral, uma teledramaturgia, ou um roteiro para o cinema, está mimetizando a realidade que tão profundamente lhe toca, lhe seduz, mas ao mesmo tempo lhe subjuga através de constantes dilemas, indagações e tensões.

O artista precisa se permitir a viver a dialética de seu tempo que lhe impõe de forma irreversível o entrelaçamento entre as vivências tradicionais de seu meio, de sua autoformação e as correntes internacionalizantes que se interpõem em todas as instâncias, inserindo-se,

algumas vezes, como cultura dominante a ser absorvida, retrabalhada e transformada pela cultura dominada. (Cf. BOSI, 1992, p. 343).

Bosi destaca, por exemplo, que obras-primas como *Macunaíma*, *Vidas Secas*, *Grande Sertão: Veredas*, “nunca poderiam ter-se produzido sem que seus autores tivessem atravessado longa e penosamente as barreiras ideológicas e psicológicas que os separavam do cotidiano e do imaginário popular.” (BOSI, 1992, p. 343).

Fica evidente, portanto, que produções artísticas por excelência nunca se constituíram obras do mero acaso. Autores como Érico Veríssimo e José Lins do Rego, por exemplo, fizeram do elemento regionalista um ponto conflitante e crucial em *O Tempo e o Vento* e *Fogo Morto*, respectivamente, para abordarem os aspectos contraditórios da nossa formação social. A classe média e a pobreza suburbana viram-se representadas em obras de Dyonélio Machado e nos contos de Dalton Trevisan e João Antônio. (Cf. BOSI, 1992, p. 343).

As lições antropocêntricas e visionárias nas obras de expoentes modernistas como Mário de Andrade e Oswald de Andrade renovaram a estética poética da nossa literatura. As múltiplas referências populares presentes na música de Adoniram Barbosa, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Clementina de Jesus, Edu Lobo e de tantos outros. Nas artes cênicas, a intermediação entre o culto e o popular nas obras teatrais de Plínio Marcos e Ariano Suassuna. (Cf. BOSI, 1992, p. 343).

Seja qual for à frente, seja qual for o segmento, a cultura ou as culturas brasileiras jamais irão prescindir dos elementos que a tornam única, singular, em meio a tanta pluralidade de sentidos e manifestações.

2 O MOVIMENTO MODERNISTA E AS NOVAS TENDÊNCIAS DE RENOVAÇÕES ARTÍSTICAS

O Movimento de Arte Moderna de 1922 tornou-se o ponto de partida para uma grande redescoberta na busca de uma identidade para a arte brasileira. Entretanto, é necessário observar que a própria razão do surgimento do Movimento Modernista deve-se a um momento peculiar na trajetória de nossa cultura, marcada no começo do século XX, pelas profundas transformações causadas pela Revolução Industrial, influenciando de modo determinante a arte moderna como um todo.

A transposição das profundas transformações consolidadas no final do século XIX na economia, na ciência e na política delimitará todo um novo conceito de visão histórica para o novo século que se iniciava. A pesquisadora Vanessa Bortulucce contextualiza aquele instante:

O século XIX foi marcado pela consolidação da economia capitalista, pela formação das nações-estado europeias, pelos avanços na ciência e na tecnologia, e pela influência do positivismo como paradigma da produção do conhecimento. Tal filosofia, herdeira do Iluminismo, acreditava no método científico como a ferramenta que tornaria possível ao homem o domínio do mundo e de si próprio. Não à toa, século XIX produziu, de forma exaustiva, uma visão da sociedade baseada na formulação de diversos modelos morais, culturais, etc. Construir modelos significaria ter mais controle sobre a natureza, o homem e a sociedade: não haveria nenhuma “surpresa” graças à ciência e aos métodos de catalogação e análise. Tais aspectos constituíram a chamada Modernidade que abriu caminho para o modernismo e a vanguarda do século XX, bem como estabeleceu a utilização das grandes narrativas de caráter teleológico. A modernidade é um conceito tão historicizado que carrega em si uma constelação de conceitos distintos, que constroem relações de rupturas e continuidades com o modernismo, a vanguarda e o pós-modernismo. (BORTULUCCE, 2015, p. 8)

Como consequência de tal contextualização, o panorama da arte moderna tenderá a sofrer com algumas mudanças de aspectos ideológicos e geográficos. Com os avanços tecnológicos decorrentes das transformações causadas pela Revolução Industrial, vieram também à tona todas as evidências de desigualdades e conflitos sociais. Haveria, portanto, motivos para que a arte continuasse sendo veiculada como expressão para glorificação da realidade, fosse ela de natureza histórica, política ou geográfica?

Segundo o historiador e crítico Carlos Zilio, a partir deste período, verificou-se uma forte tendência à “internacionalização” da cultura francesa enquanto escola de referência, mais notadamente a partir do Impressionismo que “entrou em contato com culturas estranhas à tradição ocidental como a japonesa”. (ZILIO, 1983, p. 13). O historiador observa ainda que

a “a aproximação com a arte da Oceania e da África seria decisiva para o desenvolvimento da arte moderna”. (ZILIO, 1983, p. 13)

Todavia tal direcionamento não diluiu a identidade cultural das nações que se tornavam referência e escola para as produções artísticas. Antes, ao contrário, o sentimento de independência política e nacional trazia consigo um forte sentimento de identidade como aconteceu nos Estados Unidos, por exemplo. Em sua análise sobre este momento da cultura americana, o historiador Carlos Zílio remonta ao prefácio de Walt Whitman, em que a ideia de um projeto de cultura livre e democrático previa uma arte moderna com um forte sentimento de identificação com a América, como fruto de uma expressão genuína e autêntica. “Os Estados Unidos são na sua essência o poema mais grandioso”. (WHITMAN, apud ZILIO, 1983, p. 14).

No Brasil, entretanto, tais ideias da arte correlacionada com independência política teve pouco eco visto que por aqui, ainda imperava uma forte influência do academismo francês. Nossos artistas, por mais reminiscências que tivessem, pelo menos no campo das artes plásticas, aos trabalhos de temática indianista, fruto ainda do Romantismo, pouco voltava suas produções para um olhar mais nacional. Esta visão distorcida dos artistas nacionais era resultante de uma perspectiva estreita que considerava que a arte tão somente deveria reproduzir a nossa realidade além de possuir pouca representatividade, não seria suficiente para colocar o país dentro da vanguarda das produções das nações consideradas “cultas” e “civilizadas” (ZÍLIO, 1983, p. 14).

Tal direcionamento não proporcionava à arte brasileira uma legibilidade, uma identidade que a tornasse autêntica, autônoma e singular, visto que, uma vez subserviente aos domínios e segredos da Academia, nossos artistas, impregnados pelas doutrinas academicistas, pouco ou quase nenhum olhar teriam para as belezas naturais, por exemplo, sob pretexto de a considerarem uma expressão menor, primitivista no sentido mais pejorativo que esta conotação pudesse implicar. (Cf. ZÍLIO, 1983, p. 14)

Outro equívoco importante anotado pelo autor e pesquisador Gilberto Mendonça Teles, durante este período, diz respeito à condição de simples plágio por parte da formação academicista brasileira em relação à Academia Francesa:

O segundo erro da formação da academia foi copiar a Academia Francesa. A imitação é uma prática brasileira. Em tudo renunciemos à energia de criar para fazermos comodamente a cópia, que mal se ajeita à nossa índole e ao nosso ambiente. Copiando a Academia Francesa, fizemos logo ao nascer ato de submissão e passamos a ser reflexo da invenção estrangeira, em vez de sermos dínamo propulsor e original da cultura brasileira. [...] A nossa

Academia é brasileira. Por que brasileira? Para ser um instrumento enérgico da formação nacional, uma alavanca do espírito brasileiro. (TELES, 1992, p. 321)

É dentro deste contexto, que se torna crescente o sentimento de uma arte genuinamente brasileira, uma arte que procurasse uma identificação não apenas com os elementos da cultura pátria, mas que fosse além da proposta mimética da representação das belezas naturais e que sobretudo construísse um cenário de ineditismo, ao mesmo tempo em que alinhasse suas propostas com o que havia de melhor na cultura ocidental. Evidente que tal ruptura provocaria a abertura de uma gama considerável de influências, fossem elas nas produções literárias ou nas representações das artes plásticas.

Zílio traça o panorama daquele momento da nossa arte e a relevância fundamental do surgimento do movimento modernista brasileiro:

O Modernismo elimina o complexo de inferioridade da arte brasileira, transformando-a em virtude. Movimento em duas etapas intimamente associadas: colocar a arte brasileira em dia com a cultura ocidental e fazê-la voltar-se para a apreensão do Brasil. Paradoxalmente, a arte moderna “internacionalista” deflagra e encaminha a cultura brasileira a sua alto-indagação. Evidentemente esta posição seria impossível ao Academismo, preso ao formulário das regras. A arte moderna liberando a criatividade, incorporando culturas diferentes da ocidental e utilizando a temática como um simples pretexto, permitiu que os artistas brasileiros se voltassem para os aspectos culturais que lhes eram próprios. (ZÍLIO, 1983, p. 14)

Ao se posicionar desta forma, o Modernismo passa a responder uma importante e determinante questão: como equalizar a discussão dialética entre a produção de arte no Brasil e sua evidente ligação com a arte europeia? Como escapar da reverência absoluta prestada à cultura europeia, através de uma tendência que se tornou praticamente uma expressão institucionalizada e tradicional que perpassou todas as escolas de formação da arte nacional do começo do século XIX até início do século XX? Zílio responde esta questão dizendo que “o movimento antropofágico dará a fórmula numa busca de síntese entre o “nacional” e o “internacional”, propondo a devoração do pai totêmico europeu assimilando suas virtudes e tomando o seu lugar”. (ZÍLIO, 1983, p. 21)

É dentro deste epicentro de renovação artística que a antropofagia surge como uma importante corrente de vanguarda, uma tendência fundamental dentro do movimento modernista para que esta síntese que se traduziu em assimilação, deglutição e transformação da cultura de várias procedências, principalmente a europeia, se tornasse uma cultura de caráter nacional.

Nesta chamada primeira fase do Modernismo, dois nomes surgiram como principais pontas de lança desta tendência: no campo das artes plásticas, as obras de referência de Tarsila do Amaral fortemente influenciadas por correntes artísticas como o Cubismo e o Dadaísmo. E, no campo da literatura, a poética desconcertante, desconstrutiva, polêmica, provocativa e esteticamente inovadora de Oswald de Andrade. E é sobre a obra deste último, dentro do contexto Modernista, que recairá o foco deste capítulo que procurará analisar as razões que levaram à construção de uma identidade genuinamente brasileira para a arte, através de uma reflexão das produções poéticas daquele período, sobretudo examinadas sob o prisma da instigante e relevante obra oswaldiana.

Num primeiro momento, analisaremos o movimento Modernista de maneira mais ampla, de forma que possamos não só entender suas propostas, como seus pressupostos básicos, para aquele momento de renovação da arte brasileira, com um enfoque sobre a concepção estética de um de seus expoentes precursores: Mário de Andrade.

A segunda e terceira partes deste capítulo darão um enfoque mais nítido às análises de autores que estudaram minuciosamente a poética presente na corrente antropofágica protagonizada por um de seus maiores expoentes: Oswald de Andrade.

Finalizaremos com um enfoque a respeito do legado da antropofagia oswaldiana sobre o futuro movimento de ruptura que, a exemplo do Modernismo de primeira hora, abarcaria várias frentes de produções e atividades de vanguarda e que se tornaria igualmente um movimento de referência, atualização e renovação para o futuro da arte produzida no Brasil: o movimento Tropicalista.

2.1 O Modernismo e a transição entre a renovação estética e o projeto ideológico

Em sua primeira fase, na década de 20, marcada pela Semana de Arte Moderna, evento que se caracterizou como um marco inicial para o surgimento do movimento, o Modernismo encontrava-se na encruzilhada do impasse em que todo movimento artístico se depara. Se por um lado era praticamente consenso entre as classes artística e intelectual que era preciso abandonar valores estéticos antigos, sobretudo os do campo da literatura, que de certa forma ainda eram muito apreciados no país, por outro lado, os novos rumos ainda não estavam delimitados.

Para João Luís Lafetá, este momento de impasse se traduz na tensão dialética do projeto estético em relação ao projeto ideológico e que tal dialética torna-se profundamente válida enquanto objeto de análise: “O exame de um movimento artístico deverá buscar a

complementaridade nesses dois aspectos, mas deverá também buscar os pontos de atrito e tensão existentes entre eles”. (LAFETÁ, 2000, p.21). Sendo assim, para o crítico, a partir das produções literárias daquela década, foi possível chegar à compreensão da distinção entre esta polarização inevitavelmente presente na primeira fase do modernismo brasileiro, que definiu suas linhas de evolução: “Distinguimos o projeto *estético* do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional), do seu projeto *ideológico* (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções)”. (LAFETÁ, 2000, p. 21).

Mesmo em sua primeira fase, o projeto estético já não fugia às inquietações advindas da recepção e consequente estranheza por uma parcela do público e da crítica. Transitar entre as novas propostas sem abandonar a tradição constituiu-se na tensão dialética a que o movimento modernista se viu inserido.

Mário de Andrade, considerado um dos precursores do movimento, ao lado de nomes como Lima Barreto, Monteiro Lobato e Euclides da Cunha, já expressava em sua poética esta tensão, este inconformismo. Em seu célebre poema “Prefácio Interessantíssimo” lançado no ano de 1922 e presente em *Pauliceia desvairada*, uma coletânea de seus primeiros poemas, podemos observar sua poética contestadora e analítica:

Leitor
Está fundado o Desvairismo.

Este prefácio, apesar de interessante, inútil.

Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para quem me aceita são inúteis ambos. Os curiosos terão o prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para que me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou.

[...] (ANDRADE, 2016, p. 2)

“Prefácio Interessantíssimo” constitui-se em um manifesto poético no qual o próprio autor rompe com as formalidades de um gênero essencialmente prosaico (o próprio manifesto) ao fazer uso de um gênero lírico para estabelecer suas proposições estéticas. Neste sentido, o poema de Mário de Andrade estabelece uma relação metalinguística, na medida em que se realiza enquanto poema, e simultaneamente expõe os pressupostos básicos de sua poética.

Chegando a questionar a própria seriedade da intencionalidade de sua poesia, ao pedir para não ser levado totalmente a sério, e dirigindo-se ao seu interlocutor/leitor ao pedir para

acompanhá-lo na fundação de um “Desvairismo” crítico, Mário De Andrade propõe uma noção de produção poética baseada muito mais na “impulsão lírica” do que nas preocupações estéticas com a estruturação e o acabamento primoroso da poesia parnasianista, sem, contudo, renegar totalmente as tradições produtivas.

Hilda Magalhães aponta essas características de ruptura e fruição nas produções literárias modernistas:

Em relação aos textos modernistas propriamente ditos, o que todos sabemos é que foram elaborados a partir da proposta de tácita e radical negação da estética verborrágica e bem comportada no século passado. Entretanto isso não elimina a tradição do processo produtivo. [...] A concepção estética de Mário de Andrade passa, pois, pela reedição do passado, entendido por ele não como algo a ser esquecido, mas como “lição” para se meditar. (MAGALHÃES, 1997, p. 3).

Portanto, prosseguindo para além do binômio passado-futuro, Mário de Andrade propõe uma forma de expressão poética mais livre em que a ordenação temporal é subjetiva e a inspiração não se prenda a uma representação da realidade como produto final, “escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto” (ANDRADE, 2016, p. 10).

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. (ANDRADE, 2016, p. 2).

Na concepção de Mário de Andrade “se libertar duma só vez das teorias avós que bebeu” (ANDRADE, 2016, p. 2) significa uma ruptura brusca com as tradições o que seria de forma geral contraproducente para o prosseguimento e construção das futuras produções artísticas. Há que se buscar sempre o equilíbrio entre o antigo e o moderno, no qual o autor pressupõe ser um fator indissociável para uma produção literária mais fluida. Assim, a concepção estética de Mário de Andrade passa pela “reedição do passado, entendido por ele não como algo a ser esquecido, mas como ‘lição’ a se meditar” (“O passado é lição para se meditar, não para reproduzir”). (ANDRADE, 2016, p. 10)

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás, velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim e inda bebo no copo dos outros. (ANDRADE, 2016, p. 6)

Ao citar a importância de Marinetti, fundador e expoente do futurismo italiano, em um primeiro momento, o poeta reconhece o poder “sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade”. (ANDRADE, 2016, p. 6). Mas em seguida adverte que o artista errou ao simplesmente enquadrá-la em um “sistema”. Mário de Andrade pressupõe que para construir o novo é preciso não só reconhecer as lições e verdades herdadas da tradição tão antigas e perenes como Adão. E, outrossim, não basta apenas beber do próprio copo da inspiração, é preciso também estar atento e beber no “copo dos outros”. (ANDRADE, 2016, p. 6)

Dessa forma, Mário de Andrade propõe um ideal estético baseado na liberdade de pesquisa para que o autor possa alcançar os resultados estéticos sem estar necessariamente preso a padrões paradigmáticos, mas ao mesmo tempo reconhecendo seus valores e sua importância, ou seja, “o nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar e metodizar as lições do passado”. (ANDRADE, 2016, p. 8)

Ora, tal concepção acaba se constituindo em uma grande tendência em ascensão: a arte vista e analisada pela própria arte, através de um grande processo metalinguístico:

No contexto acima, acha-se embutida toda a concepção moderna de arte do nosso século, que encontrará sua expressão máxima nos concretistas de 50: a arte enquanto revisão da tradição; a tradição vista como o velho atualizado; a arte enquanto fenômeno intertextual. [...] É quando o texto debruça-se sobre si mesmo, assumindo este debruçar metalinguístico como a razão da sua própria existência. É quando a arte é finalmente reconhecida na sua condição básica e visceralmente metalinguística. (MAGALHÃES, 1997, p. 5)

Outro aspecto que chama a atenção é justamente a abordagem que o poeta faz dos aspectos semânticos e fonéticos da língua portuguesa, para ele, também um veículo para a livre expressão: “A língua brasileira é das mais ricas e sonoras e possui o admirabilíssimo ‘ão’”. (ANDRADE, 2016, p. 6). Processa-se neste verso a licença poética para a expressão “língua brasileira”, permeando todas as peculiaridades iminentes que um idioma pertencente à nação colonizadora exerce em relação à nação colonizada. Assim, para Mário de Andrade, a “língua brasileira” com todas as suas variações regionalistas, sua multiplicidade de sotaques e expressões constituem a sua verdadeira língua pátria.

Tais concepções estéticas revelar-se-iam extremamente próximas das propostas do autor em obras seminais como *Macunaíma*, cuja personagem principal é uma construção representativa do “herói da nossa gente”, pressupondo muito dos valores contraditórios e determinantes da nossa identidade cultural e popular.

Não obstante, Magalhães denota, na obra de Mário de Andrade, “o direito à liberdade, construindo uma nova sintaxe, um novo conceito de verso, inaugurando, enfim, um novo modo lírico, de ver o mundo”. (MAGALHÃES, 1997, p. 70). Entretanto, para o modernista, a busca pelo novo jamais prescindirá o equilíbrio dos elementos básicos essenciais da própria arte. A partir desses pressupostos valiosos, o movimento Modernista se vê finalmente preparado e amadurecido para alcançar uma nova etapa.

A experimentação estética torna-se decisiva para que as produções literárias alcancem um patamar de independência e deixem para trás o simples recurso mimético de temática naturalista. Por outro lado, os rudimentos estéticos não impediram que as produções literárias voltassem seus olhos para a realidade, procurando interpretá-la e estabelecer uma visão política e social do país.

Assim, a fase seguinte do Modernismo caminhará para uma consciência ideológica muito mais ampla. Estética e ideologia caminharão para a tendência de uma crescente politização direcionando a arte “como reflexo da realidade e como instrumento de conscientização política”. (ZÍLIO, 1983, p. 15).

Analisando o período histórico pós Primeira Grande Guerra Mundial, Haroldo de Campos faz uma revisão do panorama socioeconômico e político que se tornaria o cenário determinante para que a inquietação, os questionamentos e o inconformismo pudessem permear as produções artísticas, a partir do Modernismo, em detrimento de um período passadista que se encontrava deslocado e anacrônico, em relação aos novos tempos que se apresentavam:

A Guerra Mundial de 1914-18 dera grande impulso à indústria brasileira. [...] Começou a despontar uma “economia propriamente nacional” (como nunca existira antes no Brasil), “condicionada sobretudo pela constituição e ampliação de um mercado interno, isto é, o desenvolvimento do fator consumo, praticamente imponderável no sistema anterior, em que prevalece o sistema produção.” A abolição dos escravos, a imigração maciça de trabalhadores europeus, o progresso tecnológico dos transportes e comunicações, contam-se, ainda entre as causas determinantes dessa nova economia em germinação. (CAMPOS, 1991, p. 9).

Ficaria evidente, portanto, que toda produção voltada para a linguagem sofresse, de certa forma, influência de todos esses processos que conduziam a sociedade para uma constante transformação e, conseqüentemente, para um processo de industrialização dos meios de produção, seguindo uma tendência que se observou na revolução industrial inglesa.

O movimento Modernista não só procurou romper com uma concepção de arte, mas adquiriu, principalmente, em sua segunda fase, na década dos anos 1930, uma consciência

ideológica cada vez mais progressiva, estabelecendo também outra ruptura dominante no campo da linguagem daquele instante, conforme observa Lafetá em sua análise sobre o movimento modernista:

[...] assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais o Modernismo rompeu com a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante, que espelhava na literatura passadista de 1890 a 1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças a transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. (LAFETÁ, 2000, p. 21-22).

A partir daí o que o movimento se propõe a fazer é desenvolver uma sensibilidade para com toda esta modernização e transmutação dos quadros sociais rompendo com essa linguagem “oficializada” e promovendo uma linguagem mais experimental, livre das amarras impostas pela ideologia oficial.

Se de um lado fez vir à tona elementos tidos como reprimidos, por outro lado é justamente esta experimentação que irá flertar com um novo léxico e novos recursos sintáticos e semânticos que promoverão de vez este rompimento com a linguagem da ideologia dominante.

Fato é que no primeiro período considerado heroico, conceituado por Antônio Candido como “Desrecalque localista, assimilação da vanguarda europeia”, (CANDIDO apud LAFETÁ, 2000, p. 25), algumas obras são consideradas referências fundamentais por conseguirem unir o conceito de projeto ideológico ao projeto estético e, dentro desta perspectiva, consolidarem-se com o que o Modernismo apresentou de mais radical, considerando sua proposta de ruptura dos valores que impregnavam a linguagem literária, contrapondo-a com uma visão mimética do cenário, da realidade nacional de então: *Miramar e o Serafim* de Oswald de Andrade, *O Macunaíma*, de Mário de Andrade, além do surgimento da poética incisiva e contundente de *Pau-Brasil*, também de Oswald.

Estas obras surgem em um contexto singular como observa Lafetá: “A ruptura na linguagem literária correspondia ao instante em que o curso da história propiciava um reajustamento da vida nacional” (LAFETÁ, 2000, p. 25) ou como nas próprias palavras de Oswald de Andrade, “É a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.” (ANDRADE, apud LAFETÁ, 2000, p. 25).

Se em sua primeira década, nos anos 1920, houve uma preocupação maior com a proposta estética, ou seja, com o uso da linguagem e, conseqüentemente, um ajuste na estrutura das suas propostas; os anos 1930 marcariam a transição do movimento para uma

consciência ideológica maior, visto que uma vez consolidado enquanto tendência e movimento, uma nova visão se fazia necessária. Um olhar acurado para o momento social que se apresentava.

Aqui, o movimento retoma uma tradição importante que, segundo Lafetá, perpassava uma “crítica radical às instituições já ultrapassadas” (SODRÉ apud LAFETÁ, 2000, p. 27). Retomando, portanto, uma tradição importante em nossa literatura. “Nesse ponto o Modernismo retoma e aprofunda uma tradição que vem de Euclides da Cunha, passa por Lima Barreto, Graça Aranha e Monteiro Lobato: trata-se da denúncia do Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente.” (LAFETÁ, 2000, p. 27).

Segundo Guilherme de Azevedo Granato a problematização a respeito das características formadoras do Modernismo vão muito além da especificação estilística como uma tendência estética. Entretanto, é praticamente consenso a prevalência do direcionamento notadamente crítico:

É certamente problemático tentar caracterizar o Modernismo a partir de um estilo específico, no entanto, uma característica central é a sua postura diante da tradição. Acima de tudo o Modernismo, que diz respeito a uma desnaturalização dos padrões do gosto e dos processos construtivos, afirma a necessidade de não se seguir nenhuma regra pré-concebida, de modo que, a partir desse postulado, aponta-se para vários caminhos possíveis, muitas vezes recaindo em nova normatividade. Mas, como vertente refratária aos imperativos e normatização na arte, ele é, *a priori*, crítico. (GRANATO 2016, p. 18, grifo do autor).

A diferença é que agora uma postura “anarquista”, aliada a um tom carnavalesco debochado, tendendo para o humorismo, propõe a temática das críticas, em contraponto ao ufanismo exacerbado de outras épocas. Segundo Lafetá é consenso entre os estudiosos e analistas do movimento que o Modernismo atingiu a década de 30 com desenvoltura e maturidade. Tal análise torna-se aqui altamente pertinente, uma vez que a leva de produções que adentrou aquele decênio apresenta uma seleção considerável de estreias de escritores, de obras relevantes em diferentes gêneros, caminhos e títulos que futuramente passariam a figurar no cânone da literatura brasileira. Novamente Lafetá traça o perfil do panorama daquele período:

É fato que a década de 1930 deu-nos algumas das obras mais realizadas e alguns dos escritores mais importantes da literatura brasileira. Na poesia bastaria lembrar a qualidade dos dois estreantes (em livro) de 1930, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, acrescentando ainda que o período tem *Remate de Males*, *Libertinagem* e *Estrela da Manhã*, além de Jorge de Lima. A prosa de ficção o romance social de José Lins do Rego, Jorge Amado e Raquel de Queiroz, o ponto alto atingido por Graciliano

Ramos, a direção diferente de Cyro dos Anjos; no ensaio, os estudos sociológicos de Gilberto Freyre, Caio Prado Jr, Sérgio Buarque de Holanda, o próprio Mário de Andrade. (LAFETÁ, 2000, p. 31- 32)

É evidente que tais produções tão variadas e ecléticas em seus diferentes campos levariam o Modernismo ao seu ápice no que diz respeito às produções de vanguarda e, principalmente, a mudança de rumos, transpondo com eficiência o foco da linguagem característica da sua primeira fase para os problemas sociais vigentes, ênfase que ainda seria respaldada por um importante fato histórico que estava por vir: a revolução de 1930.

Torna-se claro que tal período embora tão rico, não tenha escapado de uma tensão e até mesmo de certa diluição em sua estrutura que se verificaria tempos depois. Porém, traçado o panorama da gênese do Modernismo e sua vitoriosa trajetória inicial em várias frentes artísticas no objetivo de modernizar e impregnar uma identidade para arte brasileira, passemos agora o foco à obra e ao artista cuja produção se reveste de uma importância fundamental, justamente por se constituir na obra precursora do movimento subsequente que, a exemplo do Modernismo, se tornaria igualmente um movimento de ruptura e proposições de novas ideias para a renovação da arte no Brasil: o movimento Tropicalista dos anos 60. A seguir, a poética de Oswald de Andrade.

2.3 Oswald de Andrade: poética radical e manifestos.

Inovador, irônico, gozador, controverso, polêmico, perturbador de ordens, visionário. Em toda biografia que se pesquise ou consulte os adjetivos acima estarão presentes para descrever a personalidade dinâmica e irrequieta de José Oswald de Sousa de Andrade, romancista, poeta, ensaísta, nascido em 11 de janeiro de 1890 e falecido em 22 de outubro de 1954, em São Paulo. Para grande parte da crítica literária o maior nome do modernismo brasileiro, embora alguns ainda relutem em reconhecê-lo como tal.

Discorrendo acerca de sua obra poética, Haroldo de Campos, poeta, tradutor e um dos maiores estudiosos da produção oswaldiana recorre ao termo “radical” para caracterizar sua poética. Partindo deste pressuposto, o poeta cita uma reflexão de Marx a respeito do conceito do que é ser radical: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem é o próprio homem.” Procurando especificar melhor este ponto de partida para explicar suas convicções acerca de sua tese, Campos recorre novamente às reflexões de Marx que, por sua vez, desenvolve seu pensamento nos seguintes termos:

A linguagem é tão velha como a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe também para outros homens, que existe então igualmente para mim mesmo pela primeira vez, e, assim como a consciência, a linguagem aparece senão, como o imperativo, a necessidade do comércio com os outros homens. Onde quer que exista uma relação ela existe para mim”. (MARX apud CAMPOS, 1991, p. 7).

Este pressuposto torna-se extremamente oportuno, uma vez que a obra de Oswald de Andrade traz em sua essência o processo da linguagem em seu estado mais primordial: o de uma consciência coletiva que perpassa pelo homem e suas relações, não apenas através de uma necessidade básica de interação, mas, sobretudo em um espelho que reflete o homem para o homem, em seus múltiplos contextos históricos e sociais. A linguagem, portanto, tem o papel de se colocar como a consciência em ação. Dessa forma Haroldo de Campos justifica a tese da radicalidade na poética de Oswald de Andrade.

A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem. Sendo a linguagem, como a consciência, um produto social, um produto do homem como ser em relação, é bom que situemos a empresa oswaldiana em seu tempo. (CAMPOS, 1991, p. 7)

A poesia de Oswald não se revelaria assim tão radical e transgressora se no quadro do contexto em que se encontravam nossas produções literárias não imperasse um cenário artificial, ou como nos aponta Antonio Candido, um “patriotismo ornamental” no qual ícones incontestes de então, como Rui Barbosa, “a águia de Haia”, Coelho Neto, “o último heleno”, Olavo Bilac, “o príncipe dos poetas” carregavam tais epítetos que só reforçavam o fato da linguagem literária estabelecer um fosso entre as classes, estabelecendo-se assim um verdadeiro abismo entre a ala intelectual e linguagem coloquial e “desleixada” falada pelas classes menos favorecidas compostas em sua grande maioria por correntes migratórias portadoras de determinadas peculiaridades orais que já, naqueles anos do início do século XX, já confluíam para São Paulo. (CANDIDO apud CAMPOS, 1991, p. 8).

Evidente que, dentro deste contexto, uma poesia como *Pau-Brasil* representasse uma guinada vertiginosa em todo aquele *status quo*, uma poética urgente, valendo-se do gênero manifesto para em seu primeiro verso já preconizar que “a poesia existe nos fatos, os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino são fatos estéticos”. (ANDRADE apud CAMPOS, 1991, p. 9) e que procurava ao longo de seus versos localizar a singularidade e a inquietação do homem brasileiro diante de um novo tempo em detrimento de toda aquela consciência nacional e coletiva “ilustrada”.

Um povo diante de todas aquelas transformações que ora confluíam, ora emergiam para a cidade de São Paulo, o epicentro nacional dos novos ventos, do processo de industrialização cada vez mais acelerado, das manifestações artísticas culturais populares e de vanguarda cada vez mais atuantes, enfim, da cidade que se tornou praticamente o berço do movimento Modernista do Brasil.

Em depoimento prestado à revista *Anhembi*, o próprio Oswald reflete, em retrospecto, sobre as razões que levaram a São Paulo das décadas de 1920 e 1930 a se tornar o ponto central do fenômeno modernista.

Se procurarmos a explicação do porquê o fenômeno modernista se processou em São Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, veremos que ele foi uma consequência de nossa mentalidade industrial. São Paulo era de há muito batido por todos os ventos de cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com a sua ansiedade do novo a sua estimulação do progresso fazia com que a competição invadissem todos os campos de atividade. (ANDRADE apud CAMPOS, 1991, p. 8).

Inserido nesse cenário de mudanças, onde o elemento *produção* passa a prevalecer, completam o quadro elementos que irão contribuir para transformações significativas e profundas.

A abolição dos escravos, a imigração maciça de trabalhadores europeus, o progresso e desenvolvimento do transporte e das tecnologias de comunicação, a crescente urbanização e uma progressiva caminhada a uma massificação de costumes, consumo e valores favoreceram os novos rumos na busca de uma arte que se viu obrigada a atualizar-se para refletir, dentro desta nova perspectiva, os anseios da massa, sujeita a governos populistas e ao controle do Estado, como observa Campos, diante de toda a contradição apresentada pelo contexto socioeconômico: “Os esforços de atualização da linguagem literária levadas a cabo pelo Modernismo de 22 acusam, como uma placa sensível, o configurar-se dessas contradições. Mais agudamente como nenhuma outra, na seara modernista, a obra de Oswald de Andrade”. (CAMPOS, 1991, p. 10). Portanto analisar a “poética radical” de Oswald é analisar o projeto de natureza estética mais ousado do movimento modernista, como assevera seu *Manifesto Pau-Brasil*:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão 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.

[...]

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.

[...]

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, critica, donas de casa tratando de cozinha.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

[...]

(ANDRADE, apud TELES, 1972, p. 326).

As expressões utilizadas ao longo do *Manifesto Pau-Brasil* propõem uma desvinculação com a poética passadista, a partir da prerrogativa já em suas primeiras linhas que afirmam que “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre no verde da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.”, despojando sua poética daquela “aura” de objeto de veneração, que perpetuada pela tradição colocava as produções poéticas como objetos de contemplação.

A proposta de dessacralização e de despojamento da poética de Oswald de Andrade é refletida não apenas de uma forma a simplificar, mas a reproduzir o cotidiano, visando ao circunstancial, ao pitoresco ao comum. “Ver com os olhos livres”, aos “Leitores de jornais”, ao tempo presente e urgente. Ou ainda, em uma definição mais ampla, “A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro, compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal”. (CAMPOS, 1991, p. 19)

Neste processo de desnudamento, a fruição da linguagem, a exemplo das propostas do amigo Mário, se tornaria livre das amarras do formalismo normativo do padrão culto, revelando as marcas de um povo que faz uso criativo das múltiplas variações linguísticas possíveis: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. (ANDRADE, apud TELES, 1992, p. 327).

Prosseguindo neste direcionamento, Oswald de Andrade aponta para um aspecto fundamental para produção poética de seu tempo que iria nortear todos os elementos possíveis das propostas estéticas modernistas: o rompimento das barreiras culturais através do reaproveitamento das ideias internacionais, tendo em vista os processos de reprodução pelos meios tecnológicos que passaram a influenciar a própria arte.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotográfico. (ANDRADE apud TELES, 1992, p. 328).

Os avanços tecnológicos e os meios de reprodução de uma sociedade progressivamente mais industrializada corroboravam para uma produção poética cada vez mais urbana, influenciada, sobretudo pelas técnicas de impressão, segundo Campos, “a fotografia e, sobretudo, o cinema”. (CAMPOS, 1991, p. 19)

Walter Benjamim já observava essa relação da influência das manifestações artísticas como o Dadaísmo nas produções poéticas do começo do século XX (mais notadamente na exposição *Cabaret Voltaire*, exibida em Zurique, em 1916), baseadas em fragmentos de imagem que se refletiam em uma poética também fragmentada, deslocando-se em sucessivas paisagens, recortes, rápidas¹. (Cf. CAMPOS, 1991, p. 20)

Esteticamente, entretanto, o poeta lançaria mão deste recurso dos recortes rápidos, ora explorando descrições, ora criando efeitos de sentido para explicar uma poesia rápida, sintética e objetiva.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.
A síntese
O equilíbrio
O acabamento de *carrosserie*
A invenção
A surpresa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala
Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.
(ANDRADE apud TELES, 1992, p. 328).

Tal recurso estabelecia uma relação muito mais direta no contato com o leitor, preterindo a contemplação e a estrutura métrica tradicionais do verso, estabelecendo uma nova estética baseada na síntese e no verso despojado de “poetizações”, conforme observou Décio Pignatari, baseado nas teorias de Walter Benjamim, a temática cinematográfica do “olho da câmera”, “a poesia *ready made*”. (PIGNATARI apud CAMPOS, 1991, p. 26).

No entanto, tal acabamento estético desses elementos se configuraria como evento seminal para movimentos subsequentes como o movimento Concretista brasileiro, conforme se pode verificar nos anos de 1950, que por sua vez, exerceria uma inquestionável influência

¹ Porém, segundo observa Campos, “a análise de Benjamim é instigante, mas limitada no que se refere à pintura e à literatura”. Considerando a função crítica de movimento Dada que assim como o Futurismo e o Cubismo tornou-se influência determinante na poética de Oswald de Andrade, Benjamim coloca o cinema como a única linguagem capaz de “dar uma representação artística do real” (BENJAMIM, apud CAMPOS, 1991, p.21), no que Campos considera uma visão estreita, visto que alterações profundas também se processaram em outras frentes artísticas. (Cf. CAMPOS, 1991, p. 21)

nas estruturas músico-poéticas dos principais compositores do movimento Tropicalista dos anos 1960.

Campos constata que, essencialmente, a poética trabalhada por Oswald de Andrade em *Pau-Brasil* opera dentro de uma dialética de destruição/construção.

A poesia de Oswald de Andrade acusa assim ambas as vertentes: a *destrutiva*, dessacralizante e a *construtiva* que rearticula os materiais, preliminarmente desierarquizados. [...] De um lado, os poemas-paródias, em que peças obrigatórias dos florilégios nacionais, como a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias ou “Meus Oito Anos” de Casimiro de Abreu são reescritos com uma sem-cerimônia lustral (“Canto do Regresso à Pátria”, em *Pau-Brasil*, e “Meus Oito Anos”, precedido de “Meus Sete Anos”, em *Primeiro Caderno*) e de outro os poemas construídos sobre a língua “natural e neológica”, imantados pelo “erro” criativo (CAMPOS, 1991, p. 23).

Outro ponto determinante trabalhado pelo autor na poesia de *Pau-Brasil* foi a dialética entre “regionalismo” e “contemporaneidade” através de versos como “Ser regional e puro em sua época”. Ao contrário do que se parecia se enunciar, tal fragmento estava longe de preconizar o regionalismo provinciano, o isolamento intencional. Antes a proposta estética de Oswald era a interpretação do “ser regional” com o “ser contemporâneo”, ou seja, “Apenas brasileiros de sua época”. (CAMPOS, 1991, p. 28)

Candido constata que “Oswald propugnava uma atitude brasileira de devoração ritual dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com suas normas rígidas, no plano social, e os seus recalques impostos no plano psicológico”. (CANDIDO, apud CAMPOS, 1991, p. 29). É esta característica fundamental da poética oswaldiana que vamos dissertar em nossa sequência argumentativa.

As influências vanguardistas presentes nas poéticas de Mário e Oswald de Andrade derivavam em grande parte dos movimentos europeus, nas exposições exibidas na *Semana de Arte Moderna de 1922*, como, por exemplo, a estética do Cubismo ligado a nomes como Appolinaire, Max Jacob, Blaise, Cendrars, Jean Cocteau, Pierry Reverdy e Paul Dermée. (Cf. NUNES, 1979, p. 7). Segundo Benedito Nunes, as produções artísticas brasileiras que emolduraram o Modernismo, em sua primeira fase, foram consequências de uma síntese de diversos *ismos* da época:

Todos esses degraus da modernidade – Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo – galgou o movimento de 22 por meio das obras de Mário e Oswald de Andrade. Ambos jamais ocultaram a convivência intelectual que mantiveram com os escritos representativos das correntes renovadoras de então, o que eram, como se pode ver hoje, as alas de um só movimento, sensíveis à situação problemática da literatura e da arte. (NUNES, 1979, p. 8)

Tais considerações chegam à constatação evidente que uma nova tendência estaria por se consolidar dentro do Modernismo ainda que cercada de um contexto de tensão e contestação: a antropofagia.

Nunes relembra o longo ensaio escrito por Heitor Martins, intitulado: *Canibais Europeus e Antropófagos Brasileiros* (Introdução aos estudos das origens da Antropofagia), em que o autor se dispôs a desvendar as complexidades daqueles movimentos vanguardistas que se refletiam em novas tendências literárias, concordando, com o ensaísta, sobretudo, quanto “à identidade dos veios principais da antropofagia, que são o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo”. (NUNES, 1979, p. 10)

Traçado este panorama, Nunes estabelece três parâmetros que se constituem pressupostos fundamentais para se compreender e desvendar a poética oswaldiana. O primeiro é situar o autor e a sua obra “perante o sentido que a vida primitiva e a primitividade em geral alcançaram nas experiências vanguardistas da época”. (NUNES, 1979, p. 21)

Em segundo, é a própria obra de Oswald de Andrade, na qual se compreende os dois Manifestos, o *Pau-Brasil*, de 1924 e o *Antropófago*, de 1928, segundo Nunes, “insubstituíveis peças de convicção no levantamento das ideias oswaldianas” e na própria dialética do Modernismo. E, finalmente, o próprio movimento Modernista que “contrabalanceou, na sua fase militante, com o anteparo do espírito crítico, a natural receptividade ao espírito das vanguardas europeias, que o caracterizou”. (NUNES, 1979, p. 21)

Entretanto a obra oswaldiana não se limitava às propostas da vanguarda estética, pois a concepção poética iniciada no *Manifesto Pau Brasil* passava por uma síntese da própria concepção da cultura brasileira, ou seja, “para Oswald, a originalidade nativa compreendia os elementos etnográficos da cultura brasileira, outrora marginalizados pelo idealismo doutoresco da *intelligentsia* nacional no século XIX” (NUNES, 1979, p. 33 – grifo do autor).

Paradoxal a estes elementos trazia “o melhor de nossa tradição lírica” essencialmente romântica, todavia eclipsada pelo uso ideológico da língua portuguesa. Segundo Nunes, a grande ambição embutida nas propostas da poética do escritor era “liberar a originalidade nativa das camadas idealizantes e ideológicas”, fazendo com que os elementos trabalhados voltassem a um estado de pureza, “nos fatos significativos da vida social e cultural, que constituem a matéria-prima da poesia Pau-Brasil” (NUNES, 1979, p. 32).

Indo mais além, a proposta oswaldiana propunha a impregnação desses elementos aos produtos da civilização técnico-industrial tornando-se intelectualmente assimilados, tornando-se parte integrante da nossa cultura:

O primitivismo de Oswald de Andrade em Pau-Brasil tende para uma estética de equilíbrio. Ele pretende realizar, na expressão, o mesmo acordo harmonioso que se produziria na realidade, graças a um processo de assimilação espontâneo, entre a cultura nativa e a cultura intelectual entre “a floresta e a escola”. (NUNES, 1979, p. 33)

Ora, se um artista considerado um dos expoentes do modernismo em sua primeira fase propõe a estética do primitivismo como principal norte de sua obra, estaria ele opondo-se radicalmente aos aspectos culturais advindos da modernidade? Como equilibrar este primitivismo estético com toda a proposta de modernização e atualização da arte brasileira?

A estética antropofágica presente na obra de Oswald de Andrade, antes de tudo, era fruto de uma forte convivência que o autor, e por extensão a classe artística brasileira, passou a manter em relação às correntes vanguardistas europeias.

A presença de uma arte que não fosse genuinamente brasileira era impregnada pela noção de estranheza, de inadequação, uma vez que se pressupunha a ideia de diluição e fragmentação decorrentes da absorção de culturas exteriores. Em contrapartida a esta visão conservadora, Mário e Oswald de Andrade nunca esconderam seu compartilhamento com correntes literárias europeias, especialmente francesas. O próprio Oswald visitaria Paris em 1923 às vésperas da eclosão do movimento Surrealista.

Atuar como receptáculo dessas novas tendências não poderia apenas requerer uma atitude passiva de mera recepção. É preciso o componente ativo de assimilação para que o processo não seja apenas de influências unilaterais. Para que se entenda o posicionamento de Andrade dentro do contexto Modernista, Antonio Candido propôs a seguinte argumentação:

Os nossos modernistas, [...], se informaram, pois, rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro. É impressionante a concordância que um Appolinaire e um Cocteau ressurgem, por exemplo em Oswald de Andrade. (CANDIDO, apud NUNES, 1979, p. 27).

E é exatamente através de Oswald de Andrade, o artista que mais procurou estabelecer relações com as correntes renovadoras, que a estética da antropofagia se materializou em sua plenitude instigante. Publicado em 1928, logo no primeiro exemplar da *Revista da Antropofagia*, *Manifesto Antropófago* veio para consolidar as ideias e proposições anunciadas em *Manifesto Pau-Brasil*.

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. **Tupi, or not tupi, that is the question.** Contra todas as catequeses. E contra

a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

[...]

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

[...]

Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas. Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI. A alegria é a prova dos nove. A luta entre o que se chamaria Incrêdo e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.

[...]

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama. (ANDRADE apud TELES 1992, p. 359).

Se a estética primitivista propagada no manifesto anterior era sugerida como uma forma de se conceber uma arte genuinamente brasileira, reconhecendo todos os seus aspectos imanentes, ao mesmo tempo em que propugnava uma filtragem crítica das novas correntes artísticas da vanguarda europeia no *Manifesto Antropófago* o autor é incisivo: somente a antropofagia será a ferramenta necessária para que a nossa arte natural e antropológicamente mestiça possa se estabelecer e se consolidar frente às inovações e tendências da arte internacional. “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”.

Embora a estética antropofágica já permeasse a mentalidade de boa parte dos artistas europeus inseridos no contexto das correntes vanguardistas, o fato é que a própria definição etimológica, bem como toda a sua carga semântica, já nos proporciona uma reflexão sobre seus elementos que remontam já nos primórdios do século XIV.

Resultante da junção das palavras *anthropo* (que significa homem) mais *phagia* (que denota o verbo comer) a antropofagia significa o ato de comer carne humana. Historicamente presente na prática dos índios brasileiros, “consistia em deglutir e em ingerir os inimigos mais inteligentes, os melhores guerreiros, a fim de absorver suas boas qualidades” (MASSEBEUF, 2006, s/p).

Evidente que, com o limiar das correntes modernistas, o termo adquirisse uma conotação metafórica e passasse a integrar um procedimento artístico no meio cultural.

No século XIX ele é usado culturalmente, como metáfora, para analisar todos os processos de assimilação e aculturação, aos quais os índios foram submetidos com a chegada dos colonizadores portugueses, o que ilustra a absorção de tudo o que vem do estrangeiro, preterindo-se o nacional. No

século XX essa metáfora do canibalismo reaparece em várias manifestações vanguardistas: dadaísmo, surrealismo, fauvismo. O antropofagismo, nesses movimentos de vanguarda, é associado à destruição do outro, à aquisição do poder do outro e à transformação de si próprio. O mais importante não é o fato de ingerir o outro, mas o de digeri-lo; trata-se da noção de simbiose. Come-se o outro para se apropriar de seu poder, utilizando-o para o benefício pessoal. Em toda a Europa há a noção de antropofagia cultural ligada ao movimento dada. (MASSEBEAUF, 2006, s/p).

Torna-se claro, logo nas primeiras linhas do manifesto, uma referência direta à questão da catequese, da colonização, da noção do estrangeiro colonizador que usurpa e catequiza os nativos. Trata-se, de início, de uma clara alusão não só em relação ao domínio colonial português, como também à presença da Igreja Católica: “Contra todas as catequeses. E contra as mãos dos Gracos”. (ANDRADE apud TELES, 1992, p. 353).

As múltiplas referências à história do Brasil, com seus personagens icônicos como Anchieta, Padre Vieira, a Mãe dos Gracos, a corte de D João VI, figuras míticas como Guaraci, Jaci, e a Cobra Grande remetem à construção cultural única no que diz respeito à questão da integração do modo de ser e de falar, enfim das características peculiares do nosso povo, da nossa língua. (Cf. MASSEBEUF, 2006, s/p.)

Em contraposição à nossa natureza primitivista, engatilha uma série de referências a pensadores como Freud, Marx, Breton, Rousseau, Francis Picábria, Montaigne, e Herman Keyserling, todos meticulosamente selecionados e combinados no que poderíamos pressupor a base do pensamento que articula e denuncia as ações de natureza puramente opressoras: “Porém só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida, e evita todos os males identificados por Freud. Males catequistas”. (ANDRADE apud TELES, 1992, p. 359).

Condensar em um mesmo manifesto visões tão paradoxais e contraditórias parece denotar um quadro caótico e subversivo. Não obstante, Benedito Nunes elucida que são exatamente esses pressupostos conflitantes que apontam para as representações críticas presentes no direcionamento das propostas modernistas.

Como se vê o primitivismo tende a tornar-se aqui o instrumento agressivo, a arma crítica impiedosa com que se pretende atingir, de uma só vez, o arcabouço – ético, social, religioso e político, - que resultou do passado colonial da história brasileira. No “antropofagismo” tudo é contraditório, e tudo é significativo por ser contraditório. Mitifica-se a antropofagia, e utiliza-se o mito que é irracional, tanto para criticar a história do Brasil – para desmistificá-la – quanto para abrir-lhe, com o apelo igualitarista da sociedade natural e primitiva, um horizonte utópico, em que o matriarcado, símbolo da liberdade sexual, substitui o sistema do patriarcado rural. (NUNES, 1979, p. 34-35)

Colocada a questão ideológica, o que prevalece nas proposições do manifesto de Oswald de Andrade é a renovação pela assimilação, através de um resgate radical do nosso primitivismo frente aos valores de uma sociedade ocidental industrializada, propondo simultaneamente não apenas um canibalismo puro e simples das suas propostas, mas uma deglutição, para que o resultado final não se revele apenas uma cópia, mas se manifeste autônomo e capaz de contribuir para a renovação da arte, conferindo-lhe uma identidade singular:

A luta entre o que chamaria Incriado e a Criatura – Ilustrada pela contradição permanente do homem e seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro para transformá-lo em totem (ANDRADE apud TELES, 1992, p. 359).

Em sua prosa lírica fluida, porém entrecruzada por frases fragmentadas, Oswald propõe também um olhar para o Concretismo como uma tendência que visava nortear “uma língua sem arcaísmos”, “natural e neológica”, pela língua “brasileira” já prenunciada pelo amigo Mário de Andrade em “Prefácio Interessantíssimo”, a afirmação de um português mestiço, miscigenado e dinâmico enquanto idioma, pertencente a um povo igualmente caldeado e, portanto, todo peculiar no seu falar, fazendo tábua rasa de expressões e jargões puramente lusitanos:

Oswald recorreu a uma sensibilidade primitiva (como fizeram os cubistas, inspirando-se nas geometrias elementares da arte negra) e a uma poética de concretude (“Somos concretistas”, lê-se em Manifesto Antropófago) para comensurar a literatura brasileira às novas necessidades de comunicação engendradas pela civilização técnica. Sua ideia antropofágica, repara Oliveira Bastos, não se encaminhava, como a da “Anta”, para uma literatura de “temas exóticos, de efeito turístico garantido”, mas vinculava-se à revolução tecnológica, ao novo círculo de “*disponibilidade órfica*”, por ela provado. (CAMPOS, 1991, p. 45, grifo do autor).

Portanto, com sua poética desconcertante e inovadora, Oswald de Andrade aponta para o próprio movimento modernista os caminhos para a união do projeto estético e ideológico que o modernismo trilharia com desenvoltura na década posterior.

Sob o ponto de vista de um texto escrito no gênero manifesto, os princípios defendidos pelo autor possibilitaram o vislumbre da nossa identidade cultural através da somatória e assimilação das culturas brasileiras e estrangeiras sem descaracterização de ambas: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. O único caminho aberto e proposto para uma revolução, “A Revolução Caraíba”.

Estava aberto o caminho para uma compreensão dos aspectos primordiais da nossa arte que finalmente responderiam às questões conflitantes que se interpunham na incerteza de se conceber produção artística genuinamente brasileira sem negar ou cair na pura imitação das correntes modernizantes, principalmente as da vanguarda europeia. Resgatar as tradições do passado, retrabalhar, assimilando as correntes modernizantes do presente, reconhecer as experimentações e resultados, projetando-os para o futuro, afinal disso vive o artista: a concepção de uma arte que lance um olhar contemporâneo e ao mesmo tempo transcendente à realidade que o cerca.

2.3 O surgimento do Concretismo e o advento da Contracultura

Não obstante as propostas do movimento modernista em sua terceira fase, as tendências literárias de vanguarda, em paralelo, continuavam levando adiante os rumos das produções poéticas para novos direcionamentos.

Hilda Lontra lembra que o século XX foi marcado pela substituição de um tom ufanista e nacionalista por outro mais realista e crítico, de modo que “a ideologia do desenvolvimento, ao lado de uma postura que buscava registrar as angústias nacionais, marcaram as bases da poética brasileira contemporânea”. (LONTRA, 2000, p. 14).

Essa mudança de comportamento verificou-se principalmente nos movimentos de vanguarda, como no movimento modernista de 1922. Longe de se constituírem como movimentos homogêneos, as vanguardas procuravam apresentar novas propostas de construção pela linguagem dentro de uma visão intersemiótica, ou seja, recorrendo a uma sintaxe fragmentada, à reelaboração do uso semântico e ao questionamento do verbo.

A partir daí, nas décadas seguintes, a tendência perpassaria por uma poesia cada vez mais dialética na relação entre discurso e realidade brasileira, como reforça a autora:

Para efetivarem seus intentos, as grandes correntes da vanguarda brasileira posicionaram-se (ou tentaram [...]) dentro das poéticas de descentramento. Propugnar por uma poética anti-ideológica, crítica, contestatória é o ponto de convergência do pensamento de vanguarda em suas mais notáveis contribuições. Rastrear as formas pelas quais foi perseguido esse objetivo e o alcance obtido em cada manifestação de vanguarda, do Concretismo ao advento do Tropicalismo, é o que se passa a fazer. (LONTRA, 2000, p. 18)

Traçando um panorama histórico desses movimentos antecedentes, a autora constata que as bases para o movimento da Poesia Concreta no Brasil surgiram no ano de 1956, através

da métrica e do preciosismo verbal de autores como Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

É através da publicação *Noigrandes 4*, lançada em 1958, em que se encontra o chamado “Plano Piloto da Poesia Concreta” que serão explicitadas as bases dos pensamentos, intenções e objetivos dos escritores concretistas. “‘*O poema é uma realidade em si, não um poema sobre*’, registrava a Teoria da Poesia Concreta, assinada por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos”. (LONTRA, 2000, p. 19, grifos da autora). Partindo “da procura de códigos” em detrimento da “procura por mensagens”, o Concretismo firmou-se como um movimento inovador pela presença dos seguintes elementos:

1. **recursos sintáticos:** técnica de justaposição aleatória, atomização das partes do discurso;
 2. **recursos morfológicos:** construção e distribuição ímpar de prefixos e sufixos, exploração de novos radicais;
 3. **recursos lexicais:** neologismos, empréstimos inusitados, estrangeirismos, recurso a siglas;
 4. **recursos fonológicos:** excessiva exploração de assonâncias, aliterações, ecos, rimas internas, distribuições fonéticas contrastantes;
 5. **recursos gráficos:** exploração do espaço em branco, do silêncio gráfico, ruptura com o verso, não linearidade, pontuação.
 6. **recursos semânticos:** ideogramas, trocadilhos, vocábulos polissêmicos.
- (LONTRA, 2000, p. 19-20).

Esses elementos, de certa forma inovadores e, por que não, até mesmo “transgressores” em relação à métrica e à versificação da poesia tradicional, tornar-se-iam um marco nas produções poéticas posteriores e seriam uma das influências claramente verificadas no álbum *Tropicália ou Panis et Circencis*, através de faixas como “Miserere Nobis” e “Bat Macumba”.

Logo na sequência, o Neoconcretismo procurou cumprir a missão de levar o movimento a um estágio de amadurecimento, através de uma postura menos cerebral. Verificava-se no Concretismo o predomínio de elaborações visuais, a aproximação da linguagem verbal à cibernética, que se traduzia, por uma artificialidade da literatura e certa supressão ou sufocamento do eu poético. (Cf. LONTRA, 2000, p. 22)

Assim, a recolocação do eu poético no texto, a revalorização da palavra como expressão do homem e a tendência ao esoterismo foram algumas das preocupações dos escritores deste período, que começaram a publicar suas manifestações na coluna “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, a partir do ano de 1959. (Cf. LONTRA, 2000, p. 22-23).

Progredindo nesta linha do tempo, surge o grupo mineiro *Tendência* que procurou fundir ideais concretistas de São Paulo (Cf. LONTRA, 2000, p. 24-26), e o movimento de militância política *Violão de Rua*, de 1962, que representou a tentativa de manter uma posição de vanguarda, sem comprometimento com o formalismo estético, proporcionando o ressurgimento da poesia discursiva (Cf. LONTRA, 2000, p. 27-29).

Todas essas manifestações de vanguarda na poesia brasileira ofereceram fortes elementos que vieram a influenciar de maneira decisiva o movimento Tropicalista que se concretizaria a seguir.

O termo contracultura consolidou-se através da imprensa norte-americana no começo dos anos 1960. Sua concepção baseava-se principalmente no movimento *hippie*, que, por sua vez, procurava abranger um número crescente de pessoas – estudantes, grupos minoritários e marginalizados da sociedade e intelectuais da chamada nova Esquerda, dentre outros – como um tema obrigatório da discussão. (Cf. BARROS, 2016, p. 2).

É importante ressaltar que a década de 1950 viu emergir o chamado “poder jovem”, ou seja, a juventude passa a ser vista como importante protagonista consumidora de tendências e símbolos diferenciados. Fosse na música, através da eclosão do *rock and roll* revelando nomes como Elvis Presley e Little Richard, nas indumentárias das roupas, ou ainda nos fenômenos midiáticos que se insurgiam no cinema - caso de obras como *O Selvagem* (*The Wild One*, EUA, 1953) e *Juventude Transviada* (*Rebel Without a Cause*, EUA, 1955) – o fato é que uma crescente e efervescente atmosfera de renovação artística somada à contestação política de questionamentos sobre a ordem vigente do *status quo*, dos direcionamentos econômicos, enfim, de todas as práticas regidas por uma sociedade capitalista e tecnocrata, toma forma, procurando repensar os valores defendidos até então. (Cf. BARROS, 2016, p. 2).

Todas estas manifestações, portanto, atingem o ápice através de novas experiências propagadas a partir dos anos 1960, resultando em uma verdadeira revolução comportamental preconizada pela cultura *hippie*: êxtase propiciado pelas drogas e filosofias orientalistas, do rock (como “hino da revolução hormonal” da juventude), da colocação do sexo como proposição social, da formação de comunidades voltadas para a reintegração da totalidade humana, aspirando a uma volta à natureza e à retribalização. (Cf. BARROS, 2016, p. 2).

Tais direcionamentos não tinham como pressupostos a substituição do modelo capitalista pelo modelo marxista socialista, mas sim, a prerrogativa de que era possível viver em uma sociedade mais livre do paradigma das convenções tecnocratas e rígidas.

A contracultura com seu caráter eclético, simultaneamente místico e político, emergiu como uma resposta crítica diante das ilusões do capitalismo e do

rigoroso sistema tecnocrático. Seu caráter político ganhou visibilidade nos Estados Unidos por causa da luta integrada pelos direitos civis dos negros, homossexuais e mulheres, da inserção do jovem enquanto importante ator social, do pacifismo e do pensamento ecológico, entre outras novas proposições que não eram contempladas na chamada política tradicional. (BARROS, 2016, p. 2)

Evidente que, a arte global não passaria imune a tal fenômeno, antes pelo contrário, tornar-se-ia ferramenta fundamental para a disseminação das aspirações do movimento, fosse nas artes plásticas, no cinema, no fenômeno da retribalização cada vez mais crescente proposta pela televisão. Mas foi, principalmente na música, que os ventos da contracultura viveram um período fértil de criatividade e inovação, através do surgimento de grandes nomes que ajudaram a consolidar os ideais *hippies*: o chamado rock psicodélico propagado por bandas como The Doors, Grateful Dead, The Jimi Hendrix Experience, The Velvet Underground, Jefferson Airplane, Love, Mountain, Pink Floyd. A constatação inequívoca da consolidação dos Beatles como peça fundamental para a formatação da música pop contemporânea e a era dos grandes festivais que se tornariam verdadeiros manifestos da chamada “geração paz e amor”, como Monterey, em 1967, e o icônico *Woodstock*, em 1969, contribuiriam de forma decisiva para que aquela década se tornasse uma das mais representativas e significativas para o desenvolvimento das produções artísticas pelo mundo. Todo este panorama não passaria incólume também abaixo da linha do Equador. No Brasil, entretanto, os ecos da contracultura soariam um pouco tardios e viriam, sobretudo, em forma de reação e contestação ao limiar de um novo tempo marcado por turbulentas mudanças no cenário político que culminaram em um regime militar perpetrado pelo golpe de primeiro de abril de 1964.

Através das considerações de Roberto Schwarz, sobre o contexto político-social da época, expressas no artigo “Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas”, podemos inferir o quanto, em um primeiro momento, os ideais da contracultura, se tornariam verdadeiros desafios, caso fossem abraçados pela classe artística e intelectual brasileira.

Em 1964, instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra-civil. Em consequência, a vitória da direita pode tomar a costumeira forma de acerto entre os generais. O povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente a troca de governos. Em seguida, sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral nos salários, expurgo, especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução

das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus*, etc. (SCHWARZ, 1978, p. 71).

Entretanto, observa o crítico, surpreendentemente, apesar de todo este cenário repressor, as produções artísticas e culturais de esquerda não foram imediatamente suspensas naquele período; pelo contrário, até mesmo receberam apoio para seu livre trânsito, o que Schwarz considera uma “anomalia” responsável pelo panorama efervescente que convergia para o nascimento do movimento Tropicalista. (Cf. SCHWARZ, 1978, p. 71).

Boa parte deste cenário vinha dos movimentos estudantis e das universidades, onde, de certa forma, encontravam o respaldo da classe intelectual. É neste contexto que surgem jovens talentos promissores da música: egressos da Bahia, Gilberto Gil e Caetano Veloso tentavam uma penetração maior no cenário artístico, procurando discutir a realidade brasileira que se fazia representar, até então, através das artes visuais, mais notadamente do cinema e das artes plásticas.

3 TROPICALISMO E TROPICALISTAS

Influenciados por uma corrente ideológica socialista, Gil, Caetano e outros artistas expoentes do Tropicalismo vinculavam-se a uma efervescência cultural que se evidenciaria em “uma revisão do panorama cultural brasileiro, no percurso dos meios de comunicação social”, a qual “vai apontar para as influências imediatas da poética tropicalista.” (LONTRA, 2000, p. 35). Sendo assim, o surgimento do Tropicalismo enquanto movimento partiu, como afirmam as palavras de Gilberto Gil dirigidas a Augusto de Campos, “muito mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado.” (GIL apud FAVARETTO, 2007 a, p.19).

É importante salientar que, após a implantação do regime militar, a classe estudantil oriunda dos movimentos universitários mobilizou-se contra as ações repressoras. Estas mobilizações tomaram forma de diversas manifestações, entre elas, os grandes festivais de música popular.

É nesse contexto que, num período entre os anos de 1965 e 1972, uma leva privilegiada de compositores e intérpretes surgia para longas e marcantes carreiras na música popular brasileira, muitos em atividade ainda nos dias de hoje. Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Elis Regina, Geraldo Vandré, Nara Leão, MPB 4 e tantos outros despontaram e se firmaram no panteão do que seria uma nova música popular brasileira em ascensão.

Mais do que simples manifestações, a chamada “Era dos Festivais” consistia em grandes eventos midiáticos que mobilizavam milhares de espectadores e telespectadores por todo o país. Um desses eventos ficaria marcado em sua edição por se tornar uma espécie de marco inicial para um novo movimento que se iniciava: o Tropicalismo.

3.1 Marco inicial: 1967 e o Festival da Canção da TV Record

O mês era outubro. O ano, 1967. O local, o teatro Paramount na cidade de São Paulo, mais precisamente o III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. Sobem ao palco dois jovens talentos promissores da MPB para, cada um em seu tempo, entoarem suas canções: Caetano Veloso com “Alegria, Alegria” e Gilberto Gil com “Domingo no Parque”.

Juntas, essas duas canções, em princípio, destoavam de tudo que se conhecia como “Moderna Música Popular Brasileira”.²

Pela primeira vez tornava-se necessário um esforço do público e da crítica para a interpretação das propostas implícitas daquelas canções permeadas por metáforas e imagens fragmentadas, numa espécie de painel caleidoscópico do contexto cultural e social vigente naquele momento: um país dividido entre uma recém-implantada ditadura militar que, desde o golpe perpetrado em 1º de abril de 1964, procurava “garantir a nação contra a ameaça socialista”. (LONTRA 2000, p. 33), a eclosão de novos comportamentos provocados pelos ideais da contracultura e a explosão tecnológica dos meios de comunicação de massa, especialmente a televisão.

Diante deste panorama, as canções de Caetano e Gil soavam estranhas, ambíguas, desprovidas de um norteamento político mais claro e nítido que pudesse contextualizá-las. Especialmente “Alegria, Alegria”, de Caetano, que apregoava remissões tão improváveis, como díspares a Brigitte Bardot e à Coca-Cola, em detrimento a declarações de conotação política e social, como se percebe nos seguintes fragmentos da canção:

[...]
 Em caras de presidentes
 Em grandes beijos de amor
 Em dentes, pernas, bandeiras
 Bomba e Brigitte Bardot
 O sol nas bancas de revista
 Me enche de alegria e preguiça
 Quem lê tanta notícia
 Eu vou

[...]
 Eu tomo uma coca-cola
 Ela pensa em casamento
 E uma canção me consola
 Eu vou

Por entre fotos e nomes
 Sem livros e sem fuzil
 Nogueira Galvão Sem fome sem telefone
 No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei
 Em cantar na televisão
 O sol é tão bonito

² O termo “Moderna Música Popular Brasileira”, cunhado à época por Walnice Nogueira Galvão, estava intrinsicamente ligado a outro termo denominado “Linha Evolutiva” da música brasileira. Sobre o debate a respeito desses dois temas, Caetano disserta em entrevista à *Revista Civilização Brasileira* de 1966. (Ver citação na página 124).

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...³

Em ritmo de marchinha pop e com o acompanhamento de arranjos inusitados do grupo argentino Beat Boys, a canção de Caetano causou reações díspares, que iam da euforia ao estranhamento, por exigir uma análise mais apurada de sua letra polissêmica e complexa.

Ao contrário da poética direta e linear da maioria das canções de engajamento político, por exemplo, Caetano opta pelo recurso de “versos visuais”, agrupando em uma sequência melódica substantivos aparentemente desconexos, fragmentados, onde já é possível observar ecos da influência da poesia concreta e o conceito implícito do recurso da poesia *ready made*, já preconizada antes como elemento estético preponderante nas incursões poéticas de Oswald de Andrade. Todos esses múltiplos elementos estéticos naturalmente não passariam despercebidos, constituindo-se obviamente em objetos para novas prospecções:

Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de *Alegria, Alegria*, traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos - estilhaços da “implosão informativa moderna, crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidente, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba e Brigitte Bardot”. É o mundo das “bancas de revistas”, o mundo de “tanta notícia”, isto é, o mundo da comunicação rápida, do “mosaico informativo” de que fala Marshall McLuhan. Nesse sentido, pode-se afirmar que “Alegria, Alegria” percorre o caminho inverso de “A Banda”. Das duas marchas, esta mergulha no passado na busca evocativa da “pureza” das bandinhas e dos coretos da infância. “Alegria, Alegria”, ao contrário, se encharca de presente, se envolve diretamente no presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo. (CAMPOS, 1974, p. 141)

Para Heloísa Buarque de Hollanda, dois aspectos relevantes e subjacentes chamam a atenção na canção e que se tornariam elementos importantes para se conhecer e contextualizar as tendências do nascente movimento Tropicalista: a crítica dos intelectuais de esquerda (“por entre fotos e nomes sem livro e sem fuzil / sem fome, sem telefone / no coração do Brasil”) e a presença dos meios de comunicação de massa (“ela nem sabe até pensei/ em cantar na televisão”). (Cf. HOLLANDA, 2004, p.55)

Neste sentido, a poética de Caetano deflagra um recorte das transformações sociais conjugando e equilibrando os elementos de seu tempo, ao mesmo tempo em que evita o

³ Canção gravada no álbum *Caetano Veloso* - 1968, Philips Records / Universal Music.

embate direto contra os rumos políticos e estabelece uma percepção aguda frente aos caminhos de sua geração, apontando novos rumos para a música popular brasileira.

Tal qual Caetano, Gil subiu ao palco acompanhado por uma jovem banda de rock, e, sob a direção e arranjos musicais do produtor e maestro Rogério Duprat. Na apresentação triunfante que lhe rendeu a segunda colocação no festival, Gil aparece ao violão ladeado pelos integrantes da banda Mutantes, tendo ao fundo uma orquestra regida pelo maestro. Após um introito que lembra as matinês carnavalescas, os acordes do violão, juntamente com um berimbau transpõem os andamentos rítmicos para um baião, com direito a belas e pontuais intervenções orquestrais ambientando as cenas descritas nos versos.

Para a estrutura da canção, Gil e o produtor Rogério Duprat recorreram a um arranjo feito por instrumentos clássicos, instrumentos elétricos, berimbau, uso de corais, tudo sincronizado para discursar sobre um parque de diversões metaforicamente usado como uma alegoria para os encontros e desencontros da vida, especialmente a tragédia amorosa que resulta dos conflitos vividos pelas personagens da canção:

O rei da brincadeira (ê, José)
 O rei da confusão (ê, João)
 Um trabalhava na feira (ê, José)
 Outro na construção (ê, João)
 [...]
 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 Juliana
 Foi que ele viu
 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 (ô, José)
 A rosa e o sorvete (ô, José)
 Oi, girando na mente (ô, José)
 Do José brincalhão (ô, José)

Juliana girando (oi, girando)
 Oi, na roda gigante (oi, girando)
 Oi, na roda gigante (oi, girando)
 O amigo João (João)
 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 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)⁴

Assim como em “Alegria, Alegria” de Caetano, Gil imprime um ritmo sintético e veloz aos versos, cuja narrativa concentra seu foco nas construções objetivas e subjetivas que circundam as personagens: João, operário da construção civil vive um romance estável com Juliana, alvo do amor idealizado e incondicional de José, ambulante, trabalhador de feira livre.

As citações das profissões dos personagens protagonistas são propositais, estabelecendo uma contraposição entre o espaço urbano e rural, entre a cidade e o campo, revelando o impasse que o país vivia naquele instante, em que a transposição de uma vida mais tradicional, arraigada no campo, nos costumes arcaicos, cedia cada vez mais espaço para a crescente urbanização, para modernidade que se instaurava através do desenvolvimentismo que, por sua vez, trazia a reboque todas as características e complexidades intrínsecas a uma sociedade em franco progresso. (Cf. SORROCE, 2005, p. 73)

Gil também subverte a ordem natural da dialética entre o bem e o mal através da construção dos elementos psicológicos dos personagens apresentadas. O pacato e extrovertido José (“O rei da brincadeira”) é tomado por um profundo sentimento de ódio e vingança contra o “amigo” e intempestivo João (“O rei da confusão”), a partir do momento em que no parque avista “Juliana na roda com João”. O instante é capturado com maestria pelos versos de Gil (“Juliana seu sonho, uma ilusão / Juliana e o amigo João / O espinho da rosa feriu Zé / E o sorvete gelou seu coração”). (Cf. SORROCE, 2005, p. 75-76)

A partir deste instante, os acontecimentos se sucedem em uma gradação progressiva de imagens e elementos simbólicos – o sorvete, a rosa, o espinho, o sangue, o morango – criando um efeito de sentido “giratório”, proporcionado pela cena do casal na roda gigante - até chegar ao desfecho fatal prenunciado (“Olha a faca!”), um crime passionai em que o “rei da brincadeira” insurge-se violentamente contra o “rei da confusão” e sua amada.

⁴ Canção gravada no álbum *Gilberto Gil, Frevo Rasgado* – 1968, Mercury Records.

O triângulo amoroso retratado neste pequeno romance tropicalista revela um recorte de um momento, de um contexto social e toda sua carga de vivências e expectativas subjetivas imanentes às transformações pelas quais uma sociedade passa, como, por exemplo, na destreza e perspicácia do autor em tocar em um tema ainda espinhoso para aquele momento como um crime passionai.

“Domingo no Parque” traz marcas de todo um movimento em que música, poesia, teatro e cinema dialogam convergindo numa mesma direção, que foi conduzida pela instabilidade e pela fragilidade de uma sociedade oprimida durante um período conturbado, reflexo da realidade do mundo exterior. (SORROCE, 2005, p. 75)

Nota-se, portanto, tanto na composição de Gil como na de Caetano, a preocupação da alegoria como uma forma estética, a efusão de imagens em sucessões de referências que, aparentemente, desprovidas ou “alienadas” de algum discurso político mais pungente e expressivo, representaram marcas, pistas iniciais de um movimento que viria exatamente para intrigar e instigar propostas renovadoras e provocativas.

Para Augusto de Campos, “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” são duas peças complementares e representativas de um modelo estético voltado para a liberdade da pesquisa, em que prevalecem as fusões e experimentações, exatamente como preconizava a bossa nova. (Cf. CAMPOS, 1974, p. 140)

Neste sentido, as resoluções tomadas por Gil e Caetano propunham um direcionamento voltado claramente para a música *pop* sem, contudo, abrir mão dos fundamentos tradicionais - notadamente as bases estruturais das canções, uma marchinha e um baião – objetivando nitidamente assim o rompimento com certos padrões estabelecidos que impunham um engessamento e uma estagnação das composições.

Recusando-se à falsa alternativa de optar pela “guerra santa” ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (fingir ignorar ou desprezar o aparecimento de músicos, compositores e intérpretes, por vezes de grande sensibilidade, quando não verdadeiramente inovadores como os Beatles, na faixa da “música jovem”). Caetano Veloso e Gilberto Gil com “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” se propuseram oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas canções que se assentam com nitidez em raízes musicais nordestinas. (CAMPOS, 1974, p. 140)

As canções de Gil e Caetano não venceram o festival. Ficaram em quarto e segundo lugar, respectivamente intercaladas entre “Ponteio” (1º lugar, parceria entre Edu Lobo e

Capinam) e “Roda Viva” (3º lugar, de Chico Buarque). Mas a polêmica em torno de suas propostas já estava estabelecida. Nasciam ali as propostas tropicalistas. Logo a imprensa tratou de rotular a música que apresentaram como “tropicalista”, surgindo então o termo “tropicalismo”, que, por sua vez, era uma referência à canção “Tropicália”, de Caetano, inspirada em uma exposição homônima feita pelo artista visual Hélio Oiticica.

3.2 Surge então o Tropicalismo

Segundo o pesquisador Christopher Dunn, em sua obra *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*, o termo tropicalismo tanto brincava com a imagem de um “paraíso tropical” referido na carta de Pero Vaz de Caminha, em 1500, como fazia alusão ao “lusu-tropicalismo”, teoria desenvolvida por Gilberto Freyre na década de 1940, cujo foco central era a expansão empreendedora das atividades coloniais portuguesas nos trópicos. (Cf. DUNN, 2009, p. 24-25)

Longe, porém, de se constituir como um movimento nacionalista e ufanista, ideologicamente interessava aos tropicalistas uma crítica com teor irônico e perspicaz tanto ao nacionalismo conservador quanto ao patriotismo ferrenho. O que se observava era, como se dizia nas palavras de Caetano Veloso, um “nacionalismo agressivo” da chamada esquerda anti-imperialista. (Cf. DUNN, 2009, p. 12)

Estética e artisticamente, o termo “Tropicalismo” logo serviu para deflagrar um movimento que abarcava várias frentes artísticas, diversas ideias que se correlacionavam e confluíram para um momento de ruptura e inovação, bebendo principalmente nas fontes do movimento modernista brasileiro, sobretudo na noção de antropofagia de artistas até então renegados, como Oswald de Andrade, e também nos manifestos de vanguarda.

O movimento tropicalista surgiu de uma necessidade premente de se discutir a arte brasileira nos intempestivos e revolucionários dias da década dos anos 1960. Sua aparição, aparentemente desarticulada e sem propostas definidas, nasceu, como nas palavras de Gilberto Gil, do surgimento “de uma preocupação entusiasmada pelo novo do que propriamente um movimento organizado” (GIL apud FAVARETTO, 1995, p. 19).

No entanto, sua proposta despreziosa e despojada, mesmo não sendo fruto de um esforço ou de um planejamento da classe artística e intelectual, notabilizou-se principalmente no ano de 1967, pelo “afluxo de propostas, experiências e talentos responsáveis por uma ampla atividade de vanguarda com a convergência de projetos e tendências em

desenvolvimento nas diversas áreas artísticas desde o início da década”. (FAVARETTO apud BASUALDO, 2007, p. 81).

A discussão da “realidade brasileira” passaria a estar na ordem do dia, em um país mergulhado em um período político e socioeconômico conturbado, com o recém-implantado regime militar à espreita, compondo um cenário de vigilância e repressão cada vez mais crescentes, propondo um contexto de fundo para profundas reflexões.

Essas atividades confluíram da necessidade, que se impunha, de fazer a crítica da “realidade brasileira” e de articular a resistência política face às restrições da liberdade de expressão impostas pelo regime militar. Mas, antes de tudo, tratava-se de levar adiante o trabalho de renovação que vinha impulsionando o desejo de modernidade artístico-cultural, desde o início da década de 1950. (FAVARETTO apud BASUALDO, 2007b, p. 81).

Essas atividades que se propunham a acompanhar o que havia de mais relevante em termos de tendências de vanguarda, abarcaram frentes artísticas distintas como as artes plásticas, o cinema, a literatura de todos os gêneros e as artes cênicas. E, sobretudo, encontraram na música a união do projeto estético da poética literária, influenciada diretamente por correntes como a Antropofagia e o Concretismo presentes no movimento modernista do começo do século com uma sonoridade até então ousada, polêmica para ocasião, eclética em sua mistura de influências variadas que perpassariam pela música pop internacional, elementos do folclore, da tradição da bossa-nova, dos ritmos regionais, das referências tão díspares quanto inesperadas e irreverentes.

O movimento tropicalista representou naquele instante um momento de ruptura com as tradições nacionalistas na busca de uma atualização da arte brasileira perante o cenário nacional e internacional,

Dentro deste panorama, o artista plástico Hélio Oiticica traçou a seguinte análise:

O conjunto daquelas atividades identificava a vanguarda brasileira como um “fenômeno novo no panorama internacional”, pois o processo de redimensionamento estético, manifesto em toda parte desde a emergência da arte pop foi especificado no Brasil por uma inédita e vigorosa fusão das propostas e experiências recentes – notadamente as surgidas do projeto concretista e da dissidência. (OITICICA apud FAVARETTO, 2007, p. 81-82).

Ora, se partirmos da própria concepção etimológica da palavra vanguarda originária de um hibridismo - do latim *avant* e do germânico *garde* - que, por sua vez se traduz como “guarda avançado” (Cf. TELES, 1992, p. 81), assumindo a conotação de obras que se destacam pelo pioneirismo e pela ruptura com padrões vigentes em busca da renovação

artística, o movimento tropicalista alinha-se, assim, com o seu grande e influente predecessor, o movimento modernista dos anos 1920 e 1930, como um movimento de grande atividade construtivista para a nossa arte.

É evidente, portanto, o fato dessas atividades confluírem, especialmente no ano de 1967, para produções artísticas que promoveriam toda uma autorreflexão no cenário cultural do país, bem como lançariam, apesar de seu curto período de existência, as bases para um panorama diferente a partir de então, revisando tradições, ampliando horizontes e questionando, de certa forma, nossas contradições mais profundas.

Assim, o país Eldorado, retratado na obra cinematográfica *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, que se constituía em uma espécie de uma grande metáfora mimetizando, através dos desdobramentos de seu enredo e do posicionamento de seus personagens, o cenário político do Brasil do começo dos anos 1960, encontrava, de certa forma, um diálogo ideológico com a peça teatral *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrita em 1933, encenada em 1967, através de uma adaptação do dramaturgo José Celso Martinez, cujo enredo gira em torno de um industrial do ramo de velas, que se encontra endividado em uma alusão clara à situação de um país subdesenvolvido que lutava para modernizar-se de maneira sofrida ao tentar acompanhar os ventos da revolução industrial do começo do século XX. (Cf. SANTANA, 2013, p. 99)

Ou ainda o cenário ambiental ideológico presente na criação do artista plástico Hélio Oiticica denominada *Tropicália*, (1967) cuja instalação, composta por corredores temáticos, era adornada pela experiência de uma profusão multissensorial que misturava natureza (plantas e araras) com poemas recitados de autoria de sua irmã Roberta Oiticica. Tal influência estética se tornaria presente no título da canção “Tropicália” de Caetano Veloso, sobre o próprio Tropicalismo, e, sobretudo, seria um dos pilares a influenciar a obra mais conhecida e relevante do movimento: o registro fonográfico *Tropicália ou Panis Et Circencis* (1968).

As múltiplas propostas contidas na obra, que carrega o epíteto de álbum manifesto, tornaram-se uma espécie de amálgama da representação das “reliquias do Brasil”. (Cf. FAVARETTO 1995, p. 72).

Essas atividades artísticas, que se configuravam em áreas como a música, as artes plásticas, o cinema e o teatro, logo encontraram seu “meio termo”, ou seja, o inconformismo, fosse ele de natureza estética, política ou social, enfim, uma alternativa que procurava tratar a arte a partir de uma perspectiva simultaneamente moderna, desafiadora e instigante. Já para Affonso Romano de Sant’Anna, “O Tropicalismo é, antes de tudo, um movimento

dessacralizador. Irônico e parodístico, não se conteve apenas na música popular, mas manifestou-se em outros gêneros artísticos” (SANT’ANNA, 2013, p. 65).

O Tropicalismo empenhava-se num esforço pela atualização da música popular brasileira, principalmente em relação ao que vinha acontecendo na Europa e nos Estados Unidos. Como exemplo, Sant’Anna cita uma pesquisa realizada nos Estados Unidos por Horton e Carey, a qual foi adaptada e aproveitada no Brasil por C. A. Medina em *Música Popular e Comunicação*, livro lançado em 1973 no qual afirma que a música que se fazia em 1957 era diametralmente oposta à que seria feita em 1969. Os pesquisadores traçam um esquema das canções dos anos 1950, categorizadas como romances narrados, seguindo praticamente o seguinte roteiro: 1. O prólogo; 2. O início do namoro; 3. A lua de mel; 4. O aparecimento de forças impeditivas; 5. A solidão. (Cf. SANT’ANNA, 2013, p. 65)

A conclusão dos pesquisadores americanos leva a um confronto entre os dois períodos citados: no primeiro momento, o amor “é um profundo envolvimento romântico” e, no outro, é “reduzido à atração física” (Cf. SANT’ANNA, 2013, p. 65). Adaptando este esquema à música popular brasileira, Medina constata, através de comparações entre diversos compositores, que estatisticamente Roberto Carlos está ligado ao tratamento “romântico”, enquanto Gilberto Gil, em 85% de suas composições, trata de assuntos variados, que não sejam propriamente o amor e a paixão, mostrando uma preocupação essencial do compositor com “o outro”. (Cf. SANT’ANNA, 2013, p. 65).

É a partir dessa multiplicidade de temas que o Tropicalismo vai procurar, num esforço que já se observava a partir dos anos 1950, e perpassava inclusive pela bossa nova, atualizar de forma expressiva e inovadora as propostas para a música popular brasileira.

Protagonistas desse processo, Caetano Veloso e Gal Costa, por exemplo, logo deixariam o clima intimista e introspectivo característico da bossa nova para abraçarem, respectivamente, a androginia em cores e significados e os arrojos vocálicos de Janis Joplin. Grupos vocais e instrumentais, na linha de MPB4 e Quarteto em Cy, surgem também durante este período. O maestro Isaac Karabtchevsky coloca sua orquestra sinfônica a serviço de shows de artistas populares como Chico Buarque, enquanto o poeta Carlos Drummond de Andrade traduz músicas dos Beatles para a revista *Realidade*. (Cf. SANT’ANNA, 2013, p. 67).

Diante desta numerosidade de estilos e referências, Affonso Romano de Sant’Anna conclui sua análise afirmando que “ocorre com o Tropicalismo aquilo que teóricos como Mikhail Bakhtin chamam de ‘carnavalização’. A pluralidade de estilos e vozes, o erudito e o popular mesclados, o prosaico e o poético, tudo dentro de um efeito crítico de paródia.” (SANT’ANNA, 2013, p. 67).

O sociólogo e jornalista Gilberto Vasconcellos aponta para uma tendência determinante que passou a se verificar na música popular brasileira, a partir do ano de 1962: o engajamento político, cujas diretrizes fizeram com que surgisse o termo “música de protesto”. Tal tendência se tornaria crescente devido a fatores como a crise do populismo e uma crescente acomodação das produções musicais atreladas, naquele momento, ao palatável direcionamento de mero entretenimento sob as rédeas da indústria cultural. (Cf. VASCONCELLOS, 1977, p.40).

No entanto, Vasconcellos observa que tal direcionamento passou a incorrer no equívoco de transformar as canções em meros veículos para “significados políticos”, relegando para segundo plano um aspecto igualmente primordial, a concepção estética. Como resultado desta equação, “a questão da função social da música popular acabou sendo concebida de maneira unilateral e esquemática”. (VASCONCELLOS, 1977, p.42).

O Tropicalismo – especificamente em seu âmbito musical - surge, portanto, como uma alternativa entre a polarização de uma postura formalista e o engajamento, dois termos que procuravam nortear as produções artísticas de vanguarda que, de alguma forma, buscavam também um significado social. Sua posição intermediária lançou um olhar mais lúcido e realista, embora também cético e provocador para a realidade brasileira através de uma reflexão metalinguística da cultura musical vigente e dos rumos sociopolíticos seguidos pelo país até então.

A tropicália situa-se em dois planos: crítica à musicalidade do passado e crítica ao miúdo engajamento da canção de protesto. Reveste-se, por outro lado, de dupla determinação: surge como uma reação aos acontecimentos de abril de 64, ao mesmo tempo que transcende o novo quadro político-institucional implantado no país. Do ponto de vista cultural, ela significa a primeira formulação, ao nível da MPB, da deglutição estética estrangeira e a consequente superação do tradicional nacionalismo musical. [...] A produção artística do grupo baiano resolveu, ou equacionou sob outro ângulo, os principais obstáculos com que se defrontaram os anteriores movimentos musicais no Brasil. (VASCONCELLOS, 1977, p. 45).

O jornalista afirma ainda, em seu artigo “Tropicalismo: a propósito de ‘Geleia Geral’” que a grande contribuição do movimento foi ter “alargado o horizonte da música popular brasileira” (VASCONCELLOS, 1977 p. 17). Comentando sobre a importância do legado tropicalista, o autor vai adiante em suas considerações e pontua, de forma categórica:

Além de revelar criticamente a interpenetração cultural da contemporaneidade, como resultado da tecnologia dos meios de comunicação de massa, incentivou a pesquisa [...] o rigor instrumental, e afastou o decantado improvisado em relação às letras das canções. E, *last but*

no least, mostrou aos compositores que não faz mal a ninguém entrar em contato com as poéticas contemporâneas. (VASCONCELLOS, 1977, p. 17, grifos do autor).

O grande legado do Tropicalismo, portanto, foi unir de maneira equilibrada elementos da contemporaneidade a elementos de movimentos precedentes. Assim como o próprio Modernismo, o movimento Tropicalista propõe um momento de ruptura e rearticulação da arte brasileira, revisando, consolidando e ampliando de certa forma, elementos como a poesia concreta e as proposições modernistas de quatro décadas atrás, dentre elas, principalmente, a forte presença das concepções estéticas preconizadas pela antropofagia de Oswald de Andrade.

Este legado permanece vivo e suas propostas enraizaram-se na cultura popular. A contundência da intervenção cultural e histórica do movimento Tropicalista é praticamente um consenso, mesmo entre críticos que não se identificaram imediatamente com as propostas difusas das inúmeras frentes artísticas que se correlacionavam e tinham em seu âmbito musical a sua expressão de maior representatividade.

Autores do artigo “Tropicalismo: as Relíquias do Brasil em Debate”, o crítico e ensaísta Marcos Napolitano, em parceria com a historiadora social Mariana Martins Villaça, reavaliaram, 30 anos depois de sua eclosão, o contexto cultural e midiático em que o movimento se deflagrou:

O Tropicalismo, logo depois de sua explosão inicial, transformou-se num termo corrente da indústria cultural e da mídia. Em que pesem as polêmicas geradas inicialmente (e não forma poucas), o Tropicalismo acabou consagrado como ponto de clivagem ou ruptura, em diversos níveis: comportamental, político-ideológico, estético. Ora apresentado como a face brasileira da contracultura, ora apresentado como o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais (como a Antropofagia modernista dos anos 1920 e a Poesia Concreta dos anos 1950, passando pelos procedimentos musicais da Bossa Nova), o Tropicalismo, seus heróis e “eventos fundadores” passaram a ser amados e odiados com a mesma intensidade. Atualmente mais amados do que odiados, diga-se. (NAPOLITANO – VILLAÇA, 1998, p. 2)

O Tropicalismo revestiu-se de alegorias para que o Brasil pudesse redescobrir o próprio Brasil. Rompeu com tradições passadistas e nacionalistas para promover um painel onde se encontravam e se entrecruzavam inserções, citações, colagens, bricolagens, paródias, carnavalizações e rupturas que se valeram tanto do suporte das tendências de vanguarda, quanto das correntes da contracultura, ao mesmo tempo em que se propunha um movimento também veiculado à indústria cultural. (Cf. NAPOLITANO – VILLAÇA, 1998, p. 2)

Portanto, é fundamental ressaltar que o movimento Tropicalista não se tratou de um modismo passageiro - embora efêmero na sua jornada cronológica, transcorrendo entre outubro de 1967 e dezembro de 1968 - ou de uma peça esquecida e envelhecida de museu: suas contribuições tornaram-se atemporais e colaboraram decisivamente para os rumos da história da cultura popular do país.

3.3 Interlúdio: as novas concepções estéticas presentes no trabalho de Caetano Veloso

Nenhum artista ou movimento artístico surge do nada. Ao contrário, eles se apresentam após uma somatória de construções e gestações de vivências, influências, experiências e muitas vezes exaustivas pesquisas em diferentes áreas de atuação. A trajetória do álbum *Tropicália ou Panis Et Circencis* e, por consequência de todo o movimento Tropicalista, passa obrigatoriamente pela trajetória autoral do seu principal mentor e idealizador: Caetano Veloso.

Lançado em 1967, *Domingo*, seu primeiro álbum revela suas primeiras composições, bem como inaugura sua longa amizade e parceria artística com uma cantora que ainda buscava seu lugar no cenário nacional: Gal Costa. As canções apontavam para uma sonoridade suave, fortemente influenciada pela bossa nova e que pressupunham as ambições artísticas iniciais do autor até aquele momento: “De minha parte tentava fazer uma poesia como a de Lorca, partindo dos sambas de roda de Santo Amaro, tratando-as à maneira de Caymmi revisto por João Gilberto”. (VELOSO apud PERRONE, 1988, p. 61).

Entretanto as inspirações e ambições de Caetano já vinham passando por profundas reflexões e transformações quando canções de reconhecida beleza poética como “Um Dia” “Coração Vagabundo” e “Avarandado” estavam sendo divulgadas. Sua inquietação ficara latente, quando meses após a bem sucedida participação no III Festival da Record, discutindo com o amigo e poeta Augusto de Campos sobre os novos rumos da arte e, sobretudo, da música popular brasileira, confessou:

Acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo para caminhos muito diferentes dos que segui até aqui [...]. A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num um tempo futuro. (VELOSO apud CAMPOS, 1974, p. 132)

É dessa forma, com os olhos voltados para o futuro, que Caetano prossegue em sua pesquisa estética por meio de duas obras essenciais que curiosamente não estariam ligadas ao

âmbito da música e sim às artes cênicas, mas que se tornariam decisivas para suas futuras ideias tropicalistas: a adaptação teatral para a peça *O Rei da Vela* (1967), dirigida por José Celso Martinez, interpretada pelo Grupo Oficina e escrita por Oswald de Andrade, em 1933 e a obra contestadora e polêmica do diretor Glauber Rocha, um dos expoentes da corrente vanguardista cinematográfica brasileira conhecida como Cinema Novo, intitulada *Terra em Transe* (1967).

Caetano descreve a experiência de assistir à montagem da peça como um verdadeiro “encontro” com a obra de Oswald de Andrade, a quem reconhece, juntamente ao contemporâneo Mário de Andrade, como as duas principais lideranças intelectuais do movimento Modernista (Cf. VELOSO, 1997, p. 241). A direção precisa de José Carlos Martinez, as nuances e contundentes performances dos atores durante os três atos da peça e, sobretudo, a representação mimética e parodista de uma sociedade burguesa, porém em franco declínio, representado por Abelardo, um industrial do ramo de velas, representação de um Brasil aristocrático às voltas com a crise financeira mundial de 1929, retratada com requintes de decadência e ironia.

Fui ver o *Rei da Vela* a peça de Oswald de Andrade que o Oficina tirava de ostracismo de trinta anos – cheio de grande expectativa. [...] – e, de fato, aquela noite significou para mim muito mais um encontro com Oswald do que com Zé Celso [...] A peça continha os elementos de deboche e a mirada antropológica de *Terra em Transe* [...] Eu tinha escrito “Tropicália” havia pouco tempo quando o *Rei da Vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular. (VELOSO, 1997, p. 243-244)

O reflexo do impacto dessa obra se traduziria em Caetano em uma longa pesquisa do ideário estético de Oswald de Andrade. Por influência e sugestão dos amigos e poetas Haroldo e Augusto de Campos, Caetano mergulha em contato com as obras *Manifestos Pau-Brasil* de 1924 e principalmente o *Manifesto Antropofágico*, de 1928. (Cf. VELOSO, 1997, p. 246-247) Ora, tal imersão iria se constituir em uma verdadeira revelação para o artista, uma vez que, as propostas e ideias, principalmente de “devoração crítica”, das correntes artísticas vanguardistas preconizadas por Oswald, através do lançamento do “mito da antropofagia”, acabariam encontrando em Caetano um terreno sólido e fértil para que as inspirações tropicalistas tomassem forma. Mais do que isso, as proposições estéticas oswaldianas se consolidariam na obra do poeta-cantor baiano, juntamente com Gil, no início, e se estenderia para todo um movimento em gestação.

Todavia nenhuma obra exerceu em Caetano um impacto tão profundo no campo ideológico como o filme produzido e dirigido pelo cineasta Glauber Rocha. *Terra em Transe*

lançado em 1967 é considerado um marco e um divisor de águas no cenário das produções cinematográficas nacional pela grande contundência e capacidade de argumentação polêmica e dessacralizadora proposta em seu roteiro. O cineasta baiano, que já vinha proporcionando uma grande revisão crítica dos rumos do país através de obras seu livro: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* e o filme emblemático *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. (Cf. VELOSO, 1997, p. 100), proporciona em *Terra em Transe* a metaforização dos rumos políticos do país da primeira metade da década dos anos 1960, através dos comportamentos e ambições dos personagens no fictício país de Eldorado.

Para Caetano, tal alegoria presente no direcionamento do enredo haveria de se tornar um recurso valioso, ainda que provocasse imensa polêmica em alguns setores da esquerda devido à crueza e acinte com que algumas cenas foram retratadas.

Se o Tropicalismo se deveu em algumas medidas a meus atos e minhas ideias, temos então que considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* – o primeiro longa-metragem de Glauber – se vê numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam, confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. [...] O filme, naturalmente, não foi um sucesso de bilheteria, mas provocou escândalo entre os intelectuais e artistas da esquerda carioca. [...] Uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores: durante uma manifestação popular – um comício – um poeta que está entre os que discursam, chamam para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar o quanto despreparado ele está para lutar pelos seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes (e para nós na sala de cinema): “Isto é o Povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado”. [...] Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje posso lhe dar não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros); a morte do populismo. Esta hecatombe eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as consequências. Nada do que veio a se chamar “tropicalismo” teria tido lugar sem esse acontecimento traumático. (VELOSO, 1997, p. 99; 105-106)

Tal depoimento revelador e contundente pressupõe novas e múltiplas perspectivas para a discussão do que se convencionava chamar naquele instante de “realidade brasileira”. As diversas cenas retratadas no filme propunham uma reflexão sobre a natureza contraditória da sociedade brasileira, o que naturalmente não se harmonizava mais com as pretensões das ideologias populistas.

Após este instante de revelação, deste *insight* captado na sala de cinema, nas rodas de bar e no contexto do cotidiano do país, Caetano parecia sentir-se preparado para protagonizar uma guinada que se tornaria relevante e se configuraria como momento-chave para o nascimento do movimento tropicalista. “A maneira inovadora de o cineasta baiano retratar o país, simbólica e violenta, produziu o efeito de uma iluminação interior. Caetano encontrou no filme de Glauber a chave para começar a encarar as ideias e questões estéticas que o incomodavam havia tempo” (CALADO, 1997, p. 102).

Lançado no começo de 1968, *Caetano Veloso*, é recebido com surpresa por boa parte do público e crítica. O crítico e poeta Augusto de Campos saldou o disco como “oswaldiano, antropofágico e desmistificador” como também “o mais inventivo na música popular brasileira desde João Gilberto”. (CAMPOS, 1974, p. 161). Todavia, ao contrário do grande nome expoente da Bossa Nova, Caetano correlacionava significativamente diversos estilos musicais de forma explícita e sobreposta. Nesse sentido, as canções apontavam para diferentes direcionamentos que perpassavam pelo baião, pela Bossa Nova, pelos ritmos tradicionais brasileiros, pela crescente influência da música pop internacional e até mesmo por gêneros caribenhos. (Cf. PERRONE, 1988, p. 65).

O direcionamento apontado em “Alegria, Alegria” daria o norteamento trabalhado nas faixas do álbum que também apresentava uma preocupação do autor em unir, através do seu projeto, os elementos da música popular com a poética culta de vertente literária. As parcerias nas composições revelam esta progressiva tendência: “Onde Andará” é de autoria de Ferreira Gullar, ao passo que “Anunciação”, tem o texto de autoria do poeta baiano Rogério Duarte. José Carlos Capinam e Torquato Neto assinam, ao lado de Gil, a canção “Soy Loco por Ti América”.

Esta última entoada de forma bilíngue (em português e espanhol), a letra versa sobre a importância da união das correntes artísticas dos países da América Latina. Contendo citações políticas, inclusive uma referência a Che Guevara (nos versos “El nombre del hombre muerto / ya no se pode decirlo quién sabe?”)⁵ revelam, já naquele instante, uma preocupação premente de artistas como Caetano para que o olhar das classes artísticas, intelectuais, políticas e populares não ficasse voltado pura e simplesmente para os ventos que vinham da Europa ou dos Estados Unidos. Segundo Charles Perrone, “a interpretação desta canção por Caetano é um testemunho da amplidão das preocupações temáticas e estilísticas que este LP propõe”. (PERRONE, 1988, p. 70)

⁵ Tradução livre do trecho em referência à morte de Che Guevara: “O nome do homem morto / já não se pode dizê-lo, quem sabe?”.

Não obstante toda esta múltipla gama de referências e resoluções, é em “Tropicália” que podemos encontrar a síntese maior do que viria a se propor como movimento. Faixa de abertura do álbum, ela se impõe como a música mais importante do trabalho. Plural, rica em citações e referências, multifacetada em seu discurso, a canção propõe um recorte reflexivo e autocrítico do cenário cultural brasileiro daquele instante.

É importante salientar que neste período, as músicas de Gil e Caetano se caracterizariam por uma produção apurada e meticulosa que procurava aliar os arranjos às proposições temáticas das canções. Dessa forma, sob os auspícios da produção valiosa de Rogério Duprat, a introdução é fortemente marcada por “uma montagem de instrumentos de percussão nativos brasileiros juntamente com instrumentos melódicos que imitam pássaros selvagens”. (PERRONE, 1988. p. 69) O efeito de sentido alcançado aqui é nítido: evocar a tradição das matas e florestas, especialmente no período pré-colonização.

Em seguida uma voz declama a carta de Pero Vaz de Caminha, o mesmo texto referenciado no *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, transcendendo neste instante a simples reverência ou citação e incorporando os ideais antropofágicos defendidos pelo autor modernista às estruturas músico-poéticas. Inicialmente tal trecho não fazia parte da canção. Sua inserção ocorreu de forma inusitada e oportunista; em meio às sessões de gravação, Dirceu, o baterista, recitou o trecho da Carta de Caminha em tom solene e parodista e, durante as mixagens da faixa, o trecho foi incorporado à canção devido à alta carga de contextualização que a letra de Caetano desenvolveria a seguir. A transposição é perfeita, pois logo após este introito a atmosfera que se cria no ouvinte é de pura expectativa reforçada pelo trecho orquestrado regido pelo maestro Júlio Medaglia.

Na sequência, Caetano destila os versos iniciais:

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,
Feia e morta,
Estende a mão

Viva a mata, ta, ta

Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
[...]

Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
[...]

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 a banda, da, da
Carmen Miranda, da, da, da da⁶.

Com seus recortes cinematográficos (“aviões”, “caminhões”, “chapadões”) logo nos versos da estrofe inicial, Caetano estabelece em tom convocatório e impositivo em primeira pessoa: “Eu organizo o movimento/ eu oriento o carnaval”. A canção-manifesto se desdobra num andamento rítmico lembrando um baião. A carnavalização proposta na segunda estrofe nunca se realiza por completo, pois os elementos se alternam entre o moderno e o arcaico, sendo que este último é carregado de visões que beiram o jocoso, o inusitado e o grotesco. O “monumento no planalto central do país” configura-se em uma clara alusão à Brasília, capital federal inaugurada há oito anos e que se tornara o mote político para um país que procurava se firmar nas raias do desenvolvimentismo.

A canção-manifesto de Caetano “Tropicália” [...] é o exemplo mais notável de representação alegórica na música brasileira. Como alegoria nacional, a música evidencia tanto o amargo desespero do filme de Glauber como a

⁶ Canção gravada no álbum *Caetano Veloso* – 1968, Philips Records / Universal Music.

exuberância carnavalesca da pintura de Rodrigues⁷. A letra de “Tropicália” forma uma montagem fragmentada de eventos, emblemas, ditados populares e citações musicais. [...] “Tropicália” alude à trajetória de Brasília de um símbolo utópico de progresso nacional à alegoria antiutópica do fracasso de uma modernidade democrática no Brasil. [...] Na música, Brasília é apresentada como um “monumento” feito de “papel crepom e prata”, sugerindo que a brilhante grandiosidade do exterior oculta uma estrutura frágil, da mesma forma como a triunfante inauguração da capital futurista eclipsou um contexto mais amplo de subdesenvolvimento e igualdade social. (DUNN, 2009, p. 111)

Quando a composição avança para o refrão, “explode” em uma contraditória euforia ufanista composta de cinco pares de “viva” cada um enfocando um aspecto da realidade cultural brasileira. (Cf. PERRONE, 1988, p. 68) Neste sentido, a Bossa Nova representando a modernização e sofisticação da música popular brasileira é contraposta à palhoça, habitação rústica, típica de áreas com climas tropicais, moradias de camponeses. “Iracema”, nome indígena imortalizado pelo romance de José de Alencar, é contraposto a outro nome de origem indígena “Ipanema”, referência ao famoso bairro, por muito tempo símbolo da sofisticação da sociedade carioca. Em uma das estrofes Caetano consegue conjugar com destreza estilística os conceitos típicos que revelam os inúmeros paradoxos que marcam a estrutura da canção: “O Fino da Bossa” referente ao prestigioso programa televisivo, a “fossa” estado moral característico das segundas-feiras e a “roça” estabelecendo mais uma vez a profunda dialética entre o espaço urbano com suas tecnologias inseridas na cultura de massa e o espaço rural com suas tradições ainda características da cultura popular.

Apesar dos “acordes dissonantes” ainda há espaço para a reverência a Roberto Carlos e à Jovem Guarda no verso “Que tudo mais vá pro inferno, meu bem”. O último par de “viva” reverencia “A Banda” de Chico Buarque, contrapondo a singeleza das típicas bandinhas de coreto do interior, através da evocação da pureza do amor, com a exuberância, as cores e toda expressividade do ícone Carmen Miranda, uma das primeiras artistas a se tornar, no Brasil, precursora da arte como modelo para exportação, carnavalizando desta forma o clímax, o ápice da canção.

Fica evidente nos versos de Caetano uma conscientização muito íntima das transformações decorrentes de um processo de transformações que se desenrolavam no país, notadamente no início da década de 1960. Tais mudanças não apenas provocavam um afluxo de novas perspectivas e direcionamentos em todos os segmentos (culturais, sociais, econômicos), como também causavam, segundo o pesquisador Carlos Eduardo Pires, uma

⁷ Christopher Dunn refere-se às obras do pintor e ilustrador gaúcho Glauco Otávio Castilho Rodrigues. Para maiores informações, consulte <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1529/glauco-rodrigues>. Acesso em 6 fev 2018.

espécie de subjetividade da adequação do eu lírico da canção enquanto sujeito de uma modernidade instaurada.

Uma nova e estranha subjetividade, se é que dá para chamar assim, é fundada no processo da canção que figura a modernização que o Brasil passou no início dos anos 50 ao fim dos anos 60. A televisão marca esse momento terminal, mas desta vez pelo programa concorrente ao Fino da Bossa, o Jovem Guarda, responsável pelos influxos internacionais que aquele combatia. O refrão-festa saúda por último Carmen Miranda, personalidade que ganhou a vida no exterior vendendo uma imagem do Brasil exótico para exportação e a banda, referência que cruza oficialismo militar e a música de Chico Buarque, vencedora do festival, anos antes. (PIRES, 2011, p. 56)

“Tropicália” se configura dessa forma como um marco de um artista que trafegava com a confiança e desenvoltura de quem buscava a amplidão artística no cenário musical brasileiro. Se por um lado, “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” surpreenderam pelas novas abordagens estéticas e poéticas, “Tropicália” avança para a consolidação de novas propostas em um sinal claro de que um momento extremamente novo e relevante para a cultura brasileira acabara de chegar.

“Tropicália” é música inaugural, constitui a matriz estética do movimento. Pressupõe um projeto de intervenção cultural e um modo de construção que são de ruptura. Em linguagem transparente, configura um painel histórico que resulta em metaforização do Brasil. Desenha uma situação contraditória, um contexto em desarticulação, presentificando as indefinições do país, em que indiferenciadamente convivem os traços mais arcaicos e os mais modernos. Com uma operação de bricolagem, o Brasil emerge da montagem sincrônica dos fatos, eventos citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos. Resulta uma imagem mítica do Brasil, grotescamente monumentalizada, que emite “acordes dissonantes”, num movimento indefinido, pois além dos fatos citados, outros podem ser incluídos. (FAVARETTO, 1995, p. 64)

O afluxo crescente dessas referências fragmentadas e correlacionadas se interpunha em meio ao cenário social e político efervescente da década, fazendo emergir desafios constantes. O Tropicalismo estava se estabelecendo no cenário cultural brasileiro, impulsionado a exemplo de outros movimentos artísticos, pela inédita exposição nos meios de comunicação de massa.

Entre as obras deflagradoras já mencionadas anteriormente nesta pesquisa, uma haveria de se destacar como uma espécie de manifesto dos princípios tropicalistas. Partindo da premissa de que todo movimento artístico requer suas intenções manifestarias, Caetano talvez intuísse que esta tarefa deveria ficar a cargo da música popular. Nascia assim a ideia de

um álbum-manifesto. Começava a se configurar o que seria o álbum *Tropicália ou Panis Et Circensis*.

3.4 *Tropicália ou Panis Et Circensis* – contextualização e repercussões

Conforme já abordado nesta pesquisa, a década de 1960 encontrava-se profundamente mergulhada em uma efervescência social, cultural, contracultural e política. Justamente por isso, tornou-se um período marcado por inúmeras produções musicais que se multiplicavam em profusões de estilos, fosse no cenário nacional ou internacional. Para suprema desconfiança dos nacionalistas passadistas, Caetano, Gil e amigos seguiam os ventos da contracultura mantendo os ouvidos totalmente livres de quaisquer amarras. E procuravam, no melhor estilo oswaldiano, ouvir e deglutir criticamente todas as novidades que lhes eram apresentadas até então, principalmente as do cenário pop anglo-americano:

A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos comendo os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra as atitudes defensivas dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei a cada passo repensar os termos que a adotamos. [...] Além de Mahalia Jackson e Jorge Ben, nós continuávamos ouvindo os Beatles e passamos a ouvir Mothers of Invention (um favorito de Agrippino) e James Brown e John Lee Hooker e Pink Floyd e The Doors e o que fosse, mas não tínhamos deixado de ouvir e reouvir João Gilberto. [...] Eu me impressionava com a modernidade de Hendrix [...]. Janis Joplin era a garota branca negra, a garota da nossa geração que sintetizava os Estados Unidos da liberdade, da aventura e da rebeldia. Bob Dylan não era um fenômeno comercial como os Beatles, mas de certa forma era mais conhecido do que os Rolling Stones no Brasil, quando essas novidades nos foram apresentadas. (VELOSO, 1997, p. 247; 263; 270-271)

E, embora toda esta multiplicidade insurgisse como uma força tremenda de influências e novas possibilidades, o fato é que nenhuma delas jamais faria tanto Gil quanto Caetano esquecerem ou abdicarem das convicções e das formações musicais, as quais estavam profundamente arraigados, as tradições regionalistas nordestinas, as tradições folclóricas, os fundamentos da Bossa Nova, o baião, o samba, Dorival Caymmi, João Gilberto, Orlando Silva, Vicente Celestino, Lupicínio Rodrigues, Luís Gonzaga, Pixinguinha, Carmen Miranda. Tal hibridismo de referências e novas associações tornava-se a cada instante um amálgama criativo para as composições que viriam a seguir.

Tal multiplicidade de sentidos e direcionamentos apresentada por Caetano, Gil e seus amigos colaboradores, longe de proporcionar ambiguidades e diluição, colabora para um

instante de reflexão sobre a própria resignificação de um espírito construtor de novas identidades, a partir do momento em que o sujeito parte da reestruturação da sua própria imagem, enquanto assimila as influências, reestruturando o sentido da imagem do outro.

Dessa forma, a proposta antropofágica conforme adotada por seus contemporâneos tropicalistas é cuidadosa e criteriosa em seu fazer-se, tornando-a por uma identificação que vai além da mimese pura, valendo-se de sua diferença como elemento construtor e agregador – e essa diferença é ao mesmo tempo motriz e produto das formações identitárias e de singularidade dos sujeitos, [...]. Porém, nesse gesto, os sujeitos encontram-se em uma situação de dupla resignificação, uma vez que ao resignificar a si mesmo, recontextualiza a imagem do outro que lhe seja posta em contraste, de modo que assim partimos para o segundo ponto mencionado, o de como os tropicalistas deram evidência a uma possível resignificação de seus precursores e pressupostos. (SILVEIRA, 2010, p. 44)

Todavia para este novo projeto, Caetano intuiu que era preciso somar forças e ideias. A parceria com Gil já se tornara sólida e estabelecida, e as recentes incursões fonográficas de ambos com músicos e produtores despertou em Caetano a possibilidade da formação de um coletivo para que se configurasse a materialização das próximas composições.

Suponho que fui eu a decidir que devíamos fazer um disco-manifesto, um disco coletivo que explicitasse o caráter de movimento do nosso trabalho. De todo modo uma vez lançada a ideia, assumi logo a liderança. Conversei com Gil, com Torquato, com Gal, com Bethânia, com Duprat. [...] Eu acreditava – e não creio que estivesse errado – que a feitura do disco coletivo seria uma excelente oportunidade de somar as forças dos componentes do grupo para atingir resultados mais precisos. (VELOSO, 1997, p. 272, 273)

O caminho natural para a escolha dos integrantes passaria naturalmente pelas intérpretes mais próximas: Gal Costa e Maria Bethânia. Porém a irmã do cantor surpreendentemente declinou do convite alegando razões artísticas incompatíveis para não participar do projeto. Os Mutantes, banda de rock paulistana, integrada pelos ainda adolescentes irmãos Arnaldo Baptista (baixo, teclados e vocais), Sérgio Baptista (guitarras e vocais) e por Rita Lee (vocais) tiveram sua participação extremamente apreciada por Caetano, tanto no LP de estreia de Gil, como na performance do Festival da Canção da TV Record.

De sua Bahia natal, Caetano trouxe um músico que vinha se destacando não apenas pela formação musical acadêmica, mas também por sua grande inventividade e criatividade e que se notabilizaria mais tarde como um dos mais importantes expoentes da vanguarda tropicalista: Tom Zé. Para o lugar de Bethânia, Nara Leão foi o nome que lembraria o quanto a Bossa Nova ainda se tornava uma escola extremamente influente para a estética sonora tropicalista. Nas composições, as parcerias continuariam a cargo dos poetas escritores Torquato Neto e José Carlos Capinam. As contribuições valiosas de Rogério Duprat na

produção e direção do projeto seriam determinantes, bem como as colaborações nos arranjos a cargo do maestro erudito Júlio Medáglio.⁸

Gravado em maio e lançado em julho de 1968, *Tropicália ou Panis Et Circensis* revela-se, dentro de uma concepção vanguardista, como uma ruptura com o que se fazia musicalmente no Brasil, apresentando, numa sucessão de doze canções, de forma ininterrupta, uma estruturação polifônica e polissêmica, bem característica do pluralismo tropicalista. Ideologicamente, o álbum pode ser dividido em vários blocos temáticos. Possui canções de cunho panfletário e urbanista, como “Miserere Nobis” (Gilberto Gil e Capinam), que abre o disco na voz de Gilberto Gil, marcada por um solo de órgão e tilintar de sinos. Passa pelos tons ufanistas e irônicos de “Parque Industrial” (Tom Zé), interpretada por Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano Veloso, e “Geleia Geral” (Torquato Neto e Gilberto Gil), também na interpretação de Gil.

Aborda temas líricos e dramas existenciais imanentes àquela década marcada por revoluções ideológicas e comportamentais, como “Baby”, de Caetano, numa interpretação precisa de Gal Costa; “Mamãe Coragem” (Torquato Neto e Caetano Veloso), novamente na voz de Gal; e pela mirada psicodélica em “Panis et Circenses”, composta por Gil e Caetano para a performance do grupo Os Mutantes. Caetano regrava “Coração Materno”, de Vicente Celestino, cuja letra traça um intrigante painel do Brasil rural dos anos 1950.

O sincretismo cultural e religioso marca presença em “Caravelas” (Las Tres Carabelas), canção caribenha popular, adaptada por João de Barro, na qual Gil e Caetano se revezam entre o português e o espanhol; no religioso “Hino ao Senhor do Bonfim” (Petion de Vilar e João Antônio Wanderley), perpassando pela poesia concreta e igualmente sincrética de “Bat Macumba”. Caetano e Gil ainda compõem o bolero “Lindoneia” para a interpretação educada e contida de Nara Leão. Enquanto o próprio Caetano encarrega-se, através da construção metafórica de várias imagens panorâmicas, de traçar o cenário para a engajada “Enquanto Seu Lobo Não Vem”.

Dessa forma, cada faixa do álbum torna-se um recorte com foco em aspectos culturais do país, ao mesmo tempo em que mantém uma perspectiva dialógica entre si ao mesmo tempo em que se constata não haver uma delimitação de temas presos às canções. O lirismo e romantismo de “Baby”, por exemplo, não exclui a visão crítica dos modelos consumistas cada vez mais onipresentes, enquanto que “Parque Industrial”, contém simultaneamente pesadas críticas aos estereótipos de consumo e industrialização, carregados de deboche e ironia

⁸ LEE-MEDDI, Jeocaz. “*Tropicália ou Panis Et Circensis* - O álbum manifesto”. Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 6 fev 2018.

explícitos (Cf. FAVARETTO, 1995, p.84). A Lindoneia “perdida nas ruas” encontra uma similaridade de emoções em relação ao drama existencial vivido pelo eu lírico de “Mamãe Coragem”. As imagens surrealistas evocadas em “Panis Et Circenses” dialogam com as metáforas utilizadas por Caetano em “Enquanto Seu Lobo Não Vem”, ambas questionando o estado vigente do momento sociopolítico.

Segundo Celso Favaretto, o álbum cumpre a função de atualizar “o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalista” (FAVARETTO, 1995 p. 78), ou seja, é um projeto que propõe, através de uma trajetória crítica, a desconstrução da música brasileira até então centralizada na mentalidade nacionalista e nos fundamentos da bossa nova, proporcionando uma volta ao seu início dentro de uma visão carnavalizada.

Sua repercussão inicial, obviamente, não deixou de provocar estranheza ao público e à crítica, que não receberam exatamente de maneira positiva, aquelas canções e todas aquelas propostas que traziam uma intrigante representação mimética da realidade.

Em reportagem publicada por Arlette Neves na revista *Cruzeiro*, de 20 de abril de 1968, o jornalista e crítico musical Nelson Motta afirmava que “o tropicalismo é, por enquanto, apenas uma série de ideias esparsas que anota certas tendências e determinada visão da realidade brasileira”. (NEVES apud LONTRA, 2000, p. 32) Ainda segundo o crítico, o Tropicalismo “não tem exatamente uma ideologia ou uma estética”. (NEVES apud LONTRA, 2000, p. 32) Mas a visão de Nelson Motta é contraposta, na própria reportagem, à do professor Maurício Vinhas de Queirós, sociólogo e pesquisador do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, que afirma que o movimento pode ser considerado um “nacionalismo de epiderme consentido, um tanto para inglês ver. Uma espécie de saudosismo disfarçado dos tempos da senzala”. (NEVES apud LONTRA, 2000, p. 32).

Já a historiadora Hilda Lontra lembra que, na época em que o Tropicalismo surgiu, “não foram poucas as pessoas que o viram como uma atitude imatura, ação e produto de um modismo que a nada conduziria, uma efervescência passageira”⁹. (LONTRA, 2000, p. 32) E, para subsidiar esta afirmação, ela transcreve os depoimentos de vários críticos especializados em jornais e revistas da época, como Dinah Silveira de Queiroz, que em 1968 dizia que “Esta tropicália que anda por aí importada da Europa, não é nada para nós. [...] Não se aperceberam de uma realidade dramática; estão caricaturando sua própria condição” (QUEIROZ apud LONTRA, 2000, p. 32) ou a manchete de uma matéria publicada n’*O Estado de São Paulo*

⁹ Depoimento feito à época por Fernando Gabeira que, décadas após o surgimento do Tropicalismo, chegou a pedir publicamente desculpas por não ter captado de imediato, o avanço poético político das mensagens tropicalistas. (Cf. LONTRA, 2000, p. 32).

em abril do mesmo ano, que afirmava: “Tropicalismo não convence”. (LONTRA, 2000, p. 32)

Dentre todas as críticas ao movimento, talvez as mais contundentes tenham partido do ensaísta Augusto Boal. Em sua obra “Que pensa você da arte de esquerda”, o dramaturgo, citado por Lontra, tece críticas ácidas ao movimento, sobretudo acerca do seu desempenho no segmento musical.

Augusto Boal [...] caracterizou o Tropicalismo como romântico: *agride o predicado e não o sujeito*; homeopático, por *endossar o objeto da crítica*, inarticulado, por não haver conseguido coordenar qualquer proposta sistemática, tímido e gentil, pois *teria apenas satisfeito os burgueses* e um fenômeno de importação – cópia dos Beatles. (LONTRA, 2000 p. 33, grifos da autora).

Talvez seja da natureza de qualquer novo movimento artístico causar uma certa estranheza inicial na ordem natural dos eventos. Ainda que a crítica especializada se revelasse um tanto cética e despreparada para compreender aquele instante, o fato é que as maiores virtudes do movimento, suas direções múltiplas e plurissignificativas, também se constituíam entraves refutáveis para a compreensão de suas grandes proposições. Trata-se, então, “de um movimento musical que não é caracterizado por um gênero”. (SILVEIRA, 2010, p. 20)

Tom Zé, em entrevista ao site *Imprensa Cantada*, corrobora com estas prerrogativas críticas a respeito do Tropicalismo através do seguinte depoimento:

Não chega a ser sequer um movimento, um movimento estético estruturalmente radical como a Bossa Nova. Esta sim, criou realmente um gênero. [...] O Tropicalismo nem constituiu um gênero próprio. Abriu as portas para as outras assimilações. Muito bem. Renovou o texto das canções. Estabeleceu arsenal comparável ao de Satie, ou seja, utilizou a composição de peças para exercer atividade crítica. (ZÉ apud SILVEIRA, 2010, p. 21).

No entanto, ainda que o Tropicalismo tenha existido enquanto movimento atuante e relevante por um período temporal fugaz – já em dezembro daquele ano, sob forte repressão do regime militar, através da implantação do decreto AI-5, Caetano declararia em um programa de TV o fim do movimento¹⁰ – a temporalidade da sua delimitação não o impediria de tornar inegável e irrefutável sua enorme contribuição e proposta de atualização e renovação da música popular brasileira.

Suas influências e seu legado – especificando aqui apenas no âmbito musical - se fariam perceber nítidos nas décadas posteriores e no trabalho de diferentes e futuras gerações. O Tropicalismo cumpria sua missão enquanto movimento de vanguarda atualizando e

¹⁰ LEE-MEDDI, Jeocaz. “*Tropicália ou Panis Et Circencis* - o álbum manifesto”. Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 6 fev 2018.

renovando a arte brasileira em várias frentes. *Tropicália ou Panis Et Circencis* foi a trilha sonora, o legado maior de sua imensa contribuição.

4 TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSIS – MANIFESTO TROPICALISTA?

Gravado em maio e lançado em julho de 1968, *Tropicália ou Panis Et Circensis* logo adquiriu status de álbum manifesto do movimento tropicalista, título que o acompanha até os dias de hoje, quase cinquenta anos após seu lançamento e que se constitui, inclusive, na razão maior desta pesquisa de dissertação. Nesse sentido, para que se prossiga nas investigações das implicações deste álbum como uma obra manifestária, é necessário, neste instante, que concentremos o foco no gênero que se tornou um símbolo de mudanças, ruptura, descobrimentos e novos direcionamentos para as ambições políticas e artísticas da história da humanidade, o manifesto.

Quais são os objetivos de um manifesto? Qual é a sua finalidade? Que elementos fazem parte de sua estrutura? Qual é a sua relação com a arte contemporânea? São perguntas que nos vêm imediatamente à tona, quando se trata de investigar um objeto de pesquisa sob o prisma de um gênero ao mesmo tempo tão representativo para a modernidade, mas nem sempre perceptível de se identificar nas práticas contemporâneas.

4.1 O gênero manifesto e suas implicações na arte moderna

A palavra *manifesto*, morfológica e etimologicamente, é formada por nominação e adjetivação: vem do latim *manifestus*, de *manus* (mão), e o adjetivo *festus*, ligado à raiz *fendere*. Dessa forma o vocábulo assume literalmente a denotação semântica de “tomado pela mão” ou “palpável”. (BORTULUCCE, 2015, p. 6) Porém, Luca Somigli, na sua obra: *Legitimando o Artista: Escrita de Manifesto e Modernismo Europeu (1885 – 1915)*, constata que a palavra também assume conotações metafóricas, pressupondo dois significados: “torna-se um sinônimo para ‘evidente’, ‘óbvio’, como em ‘destino manifesto’ [...] – e também implica no sentido de uma descoberta ou desvelamento”. (SOMIGLI apud BORTULUCCE, 2015, p. 6).

A substantivação da palavra *manifesto* se consolidou mais recentemente em sua morfologia adjetivada, era usada em diferentes situações como termo empregado para legitimar produtos trazidos da alfândega, um dos seus significados mais antigos, passando por uma declaração de princípios ligada, por exemplo, principalmente a partir do século XVII, a códigos de cavalaria e que visavam a uma “proclamação onde um partido ou um personagem

de relevância social justifica sua conduta, defendendo-se das palavras de um oponente ou adversário”. (Cf. BORTULUCCE, 2015, p. 6)

A configuração do manifesto como texto surgiu na França do século XVI e passou a ser utilizada por políticos com a intencionalidade de tornar público seus princípios, bem como esclarecer acerca de seus procedimentos, e condutas. De acordo com Vanessa Bortulucce, a partir daí, a expansão da palavra manifesto em diversos países tornou-se inevitável, ultrapassando o uso para simples denotações de termos locais:

No século XVII, o manifesto disseminou-se em outras línguas, como veículo para declarações de guerra e demais atos políticos oficiais, tornando-se um gênero discursivo pertencente ao campo pragmático da política. Neste mesmo período, o termo adquiriu significado mais amplo de “declaração ou proclamação pública” que é o que nos interessa. Do século XVII até meados do século XVIII, o manifesto situou-se no terreno específico da política, como uma declaração ou proclamação feita por líderes, por um Estado, ou por um partido. Isso fez com que ele também pudesse ser usado como um instrumento de legitimação política. (BORTULUCCE, 2015, p. 6)

Entretanto as proposições declaradas nos manifestos eram unilaterais, uma via de mão única que só cabiam as declarações de determinadas autoridades. Este panorama mudou. Em decorrência dos constantes conflitos sociais e religiosos da época, os manifestos passaram a ser redigidos também por civis, anônimos ou não, ganhando assim uma ampliação e ressignificação de sua *práxis*.

Tal mudança se tornaria fundamental, uma vez que, com a desobrigação de um emissor autoritário que determinasse seus princípios absolutos, o manifesto se coloca como campo para vários discursos concorrentes. Dessa forma, o período da Revolução Francesa, foi um momento determinante para legitimar o manifesto como um documento “revolucionário”, transcendendo a sua forma de documento de apoio às práticas políticas, para constituir-se – ele próprio – como ato revolucionário em si. (Cf. BORTULUCCE, 2015, p. 7)

Entretanto, foi no ano de 1848 que o gênero ganharia notoriedade através de um documento que se tornaria um verdadeiro marco histórico devido à importância de toda sua estrutura de redação, obedecida de forma pragmática e organizacional: o Manifesto do Partido Comunista, redigido por Marx e Engels, em Bruxelas na Bélgica. Ora, tal documento se constituiria em um verdadeiro arquétipo do gênero manifesto a ser utilizado devido ao seu apuro meticuloso na análise e problematização e diagnóstico dos problemas, para em seguida divulgar as possíveis proposições e resoluções. Para Marshall Berman, este texto é um dos documentos mais significativos da contemporaneidade; “O Manifesto [do Partido Comunista] é notável pelo seu poder imaginativo, sua captação e expressão das possibilidades luminosas e

ameaçadoras que impregnam a vida moderna”. Berman, inclusive, vai além, classificando-o como a ‘primeira grande obra modernista’”. (BERMAN, 1986, p. 99-100).

Já a inserção do manifesto no campo das artes deu-se por meio das vanguardas artísticas. Interessante notar que, dentro deste contexto, a palavra vanguarda ficaria conhecida por razões puramente estéticas, uma vez que os artistas passariam a ser reconhecidos como aqueles que estariam na “vanguarda da revolução”, ou seja, os responsáveis, através de sua arte por antever ou antecipar novas tendências dada a prerrogativa de “possuírem toda sorte de arma à sua disposição para disseminar as ideias entre os homens, bem como influenciá-los de modo contundente”. (BORTULUCCE, 2015, p. 8)

A partir deste período em que o termo vanguarda passaria a integrar os movimentos artísticos, tornou-se necessária a transposição da natureza documental do manifesto para um caráter mais estético. Entretanto, indo além deste caráter estético, o manifesto passou a se tornar um instrumento fundamental para o próprio discurso vanguardista, adquirindo – ele próprio – as características de um gênero discursivo que se notabilizaria pelos próprios elementos precursores presentes na concepção de vanguarda. Em síntese: um manifesto passaria também a ser uma experiência estética de vanguarda em si. (Cf. BORTULUCCE, 2015, p. 8)

Esta nova concepção do manifesto integrado à noção de vanguarda impregnou inevitavelmente o sentido das produções artísticas, incentivando as experiências, as inovações, a ousadia pela busca de novas resoluções, tendo como centro dessas principais divulgações a Europa do século XIX.

Os manifestos invadem a obra de arte e são, por sua vez, absorvidos e assimilados por elas. O resultado é aquilo que chamo de “manifesto-arte”, uma arte formulada no manifesto, agressiva ao invés de introvertida: sonora ao invés de reticente; coletiva ao invés de individual. O modernismo radical e a arte de vanguarda devem portanto ser vistos como uma arte baseada não nas doutrinas e teorias proclamadas nos manifestos, mas na influência formal do manifesto, sua poesia na arte. (PUCHNER apud BORTULUCCE, 2015, p. 8).

A transposição do século XIX para o século XX é marcada, sobretudo, por transformações determinantes na economia através do impulso do sistema capitalista, do desenvolvimento veloz da ciência e das novas tecnologias, alavancadas majoritariamente pelos ventos da revolução industrial. Todos esses elementos foram fortemente influenciados por uma filosofia herdeira do positivismo que acreditava que seria possível ao homem dominar o mundo e a si mesmo. (Cf. BORTULUCCE, 2015, p. 8).

Todas essas transformações passam a fomentar reflexões sobre o papel do próprio artista. Inserido em uma sociedade que passa a prestigiar cada vez mais a ciência e o poder econômico, a sensação de “não pertencimento” do seu lugar, da perda da “aura”, da inadequação do artista perante a nova realidade imersa na confusão urbana e no caos é abordada, de forma alegórica, pelo poeta francês Baudelaire em sua obra *O pintor da vida moderna*, publicada em 1863, e resumida por Bortulucce, a partir das considerações de Baudelaire, como a “perda da função social do artista na modernidade, o artista e a obra ambos imersos na multidão e no anonimato, passam a integrar a lógica do mercado capitalista” (BORTULUCCE, 2015, p. 9).

O resultado de tais transformações passa a nortear os diversos direcionamentos tomados pelos principais movimentos artísticos da época. O futurismo italiano tenderá a uma valorização da inovação tecnológica como símbolo da modernidade, a inclusão de neologismos técnicos e o culto à máquina. Assim como o futurismo italiano, o Dadaísmo promoverá a introdução de uma série de neologismos, além de uma ressemantização da língua concebida, embora em uma sintaxe mais simplificada. Por outro lado, o Surrealismo proporrá uma resolução baseada na legitimação cultural do inconsciente, do culto ao infantil, da hegemonia da poesia como gênero da vida e, acima de qualquer gênero, proporrá através de seus manifestos uma releitura do sistema literário. (Cf. GELADO, 2006, p. 199)

Viviane Gelado constata que as proposições de movimentos como o Futurismo foram fundamentais para a pesquisa e formulação de manifestos de autores latino-americanos, particularmente os brasileiros Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Entretanto, observa ela, os autores receberam tais influências e as trabalharam de maneira totalmente distinta. Enquanto Oswald empregava às influências as suas “deglutições críticas”, Mário de Andrade se aplicava a um estudo sistemático e meticoloso de suas implicações.

No entanto, embora vários movimentos de vanguarda na América Latina incorporassem slogans futuristas em seus manifestos, não aconteceu o mesmo com o uso das fórmulas. O questionamento das “complicações lógicas” efetuou-se através do uso de uma sintaxe simples, baseada em apenas sintagmas nominais ou estruturas frasais simples. Os manifestos assinados por Oswald de Andrade são um exemplo contundente desta(s) ele(i)ção. [...] Em particular, em Oswald de Andrade, a simplificação sintática pode interpretar-se como significativa de um questionamento do discurso lógico e bacharelesco enquanto trama de argumentos que encobrem razões e relações coloniais de apropriação. Contudo houve sim um poeta brasileiro que usou, embora raramente, este tipo de formulação: foi ele, além do mais, quem se ocupou de estudar mais seriamente os movimentos de renovação estética: Mário de Andrade e com uma grande preocupação: o primitivismo. (GELADO, 2006, p. 204)

Portanto, a partir desta contextualização histórica, o manifesto também haveria de se tornar uma ferramenta para a legitimação da obra do artista, para a validação de produções que determinassem o caráter autônomo do seu autor, ao mesmo tempo em que procurassem reestabelecer a sua relação com o público. Para isto, constata Bortulucce, “o caráter ambíguo do manifesto cria uma ponte entre o artista e a sociedade, pois a arte, uma vez autônoma das várias funções sociais, distancia-se da experiência vivida”. (BORTULUCCE, 2015, p. 11)

A questão que se formularia a seguir é como o artista, de alguma forma, conseguiria abolir o abismo existente entre o caráter estético e a demanda social de sua obra, sem com isso renunciar à sua autonomia e se prostrar a mercê dos ventos do mercado mercantilista? Um produto literário, por exemplo, procura atender uma condição dupla: a aprovação de boa parte da crítica e do público resulta em apreciação estética, porém simultaneamente torna-se objeto de permuta e submete-se às leis do mercado de oferta e de procura. (Cf. BORTULUCCE, 2015, p. 13)

Exatamente por ocasião desta indefinição dialógica que o manifesto irá se configurar como um dos textos mais representativos e significativos para o cenário artístico, justamente por possibilitar a visibilidade de determinado grupo, aumentando assim a capacidade de divulgação de sua obra, retirando-a de seu “nicho” ou confinamento, conforme observa Somigli:

A emergência do manifesto estético do século XIX está intimamente relacionada com as transformações no mercado artístico e literário que fez com que escritores e artistas passassem a depender de um novo público. A obra de arte não é mais capaz de mediar sua própria mensagem ou intenção, estando em necessidade de um discurso metaestético para cumprir essa função intermediária, como pode ser visto em numerosos textos programáticos publicados no período. (SOMIGLI apud BORTULUCCE, 2016, p.13).

Entretanto, se a *práxis* do manifesto confere ao artista o controle e autonomização de sua obra, qual seria, portanto, a função do manifesto moderno? Existe, na contemporaneidade, uma concepção específica para enquadrá-lo? Bortulucce observa que, enquanto gênero relevante e contemporâneo sua textualidade procura ir “além dos limites do próprio texto” (BORTULUCCE 2015, p. 13), o que pressupõe automaticamente a formulação de novos discursos a serem colocados em prática. Já para Puchner, a modernidade possui uma temporalidade que imprime ao manifesto “rupturas e novos começos que não obstante continuam a ser confrontadas com um passado que nunca está abandonado completamente”. (PUCHNER apud BORTULUCCE, p. 2015, p. 7).

Constata-se, portanto, que encontrar uma definição específica para o manifesto na modernidade tem se tornado uma proposição muito difícil, dada à ampliação de suas possibilidades estéticas e das suas inúmeras representações de “esperanças, fantasias, desejos e contradições da modernidade”. (BORTULUCCE, 2015, p. 13) A multiplicidade de possibilidades para a sua utilização em diferentes frentes artísticas proporcionaram ao manifesto um *status* que transcendeu os próprios limites da textualidade em si, conferindo-o uma versatilidade que o transformou em gênero com uma capacidade de hibridação de diversos estilos. Esta certamente era uma das concepções que perpassavam pelas intenções de Caetano quando declarou em sua autobiografia *Verdade Tropical* as seguintes proposições: “Suponho que fui eu a decidir que devíamos fazer um disco-manifesto, um disco coletivo que explicitasse o caráter de movimento do nosso trabalho”. (VELOSO, 1997, p. 272)

Independente das repercussões iniciais majoritariamente negativas ao álbum por boa parte da crítica especializada da época, a grande questão que nos é imposta agora é: as intenções de Caetano, Gil e amigos de realizar um “álbum manifesto”, que divulgasse os princípios do movimento Tropicalistas foram exitosas? A julgar pelo consenso quase unânime de público e crítica, através desses quase cinquenta anos após seu lançamento, torna-se perceptível o reconhecimento e a relevância que a obra adquiriu, atendendo claramente nos textos direcionados a sua pesquisa pela nomeação de “álbum manifesto”.

Entretanto, quais seriam esses elementos, esses aspectos que o configurariam como um disco manifesto do movimento Tropicalista? Analisar e investigar os possíveis motivos e elementos que levaram este álbum a se configurar como um manifesto das aspirações artísticas de um movimento que capturou um momento único da história da cultura brasileira é o que se constitui como objetivo principal e razão maior desta pesquisa.

Não obstante, é preciso salientar que o que será posto em análise neste trabalho, não se limita à discussão circunstanciada do álbum por meio do gênero textual do manifesto, mas também como ele (o álbum) se realiza esteticamente por meio do que se manifesta em sua construção artística, ou seja, o álbum integra um caráter enunciador de pressupostos estéticos e se realiza artisticamente enquanto tal. Nota-se, portanto, especificamente aqui a necessidade, a partir do advento da era moderna entre os séculos XIX e XX, das proposições e divulgações das principais ideias do artista enquanto emissor através de sua obra. Valendo-se principalmente de movimentos artísticos de vanguarda, confirma-se a premissa de que “a cultura dos manifestos corresponde a uma necessidade legítima dos artistas de conquistar um espaço nos meios de comunicação responsáveis por fazer a ponte entre suas ideias e o grande público”. (FERREIRA, 2014, p. 13)

4.2 As concepções estéticas presentes na produção capista do álbum

Partindo deste pressuposto central, *Tropicália ou Panis Et Circencis* é considerado um dos primeiros álbuns conceituais da história da discografia da música popular brasileira. Pela primeira vez um álbum era lançado no mercado fonográfico brasileiro contendo um conceito temático único em que canções, capa, contracapa, figurino dos artistas, aspectos e totalidades estéticas direcionavam-se para uma grande e determinante prospecção, como categorizou Celso Favaretto, “As relíquias do Brasil”:

Suma tropicalista, este disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalistas. Os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem – carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice – compondo um ritual de devoração. Compondo um objeto-disco, a capa e as músicas produzem conjuntamente uma significação geral, alegórica, enunciada como a fala de um sujeito que se figura no próprio enunciado. [...] O disco, com efeito, realiza uma encenação das “reliquias do Brasil” (culturais, políticas, artísticas), ritualizando, ao desdobrar-se, o próprio ato de fazer música, também exposto à devoração. Este caráter “artificial”, distanciado, aparece em cada detalhe da capa, na construção das letras, ritmos arranjos e interpretação. [...] Um disco para se ouvir e “ler” como se fosse uma alucinação, propõe ao ouvinte-crítico a participação de “um sonho de onipotência criadora”. (FAVARETTO, 1995, p. 78)

A partir dessas concepções estéticas meticulosamente planejadas, torna-se interessante analisar cada aspecto do álbum, pois cada um deles reunidos se traduzirá em uma totalidade de aspectos significativos e fundamentais.

Em uma análise minuciosa, é possível perceber que o caráter manifestário do álbum já começa a se configurar a partir de sua capa. Ela constitui não só o “rosto” do trabalho, a formatação física, mas prescinde de sua materialidade, estabelecendo elementos de ruptura com os lançamentos de produtos fonográficos vigentes, bem como antecipa também as proposições e os princípios que mais tarde as canções se encarregarão de consolidar.



FIGURA 1: A icônica capa do célebre álbum tropicalista produzida por Rubens Gerchman com fotografia de Oliver Perroy.

O cuidado meticuloso com o figurino dos tropicalistas, o cenário em que se encontram, o acabamento estético nos contrastes de cores, todos os aspectos se tornam relevantes para que se componham um cenário circunstancial e dialógico com outros elementos estéticos restantes, presentes no álbum. Em primeiro plano e perfilado em conjunto, a foto do grupo nos remete aos quadros típicos que retratavam as famílias patriarcais. Entretanto esta percepção assume traços parodistas. Logo se constata que está contextualizada para a época quando observamos que a figuração de cada integrante representa arquétipos múltiplos pelos quais os tropicalistas gostariam de se ver representados.

O LP dos tropicalistas tem, em sua especificidade de disco-manifesto, uma delicada relação com cada elemento discursivo de sua composição; desse modo, nos esforçamos em perceber a capa como parte integrante do prazer estético e comunicativo da obra, e do sentido dos olhares sobre ela, mais do que um aparato de complementação de uma obra que se caracterizaria somente pela música. (SILVEIRA, 2010, p. 58)

Neste sentido, vê-se, ao fundo, Caetano com vasta cabeleira, indumentária *hippie* e um olhar altivo que se alterna entre o confiante e o atrevido, segurando uma foto de Nara Leão (que não pôde comparecer às sessões), descontraída, de óculos escuros e chapéu, possivelmente em um dia de sol e muito calor, representando o que poderia ser a típica moça brejeira. Ladeando o cantor estão os Mutantes, as faces adolescentes, porém sérias, com os irmãos Arnaldo e Sérgio Baptista empunhando ousadamente seus instrumentos elétricos (contrabaixo e guitarra) com Rita Lee e Caetano entre eles. A pose de ambos é igualmente ativa e confiante. A presença dos Mutantes é uma declaração explícita da sonoridade pop, da “deglutição crítica e oswaldiana” dos novos rumos da música pop anglo-americana, calcada na psicodelia, no *flower power*, tendo à frente o trabalho notável desenvolvido pelos Beatles. Porém tal postura, também se constitui uma resposta ideológica à famigerada passeata cívica, protagonizada no ano anterior por nomes como Elis Regina e que procurava reivindicar supostos princípios de brasilidade, posicionando-se entre outros temas contra a guitarra elétrica.¹¹

Em contraponto a estas representações temos a figura de Tom Zé, de terno e gravata e apetrechos que lembram nitidamente os caixeiros viajantes do nordeste, conhecidos popularmente pela alcunha de “homens da mala”.¹² Tom Zé personifica aqui a alegoria do nordestino migrante que se desloca para os centros populosos e mais abastados como força de

¹¹ REVISTA FORUM. “Os 50 anos da Marcha Contra a Guitarra Elétrica”. Disponível em <https://www.revistaforum.com.br/os-50-anos-da-marcha-contra-guitarra-eletrica/>. Acesso em 6 fev 2018.

¹² ALMANAQUE BRASIL. “Tom Zé e o homem da mala”. Disponível em <https://youtu.be/JsWw-vMnAiU>. Acesso em 6 fev 2018.

trabalho para sua própria subsistência, mas nunca abdicando de suas raízes e de suas tradições. À frente dele, Torquato Neto e Gal Costa personificam o típico casal interiorano, com trajes formais, postura comportada e contida. Ao lado, a postura enigmática e irônica do produtor Rogério Duprat, segurando um enorme penico, como se fosse uma xícara de chá, remete à famosa obra dadaísta do francês Marcel Duchamp, *A Fonte* (1917). Esta referência denota a proposta vanguardista dos tropicalistas, implícita na questão de discutir os elementos da própria arte contemporânea. Finalmente, centralizado e à frente de todos, se posiciona Gilberto Gil. Trajando uma toga multicolorida segura a foto do amigo compositor José Carlos Capinam em sua formatura colegial.

Na contracapa, a foto da capa é reproduzida, porém agora em preto e branco, e cercada de várias outras referências artísticas que perpassam por cinema, música e política, conforme constata o pesquisador Celso Favaretto:

Na outra face, envolvendo a foto, agora reduzida em preto e branco, há o script de uma sequência de um filme (*Tropicália?*). A sequência é incompleta e nas falas há comentários debochados, referentes a aspectos do projeto tropicalista, à reação da crítica, a referências musicais e pessoais dos tropicalistas (Lupicínio Rodrigues, Pixiguinha, Vicente Celestino, João Gilberto, Augusto de Campos): a filmes e artistas cafonas (Átila, Rei dos Hunos, Charlton Helston etc.) [...] Finalmente a última cena da chave da produção tropicalista: reproduz um diálogo entre Augusto de Campos e João Gilberto, em que este diz estar “olhando” para os tropicalistas de seu refúgio em New Jersey. (FAVARETTO, 1995, p. 83)



FIGURA 2: Na contracapa do álbum, os tropicalistas correlacionaram uma série de referências que perpassavam pela música, cinema e produções animadas.

Portanto o posicionamento “anárquico” aponta para inúmeras direções propondo um direcionamento que integra os elementos de capa e contracapa como um processo metalinguístico do próprio álbum, ao disponibilizar aleatoriamente as inúmeras citações aglutinadas, desconexas, mas perfeitamente plausíveis e dialógicas dentro das propostas múltiplas dos tropicalistas.

Tropicália, o álbum, portanto, é fruto deste momento inovador onde as capas constituíam elementos estéticos participante dos álbuns. Registrados pelas lentes do fotógrafo Oliver Perroy, os tropicalistas posicionaram-se em um amplo cenário com detalhes vitorianos. O tratamento da arte gráfica dada ao álbum foi feito pelo artista gráfico Rubens Gerchman, o mesmo autor do quadro *Lindoneia: a Gioconda do Subúrbio* que serviu de inspiração para a canção homônima. (Cf. SANTANA 2013, p. 122).

As tonalidades predominantes em verde e amarelo reforçam um fundo preto. A cenografia composta por algumas folhagens “contribuem para a construção de um repertório de uma possível imagem brasileira, como recurso para a problematização dessas ‘reliquias do Brasil’”. (OLIVEIRA, 2014, p. 97)

A parede ao fundo, com seus vitrais, lembra o interior de uma igreja, o que nos remete imediatamente às referências religiosas desenvolvidas em uma “tríade sincrética” presentes no álbum (Cf. OLIVEIRA, 2014, p. 98): “Miserere Nobis”, “Batmakumba”, e “Hino do Senhor do Bonfim”. Assim, as faixas desenvolvem proposições dialógicas não apenas entre si, mas também a partir de elementos já constitutivos em sua própria capa: os canhões ameaçadores que encerram o álbum após a regravação de “Hino ao Senhor do Bonfim” - uma ode carregada de ironia ao nacionalismo, mesclada à religiosidade e coro de vozes suplicantes – são os mesmos que encerram a faixa de abertura “Miserere Nobis”, que chega a trabalhar com montagens silábicas que formam, entre outras, a rima “Brasil” “fuzil”. (Cf. OLIVEIRA, 2014, p. 98)

A regravação de “Coração Materno”, por exemplo, encontra referência nas posturas interioranas e recatadas do interior representadas pelo casal Torquato e Gal. As guitarras empunhadas pelos Mutantes ficam evidentes na psicodélica “Panis Et Circensis”, A morena festeira representada por Nara Leão na foto segurada por Caetano remete à figura comum da personagem suburbana de “Lindoneia”. Cada aspecto da capa e, por conseguinte, da contracapa, é traduzido de alguma forma sonora no álbum, seja por referências explícitas ou implícitas.

É fundamental, portanto, ressaltar que as capas do período tropicalista, especialmente a de “*Tropicália ou Panis Et Circensis*”, passaram a determinar caminhos mais criativos,

procurando trazer uma carga semântica que rompesse com as meras formalidades de uma capa utilitarista cuja função resumia-se à mera formalidade de apresentar o artista e o título de sua obra.

A partir de capas de álbuns lançados neste período como *Caetano Veloso* (1968), *Frevo Rasgado* (1968) de Gilberto Gil, *A Grande Liquidação* (1968) de Tom Zé, *Jorge Ben* (1969) e de *Tropicália* (1968), as produções capistas passariam não apenas a ser parte integrante das propostas de um artista, como também seriam objeto de trabalho de toda uma geração de designers, muitos deles, artistas oriundos das artes plásticas, como o próprio Rubens Gerchman, a desenvolverem verdadeiras obras em forma de capas de discos. (Cf. SANTANA, 2013, p. 117)

Não é difícil ver na *Tropicália* um eixo de mudança para as capas de discos. Do mesmo modo como digeriam em suas composições o arcaico e o moderno, o nacional e o internacional, o pop e o *kitsch*, os tropicalistas transportaram para as capas de discos essa mesma polifonia. (RODRIGUES apud OLIVEIRA, 2014 p. 99).

Não por acaso, a partir dos anos 70, a cultura da valorização das capas de vinis ganharia a sua maior projeção. Como se fossem grandes quadros, simples, duplas ou até mesmo triplas, as capas dos LPs formavam uma parte indissociável do disco.

O desenho das capas de discos, nesse contexto, ganha novos horizontes. As produções capistas passam a receber cada vez mais atenção e dedicação. Também mais cores e elementos A *Tropicália* interferiu, diretamente, no novo modo de composição e visualização das capas dali por diante, tanto que, até mesmo artistas que não faziam parte do movimento tropicalista, tinham em suas produções capistas elementos do contexto cultural, como foi caso da capa do disco de Jorge Ben, de 1969. (SANTANA, 2013, p. 117)

O movimento tropicalista seria responsável, a partir deste período, por um fenômeno importante nos setores de produção capista de obras fonográficas: a busca pela identidade não só estética como ideológica do artista, ou seja, a capa trabalhada e planejada enquanto um elemento identificador e constitutivo de sua obra. (Cf. SANTANA, 2013, p. 118).

Entretanto, torna-se praticamente impossível analisar esta capa sem as implicações de similaridade com outra obra que se tornou um marco da música popular contemporânea. Até porque a capa de *Tropicália ou Panis Et Circencis* só se tornou possível graças ao lançamento no ano anterior de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. As similaridades estéticas entre as duas capas são flagrantes. Mas enquanto os Beatles atribuíram à capa do seu clássico álbum de 1967 um caráter de manifesto mais global, conjugando no mesmo espaço físico ícones contemporâneos e de outras épocas de diversas áreas, que iam da literatura ao

cinema, da ciência à música, como Marilyn Monroe, Bob Dylan, Lewis Carroll, Carl Jung, Edgar Allan Poe, Albert Einstein, Marlon Brando, Marlene Dietrich, dentre outros, os tropicalistas optaram por uma representação mais local.

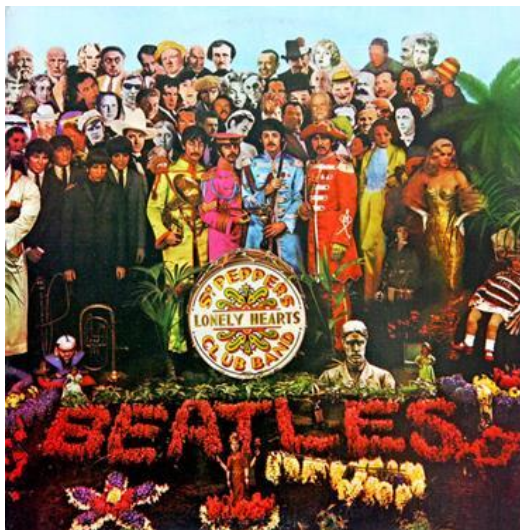


FIGURA 3: A antológica capa de *Sgt Peppers and Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, lançado em junho de 1967: principal fonte de inspiração para a capa do álbum tropicalista.

Estética e ideologicamente, portanto, as intenções da capa tropicalista perpassam por reflexões mais profundas, não estão restritas apenas à perspectiva estilística – algo que as canções só vão fazer explicitar e confirmar depois. O olhar assertivo dos integrantes chama a atenção. A postura confiante, as indumentárias do figurino, a pluralidade das citações pressupõe mais do que uma simples apresentação. É o recorte de uma época, de um instante. É um momento em que os tropicalistas não só se materializam, mas assumem a sua identidade, que na verdade perpassa pela não-identidade, ou seja, pelas intencionalidades de um projeto multifacetado e plurissignificativo. É como se dissessem: estes somos nós, nossas contradições e convicções, nossa complexidade, nossa visão de Brasil, nossa arte, nossa cultura mestiça e internacional, nossa mistura, nossa cafonice e nossa sofisticação, o arcaico, o primitivo podem e devem conviver harmoniosamente com a vanguarda e com o moderno.

Analisando o papel da *práxis* do manifesto no contexto do surgimento da modernidade, Puschner destaca que esta possui a sua temporalidade específica, na qual o manifesto deve adequar suas intenções enquanto gênero discursivo:

Rupturas e novos começos que não obstante continuam a ser confrontadas com um passado que nunca está abandonado completamente. Esta temporalidade com todas as suas tensões e contradições, surge na filosofia iluminista e na declaração política, no primitivismo modernista, na poesia da vanguarda, nos contos modernistas, mas em nenhum outro lugar de forma

tão sucinta e notável como no gênero manifesto. (PUSCHNER apud BORTULUCCE, 2015, p. 7)

Evidente que as marcas desta temporalidade específica deixariam suas impressões de forma indelével no escopo que perpassam as doze canções do álbum. Portanto é principalmente através das estruturas, músico-poéticas fragmentárias, mas que reunidas totalizam um álbum coeso, que vamos continuar aqui investigando as razões que subsidiam o fato de estarmos diante de um manifesto-arte de um movimento.

4.3 “Eu quis cantar...” – histórias e análises das canções

Composto como uma suíte – uma peça musical única em que as faixas funcionam como partes que vão se intercalando¹³, técnica explorada também em *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* dos Beatles – o álbum apresenta seu introito com a faixa de abertura intitulada “Miserere Nobis.”

Esta canção apresenta em sua introdução recursos sonoros que aludem a uma espécie de convocação, um chamamento. Um órgão abre em tom solene, ritualístico, o que parece nos convidar para um cerimonial religioso, que logo se desfaz com o badalar de pequenos sinos. Em seguida, o repique de uma caixa mostra os compassos de um toque marcial de marcha militar, anunciando a entrada pulsante de um *riff* de violão bem ritmado, alternando as notas em dó maior e ré menor para, enfim, adentrar a voz vibrante e, ao mesmo tempo, suplicante de Gil recitando os seguintes versos em latim:

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
[...]

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

[...]
Já não somos como na chegada
O sol já é claro nas águas quietas do mangue

¹³ Faixas integrantes do álbum *Tropicália ou Panis Et Circencis* – 1968, Philips Records.

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, iaia
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, ora pro nobis

Os versos em latim evocam a sentença litúrgica que traduzida significa: “Tende misericórdia de nós/ rogai por nós” e nos versos seguintes os anseios proferidos: “É no sempre será, ô ia, ia/ é no sempre, sempre serão” constituirão o refrão da canção sendo repetidos como um mantra.

A partir da segunda estrofe, Gil e Capinam, autores da canção, oferecem várias imagens que compõem uma alegoria de possíveis duas referências históricas, conforme observa Favaretto:

Esta fala é pontuada por um pistão insistente, mantendo suspense e indicando iminência de ação. Há, nela, duas referências históricas: a primeira missa no Brasil, início de uma história que desemboca no presente contraditório e à chegada dos “baianos” ao Sul desenvolvido os baianos que desorganizam a música brasileira e que, talvez, signifiquem os “baianos”, os miseráveis do país. (FAVARETTO, 1995, p. 88)

Nas duas estrofes seguintes, prevalece o desejo de uma vida utópica, igualitária, sempre iniciadas pela expressão “tomara”, indicando que os verbos no modo subjuntivo anunciem que esta comunhão hipotética se concretize na forma de mudanças que proporcionem estes momentos.

Os desejos expressos nestas estrofes não só trazem os anseios por mudanças sociais e políticas, mas pressupõem também o papel que o artista desempenha ao posicionar-se, através de sua arte, apontando para visão – ainda que romantizada ou puramente utópica – de uma sociedade mais igualitária, menos submetida ao peso do poder político absolutista e das opressões e desigualdades resultantes. Comentando o posicionamento do ensaísta Claude Abastado a respeito do papel pragmático da leitura do manifesto, na medida em que a mesma expressa e expõe as tensões ideológicas, suas relações polêmicas e as lutas pelo poder

simbólico, Viviane Gelado destaca também o caráter utópico do gênero que pode ser interpretado como um projeto ideológico e filosófico:

Abastado também compara o manifesto com o relato utópico, o mito. Segundo este autor, o pensamento manifestário tem em comum com o relato utópico o amálgama de projetos filosófico, político e estético: o desejo de instaurar uma nova vida, alterar a ordem social e praticar novas formas de arte, ou em outras palavras, o desejo de conquistar o poder simbólico, o domínio político e a hegemonia estética. (GELADO, 2006, p. 5)

“Miserere Nobis” constitui assim, uma súplica invocatória por uma vida idealizada e fraternal que se interpõe às resoluções autoritárias e unilaterais do poder simbólico institucionalizado. Os elementos litúrgicos, porém são profanados: “Derramemos vinho no linho da mesa/ manchada de vinho e manchada de sangue”. Mostrando que esta utopia almejada só se realizará por meio do sacrifício, Gil e Capinam constataam que esta conquista jamais se realizará sem a violência e sem o sangue.

O final da canção é marcado por um recurso notável: primeiramente a influência da poesia concreta através de palavras que vão se sucedendo, lembrando, em princípio, brincadeiras infantis de trava-línguas mas que, aos poucos, vão revelando uma frase, numa clara referência às cada vez mais crescentes repressões sociais e políticas resultantes do regime militar.

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

A influência vanguardista da poesia Concreta se faz notar aqui. Segundo Perrone, existe nesta última parte uma “plurisignificação notável” que encerra a canção de uma forma criativa e por que não dizer em sinal de resistência contra o vigente regime opressor.

A técnica de separação de sílabas sugere brincadeiras linguísticas infantis, remete à decomposição verbal da poesia de vanguarda, e implica no disfarce para driblar a censura, a qual poderia interpretar “Brasil-fuzil-canhão” como referência direta à violência anti-governo. (PERRONE 1988, p. 74).

Tiros de canhão encerram de maneira apropriada a canção, mas possibilitando uma interpretação ambígua: estariam os tiros sinalizando uma possível rebelião ou seriam indícios do poder silenciando a voz da oposição? “Miserere Nobis” não responde a essas questões, talvez pelo fato de os anseios por uma transformação social serem maiores.

Terceira faixa do álbum, composta por Gil e Caetano para a interpretação do grupo de rock paulistano Os Mutantes, “Panis et Circenses” também vale em seu título de uma frase

adaptada do latim *panem circenses*, expressão usada pelo poeta romano Juvenal no qual o mesmo expressava seu desgosto e sua total desaprovação para com a decadência da sociedade, na passagem entre os séculos I e II cuja única atividade cultural proposta pelas autoridades resumia-se a fornecer pão e divertimento barato ao povo. (Cf. PERRONE, 1988, p. 75)

Trata-se da faixa mais psicodélica e a que mais se aproxima em sintonia com o rico cenário da música pop anglo-americana dos anos 1960. Seu andamento lento, cadenciado, uma espécie de valsa circense é enriquecido pelos arranjos minuciosos do produtor Rogério Duprat, que não hesitou em pontuar as passagens com o sons de um coro, pandeiros, teclados, cordas e de uma trombeta intermitente traduzindo aquele clima festivo e de celebração típicos de uma sessão circense, mas que intencionalmente transmite em sua essência uma grande celebração psicodélica.

Nesta canção - como em várias outras ao longo do álbum – fica cada vez mais evidente a noção do “canibalismo cultural” preconizado por Oswald de Andrade. Sonoramente “Panis et Circenses” não só sofre influência direta dos Beatles, como se alinha – graças, principalmente, às noções de vanguarda e a produção primorosa de Rogério Duprat - a produções do quarteto de Liverpool como “All You Need is Love” e “Lucy in the Sky with Diamonds”.

Os seus versos evidenciam a dialética entre a liberação e a estagnação, na qual o eu poético dirige-se a um grupo de indivíduos, no que seria uma referência clara à classe média brasileira, como “essas pessoas na sala de jantar”, representando o *status quo*, a vida ordinária, sem maiores acontecimentos, tudo o que o eu lírico despreza, pois se posiciona como portador de uma visão, de um novo direcionamento no modo de viver, mas que prontamente é ignorada pelo grupo da sala que se ocupa exclusivamente em “nascer e morrer”.

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 da 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 da sala de jantar
 Essas pessoas da sala de jantar
 São as pessoas da sala de jantar
 Mas as pessoas da sala de jantar
 São ocupadas em nascer e em morrer
 Essas pessoas da sala de jantar (10 vezes)
 Essas pessoas na sala...

Para Favaretto, “a música contrapõe o desejo de libertação ao ritual da sala de jantar. À afirmação do sonho, opõe-se a vida regida pela ‘ocupação’ de ‘nascer e morrer’”. A canção iluminada de sol “projeta-se surrealisticamente para desarranjar o cotidiano”. (FAVARETTO, 1995, p. 102)

A gradação das passagens surrealistas se intensificam sugerindo, por exemplo, imagens de uma aventura marítima (“panos sobre os mastros no ar”), o instinto selvagem (“soltei os tigres e os leões no quintal”) e a supremacia dos sacrilégios são evocados, um homicídio passional chega a ser minuciosamente planejado e executado (“mandei fazer de puro aço luminoso um punhal/ para matar o meu amor e matei/ às cinco horas na avenida central”), ou seja, a consciência premente da violência cada vez mais crescente, intensificada naqueles dias pelos confrontos entre manifestantes, estudantes e militares. Nenhuma dessas imagens, porém, é capaz de retirar as pessoas da monotonia em que se encontram, nada as consegue tirar da letargia da “sala de jantar”.

Mais uma vez percebe-se, à exemplo de “Miserere Nobis” - porém visto de uma forma mais localizada - o desejo premente pela mudança, ainda que aqui alegoricamente representada por imagens surrealistas. O questionamento da ordem vigente, do estado geral das coisas, da normalidade que impede a fruição da novidade, do pensamento político livre, da formulação de novas ideologias ou a apreciação de um modo de vida diferente, nenhuma dessas prerrogativas é considerada, pois tudo se resume à rotina permanente aqui metaforicamente representada pelas “pessoas na sala de jantar”.

Neste sentido, torna-se evidente em “Panis Et Circenses” o anseio pela mudança, pela renovação. Porém o caráter persuasivo contido na alegoria da letra da canção vale-se muito mais de elementos como o deboche, o riso, a ironia, a carnavalização, do que propriamente um convite formalizado. Em contraposição à atmosfera severa e fechada dos formalismos político e religioso, o riso carnavalesco é “ambivalente alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”. (BAKHTIN apud SORROCE, 2005, p. 54)

Caminhando para o seu final, a canção é pontuada por recursos e efeitos considerados inovadores e transgressores para a época: ao final de um refrão a voz de Rita Lee literalmente

“morre” (“São ocupadas em nascer e morreeeeeeeeerrrrr...”), a canção é interrompida abruptamente, através do retardamento de rotação provocando uma total quebra de expectativas. Depois é reiniciada e acelerada até uma nova quebra, coincidindo com a queda de um prato se espatifando, ruído de vozes e de talheres na sala de jantar, alguém pede salada, ao fundo ouve-se um trecho da orquestração de “Danúbio Azul”, de Strauss. A ruptura ideológica dos comportamentos e das sonoridades dos tropicalistas pede passagem para que sua proposta se realize no imaginário e no inconsciente do interlocutor ouvinte-crítico.

Se as nuances alegóricas e as imagens surrealistas são sugeridas em “Miserere Nobis” e “Panis Et Circensis”, em “Enquanto Seu Lobo Não Vem”, elas encontram a culminância através das construções metafóricas que Caetano imprime aos versos. Utilizando cenários e personagens da tradicional fábula *Chapeuzinho Vermelho* e valendo-se de uma mirada parodista de uma cantiga infantil homônima, o que presenciamos é um caleidoscópio de imagens que se alternam entre o realismo e o surrealismo no qual prevalece a convocação para uma realidade virtual, um passeio, para o desfrute do desejo ao lado da pessoa amada. Entretanto à medida em que se desenrola, o passeio vai adquirindo contornos imagéticos, com imagens sobrepostas tal qual um sonho, uma visão:

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...)

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 militar...)
 Debaixo das bombas, das bandeiras
 (Os clarins da banda militar...)
 Debaixo das botas
 (Os clarins da banda militar...)
 Debaixo das rosas, dos jardins
 (Os clarins da banda militar...)
 Debaixo da lama

(Os clarins da banda militar...)
Debaixo da cama

O eu poético estende um convite para a pessoa amada, o que parece pressupor um simples passeio, um encontro amoroso, o que se pode entender que, naturalmente, estará presente o elemento erótico, em suma, uma simples canção popular de amor. Entretanto em seguida, os cenários vão mudando e se ampliando conforme vamos observando a gradação das locuções adverbiais que denotam lugar (“na avenida”, “nas veredas”, “no alto”). Mas, ao longo da canção, o espectro político também vai tomando forma sempre “vigilando” o prazer, estabelecendo uma dialética entre liberação e repressão.

O clima festivo e carnavalesco é confirmado pela referência, e ao mesmo tempo reverência, à Estação Primeira de Mangueira que, desfilando “em ruas largas” insurge imponente para o que parece nos representar, neste instante, a carnavalização através da liberação do prazer e da festa. Porém em seguida, o eu lírico nos lembra que o desfile transcorre exatamente na avenida Presidente Vargas, referência que o eu poético vai repetindo como um mantra como que para ressaltar que o proibido, a repressão, a vigilância estão sempre à espreita.

Caetano propõe um quadro metafórico nítido, onde o cuidado com a instrumentação ambiente caminha harmoniosamente com as construções propostas nos versos, ou seja, “a letra e o arranjo estruturam-se como um passeio, em que os obstáculos (político-militares) são contornados por ações sub-reptícias para que se reinstale o prazer”. (FAVARETTO, 1995, p. 99)

À medida que os arranjos da canção se desdobram, Caetano prossegue em tom descritivo surrealista enquanto ao fundo, a voz de Gal Costa repete de forma suave e intermitente o verso “Os clarins da banda militar” como que delimitando cada novo cenário por onde o passeio deve se realizar. A concepção do proibido, da clandestinidade, dos efeitos da repressão notabilizam-se em uma clara progressão de ideias, inclusive de descompasso e descontinuidade em relação ao próprio desfile “pela rua onde Mangueira passou”.

As alusões ao contexto sociopolítico ficam mais explícitas nos versos seguintes, conforme o passeio avança, sempre precedidas pelo advérbio de lugar “debaixo”. Assim “as bombas”, “as bandeiras”, “as botas”, “a lama” assumem conotações de elementos que representariam a corrupção, a repressão, o momento político conturbado.

Os elementos presentes na narrativa de Caetano tornam-se propositadamente contraditórios, subvertendo a lógica da própria condição de carnavalização que aqui é

submetida à clandestinidade, á ilicitude, ao proibido, em clara contraposição aos elementos representativos da ordem vigente do poder repressor:

No discurso do narrador há fanfarronice carnavalesca, propondo a subversão pelo desejo na sua figura da festa de Mangureira, o que é ambíguo, pois o desfile de escolas de samba é festa oficial. Se mantivesse seu aspecto de “passeio” e não de “desfile”, o carnaval de Mangureira também teria que ser feito às ocultas, “por debaixo da avenida”, das “bombas” e das “botas”. Vê-se aqui uma alusão à repressão militar mas também ao populismo, já que são citados /”Vargas” e “lama”. (FAVARETTO, 1995, p, 101)

O fato do passeio passar por “debaixo da avenida presidente Vargas” denota a revelação já descrita em relato por Caetano nesta pesquisa, ao comentar as duras críticas ao populismo esquerdizante demagógico pós golpe de 64, presente em *Terra em Transe*, a obra marcante de Glauber Rocha: ficavam nítidas aos olhos de Caetano, as múltiplas possibilidades de se criticar a complexidade da realidade brasileira com todas as suas inúmeras e inerentes contradições, ou seja, a constatação de que “o povo brasileiro é captado em seus paradoxos que não se sabem se são desesperantes ou sugestivos”. (VELOSO, 1997, p. 105) A partir deste instante, o poeta se vê livre para direcionar a sua arte a um projeto ideológico que reforçasse ousadamente suas convicções morais e políticas.

O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava. [...] Sobretudo era a retórica e a poética da vida brasileira do pós-64: um grito fundo de dor e revolta impotente, mas também um olhar atualizado, quase profético das possibilidades reais, para nós, de ser e sentir. (VELOSO, 1997, p. 105-106)

A necessidade básica do artista é manifestar-se. E a arte é naturalmente sua ferramenta por excelência. O caráter manifestário se processa justamente através da necessidade de se estabelecer essa comunicação dentro de uma relação de desarticulação entre o próprio artista e seu espaço na sociedade moderna, no descompasso em relação ao seu próprio público e às instituições sociais. Desta forma o artista testemunha a “fragmentação das experiências humanas”. (Cf. BORTULUCCE, 2015, p. 5).

O desejo de liberação do prazer carnavalizado contrapondo-se à sensação de inadequação no espaço, aliado ao fato de uma constante vigilância do “seu Lobo” aqui metaforizado para representar as instituições políticas, o regime totalitário e populista, o poder político simbolizado enfim, conferem à canção de Caetano um engajamento inusitado, interpretativo e ao mesmo tempo mirado embora nunca confrontante.

“Batmakumba” é a canção do álbum que melhor sintetiza a herança direta do movimento concretista dos anos 50 às ideias da corrente antropofágica ao melhor estilo Oswald de Andrade. Composta por Gil e Caetano temos aqui um afluxo de referências que trabalham símbolos verbais e não verbais, da cultura *pop* aos rituais das religiões afro-brasileiras, numa justaposição notável de elementos que se fundem e abandonam qualquer pretensão de linearidade linguística, seja ela semântica ou sintática.

Batmakumbayêê batmakumbaoba
 Batmakumbayêê batmakumbao
 Batmakumbayêê batmakumba
 Batmakumbayêê batmakum
 Batmakumbayêê batman
 Batmakumbayêê bat
 Batmakumbayêê bat
 Batmakumbayêê
 Batmakumbayê
 Batmakumba
 Batmakum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Batman
 Batmakum
 Batmakumba
 Batmakumbayê
 Batmakumbayêê
 Batmakumbayêê ba
 Batmakumbayêê bat
 Batmakumbayêê batman
 Batmakumbayêê batmakum
 Batmakumbayêê bamakumba
 Batmakumbayêê batmakumbao
 Batmakumbayêê batmakumbaoba

Segundo Perrone, “a efetividade estética desta canção-futurista baseia-se em combinações e associações não usuais”. (PERRONE, 1988. p. 76) Analisando minuciosamente os elementos que compõem a poética de clara influência concretista, Perrone constata que longe de provocar um panorama caótico, um *nonsense* generalizado, tais elementos se aglutinam e se justapõem dentro da maior tradição oswaldiana de devoração e sincretismo cultural.

Bem no centro do texto está “bá”, que significa “pai de santo”. A palavra “obá”, no final da primeira e da última linha, significa “rei” ou um dos ministros de Xangô. A palavra “bat” é apoiada pela batida dos tambores, que evocam os rituais de macumba. Logo depois aparece o fictício super-herói “Batman” opondo a indústria internacional de massa ao elemento nativo, ou seja, ao ritual. A linha melódica repetitiva é diminuída e aumentada de

acordo com o formato visual do texto, que assume a forma das asas de um morcego ou um “k”, o fonema que divide o texto em quartetos verticais. No termo, “iêiê”, está presente o elemento da cultura popular internacional, assim como no acompanhamento geral. (PERRONE, 1988, p. 77)

Em “Batmakumba” podemos ver reunidas, com mais nitidez, diversas tendências analisadas até aqui que convergem para as proposições estéticas iniciais de Caetano de propor um álbum-manifesto que representasse as intencionalidades do movimento Tropicalista.

A antropofagia enquanto corrente de vanguarda ideológica concebida por Oswald de Andrade e tratada com contundência expositiva em seu *O Manifesto Antropofágico* lançado em 1928 é revisto obedecendo-se um dos fundamentos básicos e mais valiosos da contribuição das ideias oswaldianas: a renovação das correntes literárias e poéticas brasileiras, ou em uma visão mais ampla, a tarefa vital da antropofagia era desenvolver uma proposição dialética entre “desconstrução e a reconstrução, tendo como objetivo básico a criação de uma poesia tupiniquim, organizada para a liberação do verso brasileiro, que, então, deveria libertar-se por completo das influências das velhas civilizações”. (SORROCE 2005, p. 83).

Já a influência da estética concretista pode ser notada através da relação intersemiótica de diversos recursos como o lexical neologístico que intitula a canção (“Batmakumba”), gráficos (o acabamento estético em formato de um “K”, o rompimento com a estética formal da metrificação do verso) e semântico (através da exploração polissêmica dos vocábulos: “Batmakumba”, “Batman”, “Bat”, “Ba”). (Cf. LONTRA, 2000, p. 19-20)

A canção ainda une a levada *pop* característica do universo do *rock and roll* aos batuques e percussões que lembram uma celebração afro-umbandista, ao mesmo tempo que, ao fundo, pode-se ouvir instrumentos característicos como a cítara compondo uma melodia oriental indiana, reforçando a atmosfera tribal. A interpretação de Gil, tendo Caetano e os Mutantes ao coro, é enérgica e cheia de sobressaltos e soluços, lembrando nitidamente as sessões umbandistas na qual Gil se caracteriza como o “pai de santo” a liderar os “trabalhos” daquele instante.

Em depoimento ao jornalista Carlos Rennó, Gilberto Gil relembra os momentos casuais, quase prosaicos, que envolveram o processo de composição da canção ao lado de Caetano Veloso.

O Caetano e eu sentados no chão do apartamento dele, na avenida São Luis, centro de São Paulo, compondo a música: o que a gente queria hoje, me parece, era fazer uma canção com um dístico, que fosse despida de ornamentos e possível de ser cantada por um bando não musical, algo tribal, e que, por isso mesmo, estivesse ligado a um signo de nossa cultura popular como a macumba, essa palavra nacional para significar todas as religiões

africanas, não cristãs, e que é um termo que o Oswald de Andrade usou. O Oswald estava muito presente na época, nós estávamos descobrindo a sua obra e nos encantando com o poder de premonição que ela tem. A ideia de reunir o antigo e o moderno, o primitivo e o tecnológico, era preconizada em sua filosofia: Batmakumba é de inspiração oswaldiana. E concretista - na concretização das palavras e na construção visual do K como uma marca; no sentido impressivo, não só expressivo da criação. Não é só uma canção, é uma música multimídia, poema gráfico, feita também para ser vista. (GIL apud RENNÓ, 2000, p. 98)

“Batmakumba” figura dessa forma, como um dos exemplos mais notáveis de fusão das concepções estéticas modernistas e concretistas aliadas a procedimentos intersemióticos e ao projeto da música popular, apontando, portanto, para novos direcionamentos para a moderna música popular brasileira.

Aqui, como em muitos outros momentos do álbum, os tropicalistas lançam seu manifesto por uma cultura popular brasileira plural e plurissignificativa, dinâmica na relação entre o arcaico e o moderno, conjugando elementos aparentemente estanques como a tradição das religiões afro-brasileiras com símbolos marcantes da cultura *pop*, correlacionando aspectos da cultura popular com a cultura de massa, sem abdicar da cultura erudita, confirmando de forma irrevogável as lições da máxima oswaldiana: “Tupy or not tupy. That is the question”. (ANDRADE apud TELES, 1972, p. 353)

Conforme já abordado nesta pesquisa, a obra fonográfica em questão apresenta múltiplas possibilidades de rompimento com as obras tradicionais tanto em termos sonoros, estéticos, ideológicos e, até mesmo, comportamentais via padrões inerentes ao movimento como a moda tropicalista, por exemplo. (Cf. CAMPOS, 1974, p. 207)

No entanto, se as canções contêm histórias acerca de seu processo de produção, naturalmente também contam histórias perpetrando as tradições da narrativa na música popular brasileira. Portanto, um diálogo com as abordagens críticas do álbum passa inequivocamente por uma análise de cunho crítico dos elementos estruturais narrativos presentes em algumas de suas canções.

Entretanto não é intenção da presente dissertação propor uma análise adensada de tais elementos, o que já se constituiria por si só um material minucioso para uma pesquisa acadêmica mais apurada. O que há de se propor aqui será uma breve exposição crítica que partirá dos chamados elementos tradicionais e estruturadores da narração e de como as canções tropicalistas, enquanto peças compostas no período contemporâneo, apresentaram ou não rupturas em relação a estes mesmos padrões tradicionais.

A concepção clássica da narratologia tradicional possui em seu cerne teorias idealizadas por Aristóteles. Segundo a pesquisadora Cristiane Alves Silva, Aristóteles

“definiu **ação** **una** como um todo dividido em três partes: princípio, meio e fim”. (ARISTÓTELES, apud SILVA, 2010, p. 19, grifo da autora). Esta concepção estrutural ternária tornou-se uma prerrogativa básica, justamente por permitir acompanhar os eventos de um enredo simultaneamente a uma temporalidade ordenada de forma cronológica.

O estudioso pensava a narrativa da seguinte maneira: “[...] o princípio é o que tem depois de si algo com o que está ou estará unido; o meio é o que está depois de alguma coisa; o fim é o que depois de si nada tem”. Essa característica do texto narrativo nasceu com os poetas clássicos e persiste até hoje com os teóricos estruturalistas da narrativa como com Adam (1997). Por esse motivo decidimos empregar a expressão narratividade tradicional, no sentido de ser a narrativa constituída por um esquema rígido formado por uma estrutura ternária de começo, meio e fim, sendo essa sequência dotada de princípios lógicos e ações que se desenrolam cronologicamente. (SILVA, 2010, p. 19)

Entretanto, uma simples sequência de fatos ordenados dentro de uma temporalidade de ordem cronológica não basta para que se tenha, de fato, uma narrativa estruturada. É preciso que, no decorrer do texto narrativo, haja um “processo de mudança”, que, segundo alguns teóricos pensadores da narratologia moderna se processa através do esquema a seguir:

1. SITUAÇÃO INICIAL
(Antes, princípio)
2. TRANSFORMAÇÃO (PRATICADA OU SOFRIDA)
(Processo e meio)
3. SITUAÇÃO FINAL
(Depois, fim). (ADAM e REVAZ, apud SILVA, p. 19)

Em síntese, estes são os pressupostos para uma narrativa estruturada, lembrando que se trata, aqui, de uma concepção essencialmente clássica.

Com o advento da tecnologia especificamente no transcorrer entre os séculos XIX e XX, inúmeros fatores passam a interferir de forma profunda e irreversível no modelo tradicional de narratividade afetando inclusive a sua relação com a estruturação canônica, no que diz respeito a aspectos de ordenação de acontecimentos. (Cf. SILVA, 2010, p. 28)

O processo de industrialização acarretou uma série de transformações determinantes. Entre elas o acesso à informação talvez tenha sido o movimento mais radical em direção às mudanças de percepção do mundo que agora passaria a ser compreendido por experiências fragmentadas. A invenção da imprensa, por exemplo, passa a transpor a narratividade para gêneros literários como o romance, dispensando assim a necessidade contínua das tradições orais da narração, ocasionando, conseqüentemente uma perda significativa de experiências compartilhadas em detrimento de experiências cada vez mais individuais.

Com o avanço da tecnologia, novos meios de comunicação como a televisão e o computador aceleraram exponencialmente a capacidade de organização de informações que fazem com que o homem moderno contente-se em estar informado, porém simultaneamente não desenvolva uma percepção autocrítica sobre isso. (Cf. SILVA, 2010, p. 28). É dentro deste quadro que as proposições dos tropicalistas surgem e se configuram de uma forma hipercrítica.

O Tropicalismo é, então, exemplo de um movimento que rompe com a tradição na Pós-Modernidade, cujo objetivo era exatamente o de desestruturar esquemas tradicionais. Por isso, os idealistas do movimento adotaram uma nova forma de compor textos e também desarticularam algumas concepções estruturais, criando uma nova maneira de se pensar na arte. (SILVA, 2010, p. 29)

Assim, em sintonia com os rumos de seu tempo, a narratividade acaba por sofrer transformações e perdas na sua estruturação clássica e canônica em função de fatores como a tecnologia que, enquanto fornecedora de informações, acabou por afetar significativamente a narrativa tal qual era conhecida na Antiguidade. Analisar, portanto, as canções tropicalistas sob a perspectiva de elementos de narratividade é, acima de tudo, procurar compreendê-las dentro deste rompimento de paradigmas estruturais imposto no seu tempo de criação, uma vez que as canções se articulam dentro deste contexto.

Seguindo este contexto, o álbum apresenta algumas faixas que oferecem uma interessante abordagem em relação aos elementos da narratividade como, por exemplo, a canção “Lindoneia”:

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss, linda, feia
Lindoneia desaparecida
Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos na rua
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Ai, meu amor
A solidão vai me matar de amor
Lindoneia, cor parda
Fruta na feira
Lindoneia solteira
Lindoneia, domingo, segunda-feira
Lindoneia desaparecida
Na preguiça, no progresso
Lindoneia desaparecida
Nas paradas de sucesso
Ai, meu amor

A solidão vai me matar de dor
 No avesso do espelho
 Mas desaparecida
 Ela aparece na fotografia
 Do outro lado da vida

Quarta faixa do álbum, contendo em seus compassos o andamento de um bolero que conjuga simultaneamente melancolia e cafonice, o título desta canção faz uma remissão a uma obra idealizada pelo artista plástico Rubens Gerchman. Seu quadro intitulava-se “Lindoneia: A Gioconda do Subúrbio” de 1966. (Cf. FAVARETTO, 1995, p. 103) Neste quadro, o retrato de uma moça é simplificado sugerindo uma foto mal impressa de jornal. Seu rosto está desprovido de maior expressividade, reforçando um olhar melancólico e triste, prevalecendo cores amarronzadas, reforçando as tonalidades pardas de sua pele bem como os lábios assimétricos e desproporcionais.

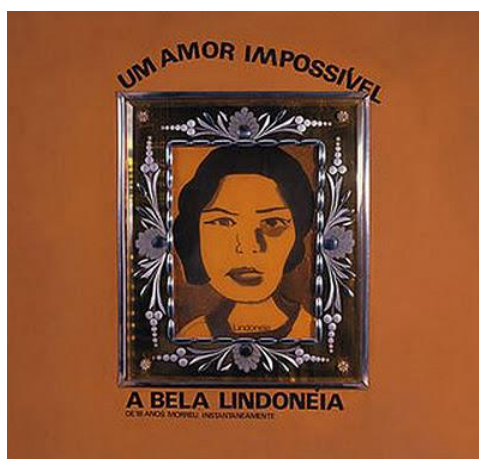


FIGURA 4: “Lindoneia: a Gioconda do subúrbio” – Rubens Gerchman

Baseados nesta obra, Caetano e Gil compuseram letra e canção para a interpretação na voz cândida e serena de Nara Leão. A apresentação da personagem é feita logo nos primeiros versos da canção bem como a situação inicial que apontam para o seu desaparecimento. “Na frente do espelho/ Sem que ninguém a visse/ Miss/ Linda, feia/ Lindoneia desaparecida”. Na sequência, a relação temporalidade e espaço é marcada por algumas referências como os dias da semana (“domingo, segunda-feira”), na subjetividade de um possível trajeto de um passeio por onde teria sido vista pelas últimas vezes (“Lindoneia, cor parda/ fruta na feira”) (“Lindoneia desaparecida/ Na igreja, no andor”).

Influenciados fortemente pela corrente vanguardista da poesia Concreta, a narrativa tropicalista foge do arquétipo tradicional apresentando somente um quadro de situação inicial e desenvolvendo as partes consequentes através de palavras sobrepostas em contínuas justaposição, seja de sons-sílabas, de estrofes-ritmos, de metrificações-heterogêneas

exatamente como observa Affonso Romano de Sant'Anna. (SANT'ANNA, apud SILVA, 2010, p. 65)

Interessante observar que os versos que compõem o refrão vão sucedendo-se na mesma gradação concretista, deixando em suspense ao ouvinte-crítico acerca da real situação por trás do paradeiro da personagem principal. “despedaçados/ atropelados/ cachorros mortos na rua/ policiais vigiando/ o sol batendo nas frutas/ sangrando”.

A não linearidade da narrativa tropicalista estava muito mais ligada a um rompimento do modelo canônico de centramento e mais influenciada por uma poética de descentramento, ou seja, uma poética que rompia com os padrões vigentes e rígidos de metrificação dos versos, invertendo por consequência o significado dos elementos e apresentando-se de forma desarticulada, livre e fragmentada. (Cf. SILVA, 2010, p. 65)

É extremamente importante salientar as relações de intersemiótica entre quadro e canção e reforçar o quão criativo tornou-se o processo de composição de uma peça musical narrativa a partir da obra de um artista plástico. Ao estabelecer uma relação de intertextualidade com o quadro de Gerchman, cujo foco narrativo recai sobre uma mulher negra, pobre, suburbana e possivelmente vítima de um crime passional, de um sequestro ou de um abuso – tanto o quadro, quanto a canção, deixam essas questões em aberto - os tropicalistas tocam também em uma problemática de cunho social, já vigente naquela década e ainda bastante atual: a violência contra a mulher. Principalmente a mulher negra.

É uma música melancólica, falando dos sonhos românticos de uma moça do subúrbio, solteira, empregada doméstica, leitora de fotonovelas, que ouve rádio e vê televisão. Nela se justapõem a sentimentalidade alienada e a violência social e policial. O mundo de Lindoneia é sem alternativas: só lhe resta a fuga onírica dos folhetins. A letra é construída por imagens violentas, como nas montagens cubistas. O arranjo é tradicional romântico. (FAVARETTO, 1995, p. 104)

Evidente que uma adaptação cinematográfica ampliaria em muito a narrativa através da construção de toda uma cenografia, e de novos personagens, compondo um enredo mais elaborado. Entretanto é importante salientar que a não obediência aos padrões canônicos da estruturação tradicional da narrativa, não impede que observemos que as canções tropicalistas possuem elementos narrativos. Ainda que esses elementos sugiram apenas indícios de narrativas, do que narrativas propriamente ditas. (Cf. SILVA, 2010, p. 65).

Sirenes de fábrica irrompem durante a introdução da antepenúltima faixa do álbum¹⁴, o que pressupõe uma possível convocação para a vida urbana. A década de 1960 não ficaria apenas marcada pelas grandes transformações políticas e culturais, mas também pelas profundas rupturas nas estruturas familiares. Um período que ficaria conhecido pela expressão “fim da inocência”, no qual muitos jovens, inspirados pelos ideais *hippies* propagados pela contracultura, colocariam os “pés na estrada” rumo às manifestações, aos movimentos, “ao Carnaval” ou simplesmente movidos pela descoberta de uma experiência migratória rumo à liberdade dos grandes centros urbanos, sem as amarras da monotonia e dos formalismos.¹⁵

Caetano e Torquato Neto captam em “Mamãe Coragem” este momento através de uma narrativa esparsa e fragmentada.

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 do peito
Mamãe, não chore
Não tem jeito
Pegue uns panos pra lavar

¹⁴ Existe uma versão alternativa na qual o som de uma sirene abre a canção. Na versão oficial do álbum este recurso ficou de fora. Cf. BRAZIL 70 TRANSLATION PROJECT. “#34 – Gal Costa – Mamãe, Coragem (1968)”. Disponível em <https://brazil70translationproject.wordpress.com/2014/02/28/34-gal-costa-mamae-coragem-1968/>. Acesso em 8 fev 2018.

¹⁵ LEE-MEDDI, Jeocaz. “*Tropicália ou Panis Et Circencis* - O álbum manifesto”. Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 6 fev 2018.

Leia um romance
 Leia “Elzira 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

Décima canção do álbum, esta faixa é interpretada por Gal Costa. Analisando-a dentro de uma concepção narrativa clássica, é possível identificar o narrador - personagem em primeira pessoa e sua situação enunciada: a partida do lar para uma vida independente rumo a novos projetos e objetivos. Evidente que tal ruptura não se concretiza sem alguma tensão, o que proporciona ao mesmo tempo um desenrolar da narrativa simultâneo a um diálogo entre o narrador e a personagem secundária, sua mãe, a qual funciona como uma interlocutora de seus conselhos para que esta possa prosseguir em frente, mesmo diante de sua ausência. (Cf. SILVA, 2010, p. 60)

Nos primeiros versos ficam nítidos o cuidado e ao mesmo tempo a preocupação do eu lírico em confortar sua mãe em função de sua ausência, empregando para tanto verbos na forma imperativa e no pretérito perfeito: “Mamãe, mamãe, não chore/ A vida é assim mesmo/ eu fui embora”. Ao longo da canção, a relação das ações do eu poético com a temporalidade vão se alternando entre verbos no presente e no passado do modo indicativo: “quero”, “posso”, “quis”, “fiz”, como que justificando sua partida (no tempo passado) através da legitimidade no tempo presente de suas escolhas (“Eu quero mesmo é isto aqui”).

Não obstante a situação enunciativa, não se desenvolve mais adiante numa narrativa linear. Apesar do lamento da mãe mencionado nos versos que introduzem as primeiras estrofes, não ocorre nenhuma transformação do quadro em função da situação inicial praticada pelo eu lírico de partir ou de sua mãe de permanecer. À exemplo de “Lindoneia” esses “espaços vazios” na narrativa não linear dos tropicalistas fica por conta da subjetividade realizada pelo ouvinte-crítico. A única prerrogativa de que a vida deve prosseguir para a mãe, são os conselhos para que uma vida cotidiana e bucólica seja levada sem maiores sobressaltos: “Pegue uns panos pra lavar/ Leia um romance / Veja as contas do mercado/ Pague as prestações”.

Para Cristiane Silva, a canção rompe com a estruturação clássica da narratividade apesar de alguns elementos terem sido apresentados em sua situação enunciativa inicial:

O texto, como se observa, não segue uma sequência linear, pois, após o acontecimento, no caso a saída do enunciador de casa e a solidão da mãe, não se desenvolve uma problemática e nem se conta o final da situação que foi apresentada no início. Destarte, a canção analisada não apresenta o estatuto de narrativa clássica porque não carrega todas as etapas que a configurariam como tal. Vale salientar, no entanto, que encontramos elementos próprios de uma narrativa, mas que apenas apontam para o que seria uma ideia desta. Esses elementos são justamente os constituintes da situação inicial que já mencionamos e o emprego do diálogo. (SILVA, 2010, p. 63)

Porém, é na questão da intertextualidade e das referências que a canção deixa transparecer as principais virtudes das propostas tropicalistas. A segunda estrofe inicia-se com uma remissão direta ao verso inicial do poema “Ser mãe” de Coelho Neto: “Ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração”. (Cf. SILVA, 2010, p. 61) Na visão tropicalista, a citação do verso é dilatada de maneira a constituir-se uma ampliação parodista do eterno sacrifício vicário de sua mãe pelos filhos. “Ser mãe é desdobrar fibra por fibra/ o coração dos filhos”.

Ao prosseguir com seus conselhos para que sua mãe continue em frente, duas obras literárias do século XIX são mencionadas ao longo dos versos. Silva constata que tais referências longe de constituírem mera citações, integram juntamente com o próprio título da canção as proposições ideológicas e vanguardistas inerentes ao projeto tropicalista.

Nessa mesma estrofe da canção, o enunciador continua invocando sua mãe e, para isso, faz-se uma referência interdiscursiva ao discurso literário, quando a personagem pede que a mãe leia *Elzira, a morta virgem* e *O grande industrial*. O primeiro texto é do escritor Pedro Roberto Viana, publicado em 1833 e adaptado para o teatro e também para a literatura de cordel. A obra discorre sobre a história de uma jovem que preferiu morrer virgem a casar com o homem que não amava. Já o segundo livro é uma obra de Georges Ohnet, escritor francês de grande sucesso em toda a Europa durante o século XIX. No próprio título da canção, também se percebe referência à peça teatral *Mamãe coragem e seus filhos*, de Bertold Brecht. O texto parece utilizar a cenografia de uma peça teatral, mas que não segue a esperada ordem estrutural de começo, meio e fim. Tampouco há a presença do nó, já que a narrativa é apenas interrompida por essa espécie de apelo que verificamos. (SILVA, 2010, p. 79-80)

Portanto, é importante ressaltar nesta etapa que as canções tropicalistas não se configuram em sua totalidade em textos narrativos estruturados, visto que as canções em geral apresentam uma situação inicial enunciativa que, geralmente, não será desenvolvida no processo ternário da narratividade tradicional através da transformação ou problematização dos fatos e de uma conclusão ligada a uma situação final. (Cf. SILVA, 2010, p. 65).

Esta prerrogativa também é desenvolvida em relação a temporalidade, em que se tornam explícitas as proposições do projeto tropicalista em aglutinar simultaneamente em um espaço de tempo não linear, uma narrativa fragmentada, entrecortada por referências

históricas. “Três Caravelas”, a exemplo de “Soy Louco Por Ti América”, presente no LP anterior de Caetano, reafirma e idealiza um Brasil latino-americano, remetendo-o às suas origens mais profundas, ou seja, o descobrimento da América pelas grandes navegações lideradas por Cristóvão Colombo.

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 coisa 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 Cristóbal
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

Valendo-se de ritmos latino-americanos como a cumbia colombiana e revezando-se em uma interpretação bilíngue que mescla o português e o castelhano, Gil e Caetano, revezam-se nos vocais desta versão que procura estabelecer uma relação intertextual com a gravação original, “Las Três Caravelas” de autoria dos espanhóis Augusto Alguero Júnior e Santiago Guardia Moreau, (Cf. SILVA, 2010, p. 67). Aqui ocorre novamente uma ruptura em

relação à perspectiva de uma concepção ternária da narratividade. A situação enunciativa apresenta como foco narrativo o personagem, navegante ousado, “atrevido” que partiu da cidade de Palos, na Espanha, em busca do novo mundo, dirigindo suas caravelas exploradoras em direção às Índias, entretanto deparando-se, em sua trajetória, com o descobrimento do continente americano. (Cf. SILVA, 2010, p. 67).

No entanto, essa quebra de perspectiva na estrutura da narratologia da canção se dá, no momento em que Gil intervém, a partir da terceira estrofe:

Muita coisa sucedeu
Daquele tempo pra cá
O Brasil aconteceu
É o maior
Que que há?

O que parece pressupor uma simples exaltação ufanista, os versos em português remetem, na realidade, à importância da ressignificação histórica que o descobrimento do Brasil representaria para o próprio continente americano, a partir das explorações das caravelas portuguesas lideradas por Pedro Álvares Cabral, algumas décadas depois. Estes versos também representam uma quebra na sequência narrativa que, por sua vez, desloca seu escopo das proezas e trajetórias realizadas por Cristóvão Colombo, para exaltar, em português, o descobrimento das terras brasileiras.

Dentro deste contexto, o tempo arcaico resgatado pelo projeto manifestário tropicalista, perpassa também por uma discussão crítica através de um olhar revisional das tradições brasileiras, ao mesmo tempo em que as insere em uma condição de contemporaneidade latino americana,

Aqui, podemos notar o projeto tropicalista, desconstrutor herdado das influências pós-modernas na medida em que a narrativa é interrompida pela presença da comemoração pelo descobrimento do Brasil e por uma exaltação ao país – o que também vai de encontro à característica de o Tropicalismo resgatar tradições nacionais – em vez de haver uma continuidade na canção sobre o descobrimento do Novo Mundo, notável feito de Colombo e dos navegadores que o acompanhavam. (SILVA, 2010, p. 68).

Com esta jornada não linear e fragmentada, típica das influências de elementos próprios da chamada modernidade, como a tecnologia dos meios de comunicação, os tropicalistas apresentam seu legado instigante: textos que flertam com elementos da narratividade tradicional, inseridos no recurso músico-poético de vanguarda da poesia concreta. Estas rupturas com as formalidades da narrativa tradicional revelam uma postura hipercrítica na medida em que correlaciona diferentes recursos impregnados de referências pontuais e pertinentes a serviço da canção popular e que se coaduna aos princípios do ideário

dos manifestos, que primam pela ruptura e por novos experimentos estéticos. Música feita com conhecimento de causa.

“Coração Materno”, resgatada por Caetano Veloso do repertório de Vicente Celestino, é outra canção que prima pelo resgate do tempo arcaico. A diferença é que aqui o escopo narrativo se concentra em um recorte do Brasil rural sertanejo, da década dos anos 1930. Em seu projeto de resgate e revisão crítica das tradições brasileiras, Caetano e os tropicalistas pinçam uma das músicas mais pungentes do repertório do cancioneiro popular sob o ponto de vista da relação dialógica entre o emocional e social.

Disse o campônio a 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 os teus olhos, teu porte, teu ser
 Mais diga tua ordem espero
 Por ti não importa matar ou morrer.
 E ela disse ao campônio a brincar:
 -Se é verdade tua louca paixão
 Partes 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 quão louca ficou
 A chorar na estrada tombou
 Chega a 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 tem minha paixão.
 Mais 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!

Contrapondo a sensibilidade rural, provinciana e bucólica às demandas do desenvolvimento econômico e industrial presentes em canções como “Baby” e “Parque Industrial”, “Coração Materno”, segunda faixa do álbum, está entre as canções que sofreram com as intervenções pontuais do maestro, produtor e arranjador Rogério Duprat. Sua inserção no álbum suscitou reações díspares: causou ao mesmo estranheza por se tratar de uma canção

notadamente de caráter poplaresco, portanto revestida de um certo teor *kitsch*, (Cf. FAVARETTO, 1995, p. 97) ao passo que, simultaneamente, provoca o deslumbramento através da síntese da combinação dos elementos populares e eruditos, aqui representados por uma suntuosa e sofisticada peça orquestrada por Duprat.

Tais sutilezas no arranjo atingem um nível de harmonia tão grande, que se torna impossível não imaginar as cenas dramáticas dos versos interpretados pela voz calma e cerimonial de Caetano.

O arranjo que Rogério Duprat fez para essa canção é uma das maiores vitórias do Tropicalismo. Excelente orquestrador, Duprat criou uma atmosfera de ópera séria (sem, no entanto, deixar de lembrar trilhas de filmes de Hollywood), restituindo dignidade e conferindo dignidade à canção execrável, o que fazia ressaltar minha interpretação assustadoramente sincera e sóbria. (...) O resultado da combinação do arranjo de Duprat – que inicialmente se funde aos tiros de canhão da faixa anterior – e minha “leitura” (...) da letra de Celestino é uma peça que comove porque faz o ouvinte passar, consciente ou inconscientemente por todas essas referências que pude explicitar aqui – e por tantas outras que não pude¹⁶. (VELOSO, 1997, p. 294-295)

E é justamente na reinterpretação de Caetano que podemos notar todo um desnivelamento em relação à composição original, visto que se compararmos as duas versões, Caetano se despe de toda carga dramática presente nas impositões da voz tenor de Celestino, para cantar com voz serena os versos narrativos. Para Favaretto, a divergência “estabelece-se entre a interpretação de Caetano e o arranjo que funciona como se fosse Vicente Celestino: melodramáticos, cheio de floreios melódicos, sons plangentes nas cordas, com passagens patéticas ou rompantes nos momentos mais dramáticos”. (FAVARETTO, 1995, p. 97)

A narrativa da canção apresenta uma estruturação mais compacta e ternária em comparação às três faixas anteriores aqui analisadas, com a cena enunciativa apresentando como personagem protagonista um camponês que, perdidamente apaixonado por sua amada, suplica-lhe o amor incondicional mesmo que para isso seja preciso “matar ou morrer”. Num misto de brincadeira e provocação, sua amada solicita-lhe “de tua mãe, inteiro o coração”. O desenvolvimento é repleto de ações dramáticas: imediatamente o camponês parte, sem perceber, em sua ânsia, a sua amada que enlouquece, arrependida, na estrada a tombar. A tensão se desenvolve de maneira mais pungente, no momento em que o campônio encontra

¹⁶ Caetano fez questão de explicar as razões que o levaram a reinterpretar a canção de Vicente Celestino de uma forma totalmente diferente das entonações dramáticas e operísticas imprimidas por seu autor na versão original. Para tanto, citou duas de suas principais referências para sua “leitura” da canção no álbum: o cantor Sílvio Caldas e o radiador Roberto Faissal, considerados por Caetano dois “anti-Celestino” em termos de entonação vocal. (VELOSO, 1997, p. 295)

sua mãezinha na choupana “ajoelhada a rezar”. Cego de paixão, não hesita em cometer o matricídio, rasgando-lhe o peito, retirando “o pobre coração”.

No desenlace inesperado, tropeça violentamente, deixando escapar-lhe o coração. Neste instante, ouve a voz de sua própria mãe, suplicando-lhe: “Vem buscar-me, filho aqui estou / vem buscar-me porque ainda sou teu!”

Ao combinar, com ousadia, elementos da cultura erudita, através da orquestração primorosa do arranjador Rogério Duprat, com a narrativa da canção dramática de Vicente Celestino, cujo teor poético, tão somente ressalta o popularesco das convenções provincianas de um sentimento rural, Caetano e os tropicalistas abarcam em seu álbum-manifesto, talvez uma das faces mais emblemáticas e ao mesmo tempo estigmatizadas de nossa cultura popular: o Brasil sertanejo, interiorano, simplório, pobre e distante das engrenagens dos grandes centros urbanos e industriais que jamais poderia passar incólume ao projeto tropicalista, ainda que o ônus por tal mirada ideológica e estética tenham sido as acusações de oportunismo, empreitada de mau gosto ou mera cafonice *kitsch*.

De qualquer forma, “as relíquias do Brasil”, haveriam de passar por um processo de resgate destes arcaísmos em contraponto aos rumos econômicos e aos avanços tecnológicos que se faziam cada vez mais presentes e necessários no cotidiano daquela década.

“Baby” inicia a segunda parte do disco, o chamado “lado B”. Composta por Caetano Veloso, tornou-se uma das músicas mais conhecidas e bem sucedidas da obra, imortalizada pela interpretação marcante de Gal Costa. Caetano compusera a canção a pedido de sua irmã, Maria Bethânia, que além da ideia original do título sugeriu que a mesma contivesse os versos “leia na minha camisa/ baby I love you”. (Cf. VELOSO, 1997, p. 273)

Tratando-se de Bethânia, tenho certeza de que havia também uma razão factual e muito pessoal para tão precisas especificações. Fiz a música procurando recriar a cultura de canções e camisetas e, ao mesmo tempo, o clima pessoal de Bethânia. Julguei o resultado perfeitamente representativo da estética (e dada a contribuição de Bethânia, da história) e combinei que entraria no disco coletivo na sua voz”. (VELOSO, 1997, p. 273-274).

No entanto, Bethânia subitamente declinou de gravá-la, talvez por não querer ver seu nome diretamente ligado ao projeto tropicalista em detrimento de polêmicas e movimentos contrários. Gal Costa, que se interessara de imediato pelo lirismo e beleza de “Baby”, abraçou a oportunidade com sua voz soprano cristalina, consolidando assim o passaporte definitivo

para se tornar não só uma das grandes intérpretes do movimento tropicalista, como posteriormente da história da música popular brasileira¹⁷.

Instrumentalmente a faixa é pontuada, na sua abertura, por um contrabaixo, acompanhado por leves toques de percussão. Logo a seguir, um acréscimo primoroso de arranjos de cordas, sob os auspícios de Rogério Duprat, prepara solenemente a voz de Gal, que adentra a canção numa entonação intimista, espontânea.

Você precisa saber da piscina
Da margarina
Da Carolina
Da gasolina
Você precisa saber de mim

Baby baby
Eu sei que é assim

Você precisa tomar um sorvete
Na lanchonete
Andar com a gente
Me ver de perto
Ouvir aquela canção do Roberto

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

Como na maioria das faixas do álbum, o lirismo e a leveza presentes em “Baby” não escapam de uma temática voltada para um exercício de criticidade de seu tempo, como bem especifica Celso Favaretto:

¹⁷ LEE-MEDDI, Jeocaz. “*Tropicália ou Panis Et Circencis* - O álbum manifesto”. Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 6 fev 2018.

Diferentemente das canções da época, não há no Tropicalismo uma demarcação entre músicas líricas (que seriam caracterizadas pelo intimismo, como na bossa nova) e músicas épicas (significadas pelo engajamento como nas músicas de protesto). Mesclam-se neles as duas orientações, resultando daí a especificidade crítica das canções, em que não há violência nem agressão contra o ouvinte. Assim, na música tropicalista, o prazer é crítico. O lirismo de “Baby” não exclui a crítica dos estereótipos consumistas; analogamente, o épico de “Parque Industrial”, é, como deboche, divertido. (FAVARETTO, 1995, p. 84)

O sentimentalismo de “Baby” contrapõe-se com o cotidiano político-econômico e paradoxal e simultaneamente se insere nele. Não se pode esquecer a economia, os movimentos culturais, a “Carolina” de Chico Buarque - importante referência para os tropicalistas igualmente reverenciada em “Geleia Geral” - a emergente efervescência protagonizada pela jovem guarda (representada pelo verso “aquela canção do Roberto”) e, para supremo desgosto de muitos nacionalistas reacionários da época, a própria noção imperialista de colonização cultural, em que as palavras “querida” e “amor” são substituídas no tratamento da pessoa amada pelo americanismo “baby” e, de forma mais explícita e provocativa, em versos como “você precisa aprender inglês” e “baby I love you”.¹⁸

Para Favaretto, trata-se de uma música que capta exatamente o momento e o sentimento de uma juventude vivenciando suas novas experiências, permeadas por afetividade e urbanidade:

É música investida de afetividade correspondendo à nova “sensibilidade” disseminada entre jovens marcados pela expansão das comunicações e do consumo. Capta o tempo urbano como espaço de uma vida leve e descontraída, sensibilidade da pele: “Não sei, leia na minha camisa.” (FAVARETTO, 1995, p. 98)

Já para Frederico Coelho, em sua análise da canção publicada na obra *Tropicália ou Panis Et Circencis*, de Ana de Oliveira, a interlocução entre a voz do eu lírico e a personagem central da canção, aliada a todo um cenário inserido em um contexto socioeconômico, torna-se um fator preponderante para se compreender a essência das proposições dos versos compostos por Caetano.

Lembremos: na gravação clássica dos tempos tropicalistas, quem escreve a canção é um rapaz, mas quem a canta é uma moça. Ambos, tão jovens, nos seus vinte e poucos anos, assertivos e iconoclastas, são os que afirmam e avisam Baby enfaticamente: eu sei que é assim. Estamos em 1968, explodindo o sol dos cinco sentidos na melhor cidade da América do Sul. Nada mais e nada menos do que isso. O que narram a Baby é a constatação de que estávamos, finalmente, sendo parte do mundo todo. E esse mundo,

¹⁸ LEE-MEDDI, Jeocaz. “*Tropicália ou Panis Et Circencis* - O álbum manifesto”. Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 6 fev 2018.

em plena convulsão, exige o novo. (COELHO apud OLIVEIRA, 2010, p. 70)

“Baby”, portanto, representa não apenas o convite para o novo, para a realidade multifacetada emergente e urgente, especificada aqui pelo tom impositivo usado pelo eu lírico ao dirigir-se à sua interlocutora (“Você precisa”). Ao metaforizar a contemporaneidade do final dos anos 1960, a canção assume também uma posição emblemática para as proposições manifestárias do próprio movimento Tropicalista.

Ao entoar o verso “ouvir aquela canção do Roberto”, por exemplo, Gal vocalizava, naquele instante, muito mais do que um simples verso arquitetado por Caetano, mas também uma equação difícil de se definir, devido ao impasse em que se encontrava a própria MPB naquele instante: indecisa entre “manter suas convicções ideológicas e a integridade de suas opções estéticas sem perder o contato com o público” (GRANATO, 2016, p. 91). Em contraposição à Jovem Guarda que se desvinculava propositadamente do engajamento político, tornando-se um movimento mais fácil de ser veiculado pelos meios de comunicação de massa, a MPB com seu discurso majoritariamente nacionalista-revolucionário procurava preservar o mito do artista-intelectual preservando não apenas uma certa distância do público, como também mantendo a crença unicamente nos poderes redentores da arte. (Cf. GRANATO, 2016, p. 91-92)

É exatamente neste ponto que canções como “Baby” propõem não apenas a ruptura, mas a discussão crítica dos rumos da música popular brasileira a partir daquele instante. Segundo Granato, as canções tropicalistas revelaram este desnivelamento e propuseram uma desmistificação crítica enquanto criações que poderiam se considerar ao mesmo tempo produções artísticas e produtos perfeitamente acabados para o consumo da indústria cultural de massa.

O Tropicalismo representou uma ruptura dentro deste cenário ao propor, ao mesmo tempo, uma ruptura com o engajamento esquemático da canção de protesto e uma adesão crítica ao comercialismo midiático ao qual estava associada a Jovem Guarda. Assim, o movimento desmistificava certas imagens recorrentes no imaginário nacionalista da MPB e flertava com uma linguagem que, em alguns momentos, assemelhava-se aquela da Jovem Guarda. No entanto o flerte com o *pop* comercial era sempre permeado por certa malícia e cinismo e o distanciamento em relação à MPB nunca era total, dado que os tropicalistas sempre prestaram reverência aos ícones da música popular brasileira e nunca deixaram de tematizar as contradições que permeavam a cultura nacional. Assim, pode-se afirmar que o movimento explicitou os impasses do processo cultural brasileiro e redimensionou a questão da cultura, assimilando novos valores culturais e resgatando outros do ostracismo. (GRANATO, 2016, p. 92)

“Baby” segue a mesma linha de outras canções de Caetano, como “Alegria, Alegria”, “Paisagem Útil”, “Superbacana” e “Divino Maravilhoso”, ou seja, uma efusão de construções imagéticas sobrepostas que evocam a temática do imperialismo através de uma antologia de estereótipos de consumo perpassadas por suaves metáforas (Cf. FAVARETTO, 1995, p. 98). No caso de canções como “Baby”, acrescente-se à característica intersemiótica este painel caleidoscópico de imagens, sempre numa construção dialética com as demais canções do álbum e com a realidade inerente ao seu tempo. E é exatamente neste ponto em que reside o maior trunfo da canção.

Ao final da canção, Gal repete os versos em inglês: “Baby, baby I love you”, enquanto Caetano, ao fundo, entoa os versos de “Diana”, balada rock de grande sucesso nos anos 1950, fazendo referências a Paul Anka e Celly Campello. “Baby” cumpria, assim, a missão de atualizar e mudar o conceito das canções românticas, não deixando de aproximar o sujeito de seu objeto de paixão, porém através de belas e suaves metáforas, como reforça Frederico Coelho: “‘Baby’ tem que ser o retrato de seu tempo em expansão.” (COELHO apud OLIVEIRA 2010, p.70).

A sociedade de consumo e o cotidiano socioeconômico inseridos no lirismo de “Baby” dão a tônica em “Parque Industrial”. Entretanto, esta faixa é extremamente marcada pela criticidade radical ao período marcado pela ideologia desenvolvimentista vigente naquela década, ao mesmo tempo em que tece comentários e reflexões igualmente ácidos aos maneirismos tendenciosos da emergente indústria cultural de massa. (Cf. FAVARETTO, 1995, p. 106)

Retocai o céu de anil
Bandeiras no cordão
Grande festa em toda 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 requeimar
E usar
É somente requeimar
E usar
Porque é made, made, made, made in Brazil

Porque é made, made, made, made in Brazil.

[...]

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
Porque é made, made, made, made in Brazil
Porque é made, made, made, made in Brazil

A convocação logo na primeira estrofe possui um caráter festivo e solene (“Retocai o céu de anil/ Bandeirolas no cordão/ Grande festa em toda a nação”), reforçado pela estrutura da canção calcada nas marchinhas carnavalescas em uma clara remissão às bandinhas de coreto do interior¹⁹. Composta por Tom Zé, a canção tem seu título baseado no livro homônimo de Patrícia Galvão, a Pagú, influente escritora modernista, cujas produções circularam entre os anos de 1920 e 1930²⁰. Nos vocais, além da voz irônica e irreverente de Tom Zé, revezam-se ao microfone as vozes de Gil e Gal Costa, e de Caetano e Os Mutantes no coro durante o refrão, o que leva o ouvinte a desvendar os enunciados por diferentes ângulos e perspectivas.

“Parque Industrial” talvez seja a faixa que carregue de forma mais acentuada algumas marcas usadas com extrema habilidade pelos tropicalistas: a ironia, a paródia e o deboche. A crença cega em um crescimento econômico acelerado que viesse trazer ventos de puro progresso e transformações é retratada de forma irônica claramente reconhecida pela entonação desleixada e ao mesmo tempo perspicaz de Gil (“Despertai com orações/ O avanço industrial/ Vem trazer nossa redenção”).

Na segunda estrofe, o tom irônico e debochado prossegue com a simples satisfação do eu poético diante da vertigem onírica provocada pela multiplicidade dos alcances da publicidade, das “garotas-propaganda”, “aeromoças” e “ternuras no cartaz”, que o conduzem

¹⁹ LEE-MEDDI, Jeocaz. “*Tropicália ou Panis Et Circencis* - O álbum manifesto”. Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 6 fev 2018.

²⁰ Lançado em 1932 com tiragens e divulgações pequenas pagas por Oswald de Andrade, *Parque Industrial* é conhecido como o primeiro romance proletário brasileiro, denunciando a vida dos excluídos da sociedade paulistana e retratando a desigualdade social, numa sociedade moralmente hipócrita. A obra foi assinada pelo pseudônimo Mara Lobo devido a atritos políticos da autora com o Partido Comunista, decorrentes de sua origem em um passado pequeno-burguês. Cf. <https://www.estantevirtual.com.br/livros/patricia-galvao/parque-industrial/2272891816>. Acesso em 10 mar 2018.

a uma constatação instantânea e autoinduzida (“Basta olhar na parede/ Minha alegria/ Num instante se refaz”). Porém esta alegria artificial é imediatamente confrontada com os versos da ponte que antecede o refrão, pois na verdade o nosso sorriso “engarrafado” e “tabelado”, numa alusão crítica às profundas marcas deixadas pelos governos populistas.

Analisando e contextualizando o período socioeconômico em que se encontrava a nação naquela década, Roberto Schwarz constata o impacto e o impasse que caracterizavam os rumos da sociedade brasileira frente às mudanças impostas pelo ciclo desenvolvimentista que passava a se intensificar mesmo após o golpe de 1964, adquirindo *status* de uma “causa patriótica”.

Seja como for, o nacionalismo desenvolvimentista armou um imaginário social novo, que pela primeira vez se refere à nação inteira, e que aspira, também pela primeira vez, a certa consistência interna: um imaginário, no qual, sem as falácias nacionalistas e populistas, parecia razoável testar a cultura pela prática social e pelo destino de oprimidos e excluídos. [...] Nascido na conjunção de mercado interno e industrialização, o ciclo desenvolvimentista adquiriu certo alento de epopeia patriótica a partir da construção de Brasília; o seu ponto de chegada seria a sociedade nacional integrada, livre dos estigmas coloniais e equiparada aos países adiantados. [...] Com o golpe de 1964 a dimensão democratizante do processo chegava ao fim. Mas não o próprio nacionalismo desenvolvimentista, que depois de uma curta interrupção [...] voltava e até se intensificava, agora sob a direção, e com características de direita. (SCHWARZ, 1999, p. 157)

Em meio à tão grande euforia e expectativas provocadas pelo ufanismo decorrente da ideologia desenvolvimentista, a letra da canção tropicalista alegoriza e satiriza as convenções provocando no ouvinte crítico o sentimento inverso causado pela crescente onda de progresso. Tal sentimento recai também sobre os estereótipos viciantes e tendenciosos da indústria cultural, cuja eclosão tornou-se um resultado direto da expansão desenvolvimentista, mas que mesmo assim não escapava dos maneirismos mencionados e ironizados na canção.

A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular que
Nunca se espreme
Porque pode derramar

Na sequência, o refrão irrompe em uma alegria carnavalizada de gritos, risos, aplausos e cores entrecortada pelos versos de comando de Gil, conduzindo o espetáculo como se fosse um mestre de cerimônias: “mais uma vez”, “vamos voltar”. (Cf., FAVARETTO, 1995, p. 107)

O estrangeirismo da expressão “made in Brazil” (fabricado no Brasil), cantada durante o refrão e ao final numa entonação blasé e cafona por Tom Zé, constitui o tom parodista da

canção suscitando a dialética entre o nacional e o internacional, sugerindo que, por mais que a imagem do país em desenvolvimento fosse projetada no exterior, ainda não seria o suficiente para ocultar nossas contradições e dificuldades mais profundas, sobretudo marcadas pela imensa desigualdade de um país em pleno subdesenvolvimento e ainda fortemente marcado pelo “acirramento da luta de classes”. (Cf. SCHWARS, 1999, p. 157)

“Parque Industrial” consolida assim um manifesto planfetário em que os tropicalistas tornam pública a sua insatisfação com a situação vigente da realidade brasileira de uma forma marcadamente velada pelos recursos alegóricos, revestidos de passagens irônicas e parodistas. “Geleia Geral” é a canção matriz do álbum. É a canção que sintetiza, resume e transmite os pressupostos máximos do pensamento e do caráter manifestário tropicalista. Sua construção notável de imagens, a exuberante profusão de múltiplas referências, recursos estilísticos como a paródia e a paráfrase, bricolagens, intertextualidade e direcionamentos múltiplos de elementos de espaço e temporalidade a colocam alinhada às propostas de “Tropicália” de Caetano, porém avançam significativamente nas questões complexas, paradoxais e sugestivas da espinhosa tarefa de discutir a realidade nacional, através das “reliquias do Brasil”.

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geleia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia

Ê, bumba-yê-yê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê
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
E Mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro

[...]

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-yê-yê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê
 É a mesma dança, meu boi

[...]

É a mesma dança, meu boi

Na rica alegoria da canção, o poeta “desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia”. O poeta é o sujeito enunciativo e ao mesmo tempo protagonista do foco enunciativo, ao qual cabe a tarefa de conduzir o ouvinte para uma incursão pela manhã tropical, ensolarada, alegre, fagueira, festiva, entremeada pelas múltiplas realidades, “a geleia geral brasileira”, imersa na sua pluralidade que “o Jornal do Brasil anuncia”.

A letra projeta essa alegria instantânea junto a uma tristeza tacanha e brasileira, em um porto seguro que persegue de melancolia a solidão dos poetas. Mas, para ela, doa-se uma terra solar, com o mais limpo dos sóis. Põe-nos à sombra de uma verdadeira escola: a Mangueira, onde o samba é mais ritmo e mais puro. Toca os tambores contagiantes na selva selvagem, a Pindorama de um país do futuro que Caetano ironiza no texto/roteiro da contracapa do disco: “Esse gênero está caindo de moda”, e Capinam completa: “No Brasil e lá fora: nem ideologia nem futuro”. (FONTELES apud OLIVEIRA, 2010, p. 60)

Na interpretação vibrante e simultaneamente irônica de Gilberto Gil, o Brasil vai se descortinando pela canção em um desfile que retrata ícones e riquezas de uma cultura latejante. A audição aqui é duplamente dirigida, pois capta a fala de um sujeito que se faz representar e que se dirige a um interlocutor, o outro, o ouvinte, que por sua vez é instado a decodificar as referências. Para Favaretto, realiza-se assim “a integração dos diversos níveis: o da música, o dos textos parodiados e o do contexto.” (FAVARETTO, 1995, p. 86)

O resultado de tal recurso faz a canção transitar por diferentes estágios na relação de espaço e temporalidade, o que remete imediatamente a sua proposta dialógica em relação a elementos presentes em outras canções do próprio álbum:

Dentre as músicas, “Geleia Geral”, de Gil e Torquato Neto, pode ser considerada o interpretante do disco: ela é a matriz que condensa todos os paradigmas redistribuídos na combinação das outras músicas, da capa a contracapa. Nela se representa a representação do grau máximo: ato de fazer música, referência ao contexto, música-tipo que se faz como desconstrução (de si, do referente, de outros textos). Em “Geleia Geral” sobressai a justaposição do arcaico e do moderno, feita numa fusão espaço-temporal. O espaço-tempo arcaico: referências à região rural – sertaneja, especialmente tratada em “Coração Materno”: à época colonial (século XVI) de “Três Caravelas”. O espaço-tempo moderno: referências ao meio urbano

desenvolvido em “Parque Industrial”: à modernidade, apresentada em “Baby”. (FAVARETTO, 1995, p. 87)

A canção, cuja letra fora composta por Torquato Neto, encarrega-se de enfileirar diversas referências que vão compondo a construção de um panorama plurissignificativo e ao mesmo tempo autorreflexivo, através de um exercício metalinguístico do próprio ato desse fazer música. O título “Geleia Geral” remonta a um termo usado pelo poeta e ensaísta concretista Décio Pignatari na revista *Invenção*. (Cf. PERRONE, 1988, p. 73), passa pela citação e reverência a versos contidos no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (“a alegria é a prova dos nove”, “Pindorama o país do futuro”) e, à exemplo do caráter de ruptura e renovação proposto no manifesto oswaldiano, busca uma realidade utópica baseada na quebra de paradigmas estabelecidos pelo patriarcado em detrimento de uma sociedade utópica, mais livre de modelos de opressão: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.” (ANDRADE apud TELES, 1992, p. 360)

Por sua vez, o verso “brutalidade e jardim” constitui-se uma nova alusão à onipresente inspiração oswaldiana na obra tropicalista, fazendo menção ao romance *Memórias sentimentais de João Miramar*. Prosseguindo na dialética de desconstrução e construção a letra estabelece uma relação dessacralizadora e parodista com trechos que integram o cânone da literatura brasileira: “Minha terra onde o sol é mais limpo/ E Mangueira onde o samba é mais puro”, numa clara referência à “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, enquanto “salve o lindo pendão dos seus olhos” apresenta conotações à abertura da primeira estrofe do Hino à Bandeira. Tais recursos conferem à canção não apenas um dinamismo quanto à riqueza de referências e citações, mas uma proposta de pesquisa e reflexão sobre os nossos valores mais profundos, à medida que também os desmitifica, retirando-lhes o halo do sagrado.

Torquato e Gil apresentam na quinta estrofe a personagem Carolina. A moça que “da janela examina a folia” compõe um recorte interessante, se analisarmos a canção homônima lançada por Chico Buarque no ano anterior (1967). Na canção de Chico²¹, o eu lírico interpela a jovem Carolina, a moça de “olhos fundos”, explicando-lhe que o amor acabou. Não obstante, Carolina não se conforma com o rompimento de tão grande paixão. Cabe ao eu lírico explicar - primeiro perante ela, depois perante o ouvinte-crítico – que as chances de uma reviravolta, de um regresso são irreversíveis. Ao longo da canção, Carolina é sempre situada em uma janela com o semblante triste e os olhos marejados. Ao final, o eu poético sentencia entre a cumplicidade e o pesar.

²¹ Canção gravada no álbum Chico Buarque Vol.3 – 1968, RGE.

Lá fora, amor, uma rosa morreu, uma festa acabou, nosso barco partiu
 Eu bem que mostrei a ela, o tempo passou na janela
 E só Carolina não viu

Em um intrigante recorte de intertextualidade, os tropicalistas situam a mesma Carolina no espaço e na temporalidade, conferindo-lhe da janela a celebração que o sofrimento amoroso lhe impediu de auferir na canção de Chico.

E outra moça também Carolina,
 Da janela examina a folia

Neste ponto, podemos conferir a versatilidade notável da poética tropicalista, na medida em que nenhuma referência lhes é gratuita. A fluidez para subverter, desconstruir e apontar direções é construída com total liberdade de pesquisa para que se persiga o resultado estético, como se comprova em outra canção, “Baby”, através de uma nova aparição da personagem Carolina.

Após a quinta estrofe Gil faz uma ponte antes de repetir o refrão. Esta estrofe é praticamente falada, declamada, no melhor estilo dos ritmos regionais como o repente e a poesia de cordel. Ela é bem mais longa que as demais (contendo 18 versos), correlacionando com mais fluidez as múltiplas referências.

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
 Superpoder 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

As contraposições entre os traços da cultura popular e da cultura de massa encontram neste trecho uma generosa intersecção. A aglutinação entre o rústico e o moderno fica cada vez mais explícita e envolvente, afinal nas “reliquias do Brasil” não existe o pudor em se conjugar o que há de mais sofisticado com o simples, o provinciano, correlacionando elementos da indústria de entretenimento de massa (“No Canecão, na TV”, “Um LP de

Sinatra”) com o desenvolvimentismo e a simplicidade (Formiplac e céu de anil”) ao passo que revela nossos traços mais contraditórios e pitorescos (“Doce mulata malvada”, “Santo barroco baiano”, “Três destaques da Portela”, “Carne-seca na janela”).

Entretanto, nenhuma parte da canção possui poder de síntese maior das intenções manifestárias tropicalistas que o poderoso refrão que se constitui também no clímax da canção:

Ê, bumba-yê-yê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê
 É a mesma dança, meu boi

Cantado de forma efusiva e triunfante, o refrão configura-se na tradução concisa do pensamento central antropofágico oswaldiano: a convergência da dramaticidade presente em uma das danças típicas nacionais mais representativas da cultura popular brasileira: o bumba-meu-boi encontra-se com o yê-yê-yê, a forma lúdica, carinhosa e abreviada da expressão *yeah, yeah, yeah*, muito explorada pelos Beatles e que caracterizou a sua primeira fase pré-psicodélica de canções de temáticas adolescentes, marcadamente ingênuas e românticas, mas que conferiram ao quarteto de Liverpool o *status* de fenômeno mundial da música pop. Esta mirada certa na fusão estilística cria um clima festivo, empolgante. A estrutura musical é regionalista lembrando ritmos nordestinos como o repente e o baião, porém tendo em primeiro plano o entrelaçamento de violões e guitarras sugerindo simultaneamente uma levada *rock and roll*.

No final, a canção recria um trecho de “Disparada”, de Geraldo Vandré, numa tentativa sutil dos tropicalistas de se aproximarem de um de seus principais opositores ideológicos, além de se constituir uma breve referência a canções de protestos, uma vez que uma das críticas pertinentes ao movimento tropicalista é de que suas canções eram vagas e alienadas.²²

“Geleia Geral” é o atestado pungente de um momento em que o Tropicalismo tornou-se um movimento concreto, plausível e crível. A proposição tropicalista básica de um movimento que estava redirecionando os rumos da cultura brasileira encontra nesta canção a sua voz. Aqui mais uma vez os tropicalistas escrevem a sua carta de declaração através de um projeto de revisão crítica livre de amarras isolacionistas, pluralizado através de suas inúmeras

²² LEE-MEDDI, Jeocaz. “*Tropicália ou Panis Et Circencis* - O álbum manifesto”. Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 06 fev. 2018. **LETRA 10**

possibilidades estéticas e ideológicas, sem temores de expor o que é a arte brasileira: mestiça, miscigenada, cabocla, arcaica e moderna, provinciana e sofisticada. Segundo Caetano, a canção era fruto da visão de Torquato Neto para o Tropicalismo e colocava lado a lado “o folclore tradicional brasileiro e o folclore urbano internacional”, correlacionando-os de forma concisa relembrando o célebre termo cunhado por Décio Pignatari para a edição da revista *Invenção* e que também dá título à canção: uma autêntica “Geleia Geral” (Cf. VELOSO, 1997, p. 296)

Tais proposições alinham “Geleia Geral” de Torquato e Gil à “Tropicália” de Caetano como as duas principais composições que sintetizavam as intenções máximas do projeto tropicalista. Duas canções-manifesto que ousaram se posicionar como pontos de convergência, atualização e revisão crítica da cultura brasileira.

Sons de metais típicos das bandas de festividades religiosas anunciam a última faixa do álbum. “Hino ao Senhor do Bonfim” – de autoria de Petion de Vilar e João Antônio Wanderley – trata-se de um hino tradicional religioso sincrético que encerra o álbum na mesma mirada contrita e religiosa que o abriu.

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

Dessa 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 fervido preto
A alma em festa da tua cidade

Desta sagrada colina
Mansão da misericórdia
Dai-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia

A exemplo de “Miserere Nobis”, as referências religiosas presentes em “Hino ao Senhor do Bonfim” remontam às festas típicas oriundas das tradições legadas pelos “baianos do Sul.”

Articulando-se com o introito “Hino ao Senhor do Bonfim” fecha o disco-ritual. É um hino sincrético, popular religioso: cantado na festa do padroeiro, celebra as passadas conquistas do povo baiano referindo-se à conquista presente dos músicos baianos do Sul. (FAVARETTO, 1995, p. 90)

Entoado de forma contrita, suplicante, porém com elevada dose de entusiasmo e confiança, Caetano e Gil revezam-se nos versos que discorrem acerca das vitórias concedidas pela graça divina. Esta prerrogativa fica explícita principalmente através de versos que exaltam as diversas características da divindade exaltada: seus feitos no passado (“Nossos pais conduziste à vitória/ Pelos mares e campos baianos.”), sua graça protetora (“És o eterno farol, és o guia/ És senhor, sentinela avançada”), sua revelação que guia e restabelece a liberdade (“Aos teus pés que nos deste o direito/ Aos teus pés que nos deste a verdade.”).

A estrutura rítmica da canção, pontuada pelos metais exultantes, aqui já mencionados, passa desde o andamento característico das bandas de coreto do interior até uma típica marchinha carnavalesca sincopada, conforme podemos notar nos versos da terceira estrofe entoados por Caetano. O estribilho é puro êxtase de epifania traduzido nos versos entoados por Gil, Caetano e os Mutantes (“Dai-nos a graça divina/ da justiça e da concórdia”).

Entretanto, após a última vez em que o refrão é entoado, ocorre uma ruptura total de expectativas em que a palavra “concórdia” vai sofrendo uma extensão fonética através das vozes até se transformar em puro lamento, numa profusão de gritos, prantos, choros, sofrimentos, causando no ouvinte crítico uma espécie de anti-clímax, transformando o hino em um anti-hino, provocando uma ambiguidade estética que parece colocar em cheque todas as benesses divinas que acabaram de ser cantadas.

Tal recurso acabou sendo interpretado como uma provocação tanto por setores conservadores da igreja católica, que enxergaram a gravação como uma profanação das tradições religiosas, como da ala esquerda engajada que considerou a gravação como “ponto de arremate da alienação dos tropicalistas”²³. Quando as vozes terminam seu lamento, são silenciadas por ruídos de tiros de canhões, os mesmos que encerram “Miserere Nobis”, a faixa de abertura, o que pressupõe, o medo, o perigo à espreita, as tensões decorrentes de um país cada vez mais submetido aos estertores de um regime político de vigília e repressão militar.

²³ LEE-MEDDI, Jeocaz. “*Tropicália ou Panis Et Circencis* - O álbum manifesto”. Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 10 jul 2018.

Longe, porém, de buscarem um consenso, os tropicalistas procuraram unir introito e epílogo de seu álbum-manifesto reivindicando a utopia de uma sociedade igualitária, menos repressora, mais generosa e mais justa em suas atribuições. Entre “Miserere Nobis” e “Hino ao Senhor do Bonfim”, as relíquias do Brasil foram expostas e entoadas pelo disco-manifesto tropicalista sem pudor algum em se ocultar as contradições mais complexas e profundas da pluralidade da cultura brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste biênio 2017-2018, que marca os cinquenta anos do surgimento do movimento Tropicalista, torna-se extremamente relevante uma revisão contínua do legado permanente e da importância histórica da intervenção cultural e hipercrítica processada a partir dos rumos abertos, expandidos e percorridos por suas proposições. É praticamente um consenso que o Tropicalismo, enquanto representação da última vanguarda brasileira, posicionou-se simultaneamente de forma inadvertida e estratégica, beneficiado não apenas pelos rumos e polarizações de uma emergente indústria cultural de massa, problematizando, dentre outras coisas, especificamente no campo musical, a relação entre a canção e o consumo, como também por esses fatores assumiu de certa forma seu lugar como movimento catalisador das tendências antecedentes (Concretismo, Modernismo e, conseqüentemente, os movimentos artísticos do início do século XX), o que somado aos fundamentos estabelecidos pela Bossa Nova, valeu-lhe também a polêmica inserção como movimento sucessor na chamada *linha evolutiva*²⁴ (grifo meu) da música popular brasileira. (Cf. NAPOLITANO; VILLAÇA, 1997, p. 12).

Dentre os chamados eventos fundadores do Tropicalismo, o seguimento musical foi, sem sombra de dúvidas, aquele que melhor soube alinhar e catalisar as proposições vanguardistas, além de estabelecer um novo padrão de “brasilidade” às canções, conjugando e correlacionando aspectos paradoxais, através do seu “caráter pluralista capaz de agregar o melhor (e o pior) da cultura, sua inserção despudorada nos meios de comunicação de massa, seu viés festivo em consonância com certa vocação celebratória presente na cultura popular brasileira”. (GRANATO, 2016, p. 10)

Neste momento chegamos, então, ao ponto nevrálgico desta pesquisa. *Tropicália ou Panis Et Circencis* cumpriu as proposições planejadas por Caetano enquanto álbum manifesto das intenções tropicalistas? Baseado nos preceitos modernos do gênero manifesto, o álbum merece esta alcunha a que lhe vem sendo atribuída, ao longo de cinco décadas?

Primeiramente, é importante ressaltar o papel singular que o álbum representou para o próprio movimento. Temos nele um ponto de intersecção entre os chamados eventos fundadores. O disco tanto carrega elementos estéticos da obra plástica sensorial *Tropicália* de Hélio Oiticica,

²⁴ Napolitano e Villaça citam um debate em que Caetano Veloso, em entrevista à *Revista Civilização Brasileira* explica que “a música brasileira se moderniza e continua brasileira à medida em que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira”. Em seguida reforçam que o termo *linha evolutiva* pode sugerir “uma temporalidade própria da ideia de vanguarda: a reafirmação, cultural e ideológica, de rupturas, como eixos determinantes da relação arte-sociedade”. (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1997, p. 10).

via versos de “Geleia Geral”, considerada por Caetano como uma visão ampliada de Torquato Neto e Gilberto Gil para a sua própria “Tropicália”, como herdou elementos do deboche, da provocação e da mirada antropológica presentes tanto na remontagem da peça *O Rei da Vela* por José Celso Martinez, como na obra cinematográfica *Terra em Transe* de Glauber Rocha (conforme ocorre na própria “Geleia Geral” e em canções como “Parque Industrial” e “Hino ao Senhor do Bonfim”). A própria noção da representação mimética fragmentada da realidade através da exposição de signos, de linguagens e narrativas não lineares, perpassaria não apenas pelas imagens trabalhadas na dramatização da peça de Oswald de Andrade e dos cortes da obra de Glauber, como se tornariam uma marca autenticada em canções pré-tropicalistas como “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, e do álbum, através de “Lindoneia” e das imagens sobrepostas metafóricas de “Enquanto o Seu Lobo Não Vem”. (Cf. VELOSO, 1997, p. 244-245)

O grande mérito do álbum, portanto, foi saber sintetizar e transpor para o campo poético-musical todas essas “tensões” estéticas prementes, ampliando-lhes os horizontes, revestindo suas doze canções de uma revisão crítica das “tradições culturais, porém sem tentar perpetuar nada”. (PERRONE, 1988, p. 77)

Como todo manifesto elaborado na contemporaneidade, *Tropicália ou Panis Et Circencis* baseou suas proposições básicas na problematização das “reliquias do Brasil” em uma revisão parodista das nossas contradições e riquezas culturais, políticas, artísticas e sociais, correlacionando procedimentos diversos como carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice (Cf. FAVARETTO, 1995, p. 78). Sem conter sequer um verso explícito de protesto, o “coletivo baiano” lançou um álbum conceitual e polissêmico, em que as noções de rupturas e retomadas já ficariam explícitas desde a produção capista multicolorida e representativa de elementos intersemióticos, que ora dialogariam com as canções, ora se revelariam plenas de referências multifacetadas que abarcavam filmes, produções animadas, referências políticas rompendo com isso as concepções meramente formais e utilitaristas de tais produções.

Rupturas e retomadas, aliás, que norteariam praticamente o direcionamento das doze canções selecionadas para o repertório da obra. As narrativas fragmentadas e despidas de linearidade, com fortes influências concretistas de “Lindoneia”, e “Mamãe Coragem”, infringiam as concepções formais e clássicas da narratologia tradicional. A temporalidade específica da interpretação bilíngue (português e espanhol) da adaptação em “Três Caravelas” em que, em meio ao tema das grandes navegações e feitos do personagem Cristóvão Colombo, os tropicalistas exaltam o descobrimento do Brasil. A retomada de gosto

considerado duvidoso e até mesmo *kitsch* para época de uma canção notadamente marcada do cancionário popular da chamada era do rádio está presente na regravação da narrativa dramática do recorte de um Brasil rural representado em “Coração Materno” de Vicente Celestino e até mesmo na cafonice escancarada dos arranjos para o bolero de “Lindoneia” revelavam a capacidade dos tropicalistas em retomar tendências e elementos considerados recalçados dentro do próprio cenário da música popular.

Não obstante todos estes fatores, o caráter manifestário maior e mais ambicioso de Caetano Veloso e Gilberto Gil como idealizadores e mentores desta obra, foi consolidar as tendências de vanguarda presentes na literatura brasileira a um projeto musical poético e crível que passaria a estabelecer a partir de então todo um novo padrão para os rumos da música popular brasileira. Ao se alinhar a correntes vanguardistas como a Antropofagia de Oswald de Andrade e o Concretismo protagonizado nos anos 1950, o álbum posicionou a si próprio como um projeto de vanguarda ao mesmo tempo em que se apresentava como produto de consumo através de canções claramente populares. Entre a polarização causada na indústria musical pelas músicas marcadamente engajadas de cunho nacionalista e de protesto e os movimentos musicais que marcavam a juventude mas se posicionavam com uma certa neutralidade ideológica como a Jovem Guarda, os tropicalistas marcaram sua intervenção unindo o projeto estético dos versos concretistas presentes em canções como “Miserere Nobis” e “Batmakumba” ao conceito do canibalismo cultural promulgado pelos modernistas, notadamente através da Antropofagia, corrente vanguardista elaborada por Oswald de Andrade. A influência oswaldiana nas propostas tropicalistas se revelaria decisiva tanto através dos versos concretistas sintéticos “visuais” – herança do recurso da poesia *ready made* – como na estética do “canibalismo cultural” incorporando de forma ousada, para época, elementos do pop internacional e de vanguarda como Beatles, psicodelia, experimentações múltiplas via recursos eletrônicos e colagens em sobreposições, como acontece, por exemplo, em determinadas passagens de “Panis Et Circenses”.

A estética concretista presente na decomposição e recomposição da canção “Batmakumba” evidencia toda a importância da influência concretista em uma música futurista que se vale das correlações intersemióticas (poema concreto, recurso visual, elementos da cultura pop, referências a religiões afro brasileiras) para discutir criticamente as nossas tradições e contradições culturais mais profundas, correlacionando simultaneamente o arcaico e o provinciano ao tecnológico e o moderno.

Dentro desta perspectiva, as intenções iniciais de Caetano de realizar um álbum que funcionasse como um manifesto das proposições do movimento tropicalista acabaram se

revelando bem-sucedidas, na medida em que a obra - a partir das revisões inexoráveis proporcionadas pelo tempo - foi se tornando um revisor de paradigmas que a própria intervenção e retomada tropicalistas vieram problematizar. O álbum, muito mais que seus eventos cofundadores, contribuiu para a captura de um momento singular na cultura brasileira. A reivindicação implícita do projeto, das canções à capa, da produção aos figurinos dos artistas, era de que aquele seria o momento decisivo para que se revelasse a cultura brasileira como ela realmente deveria ser mostrada: um axioma de múltiplas possibilidades e direções. É fundamental ressaltar também a pluralidade de discursos presentes na obra tropicalista, e de como esses discursos foram estruturados como produto e uma ideia a serem vendidas, no sentido mais amplo de disseminação de ideias, presentes na carga semântica do verbo vender. (Cf. SILVEIRA, 2010, p. 32)

Uma grande intersecção que transcende o termo “mistura” e é capaz de unir em uma mesma canção a sofisticação dos arranjos eruditos às narrativas e anseios das culturas rurais e urbanas (como em “Coração Materno” e em “Baby” respectivamente), a cultura popular entranhada na tradição folclórica da festa do Bumba meu Boi ao fenômeno de massa da música *pop* internacional dos Beatles (como no refrão épico de “Geleia Geral”).

Neste sentido, enquanto uma obra que se dispôs a se posicionar como um manifesto-arte das proposições do movimento, o álbum estabeleceria também uma espécie de padrão musical na música popular brasileira. A partir dele, as múltiplas percepções das contradições socioeconômicas brasileiras, o binômio música e poesia, o tratamento apurado e técnico das canções, as pesquisas e experimentações de novas sonoridades, a valorização e revisão das nossas tradições culturais e, sobretudo, a abertura para as influências da música *pop* estrangeira de diferentes matizes passariam a ficar cada vez mais presentes nas composições das produções musicais, como podemos verificar nos trabalhos de nomes como Novos Baianos, Secos e Molhados e os próprios Mutantes. Ainda no começo da década dos anos 1970, Milton Nascimento e Lô Borges lideraram, em Belo Horizonte, o célebre movimento Clube da Esquina que se caracterizou por uma importante fusão entre os elementos regionalistas e a música *pop* centralizada nos Beatles, através do disco homônimo lançado em 1972. Nos anos 1980, o trabalho de pesquisa de bandas do cenário do rock nacional como Paralamas do Sucesso e Titãs, e de nomes ligados ao movimento Vanguarda Paulistana como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção exploravam nitidamente as tradições da nossa música popular junto aos elementos *pop* internacionais com forte influência marcada da poesia concreta, além de letras engajadas de forte cunho de crítica social.

A partir da década dos anos 1990, novos nomes e talentos foram surgindo e perpetuando trabalhos de influências claramente tropicalistas ora revisando, ora revisitando a cartilha básica das proposições manifestárias idealizadas por Caetano e Gil como Lenine, Zeca Baleiro, Maria Gadú, Chico César, Pedro Luís e a Parede e Los Hermanos. Em Recife, o movimento manguebeat ganhou força graças ao engajamento de bandas como Mundo Livre S/A e Chico Science e Nação Zumbi, caracterizando-se pela correlação de ritmos regionais, como o maracatu com o *rock*, o *hip hop*, o *funk* e elementos da música eletrônica.²⁵

Ao adentrarmos o novo milênio, Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown uniram forças para o projeto Tribalistas, cujo álbum homônimo de 2002 alcançou grande êxito comercial simultaneamente à sua influência direta dos Tropicalistas, tanto no título, como nas propostas de intersecção de música pop, poesia concreta e ritmos regionais.

E mesmo em tempos cínicos e belicosos que seguem, os ecos das intervenções culturais e ideológicas dos tropicalistas encontram ressonância em segmentos marcados pela resistência e pela acuidade visual com que enfrentam os múltiplos desafios turbulentos dos horizontes da realidade social, como podemos verificar, por exemplo, no movimento *hip hop* brasileiro. Trabalhos de grupos como Racionais MC's e Facção Central, e de *rappers* como Emicida, Criolo, Rappin'Hood e Flávio Renegado inserem-se, a exemplo dos ideais tropicalistas, a uma tradição contracultural brasileira de artistas engajados em movimentos que se dispõem a propor uma “criação que pensa e reflete sobre o tempo histórico em que estão inseridos. Observam o mundo e apontam para novos caminhos e propostas estéticas, além de conviverem fisicamente com as formas de repressão patrocinadas pelo Estado”. (PIRES, 2007, p. 8).

Enquanto movimento de vanguarda, o Tropicalismo, sobretudo no âmbito musical, soube, através de seu álbum-manifesto que se apresentou como um manifesto-arte, captar variadas tendências de rupturas paradigmáticas da música brasileira, provocando a ressignificação de seus aspectos, tradições e contradições, projetando-os para o futuro conforme observa Luciano Cavalcanti: “O Tropicalismo [...] vinha denunciar a pretensão à pureza da MPB, fazendo um corte na cultura brasileira e unindo o artesanal ao industrial, o acústico ao elétrico, o rural ao suburbano, o brasileiro ao estrangeiro, a arte à mercadoria.” (CAVALCANTI, 2007, p. 49).

²⁵ OLIVEIRA, Ana de. “Ruídos Pulsativos: herdeiros musicais”. Disponível em <http://tropicalia.com.br/ruídos-pulsativos/herdeiros-musicais>. Acesso em 17 mar 2018.

Tal clivagem e ao mesmo tempo afluxo de intersecções tornam-se totalmente convergentes e relevantes para que retornemos, de forma sintética, às considerações pertinentes de Alfredo Bosi, apresentadas no primeiro capítulo desta dissertação.

Para Bosi, o Brasil não é um país dividido com uma metade moderna e progressiva e outra anacrônica e regressiva. Mas um conjunto articulado que produz desenvolvimento e atraso, riqueza e desigualdade, ostentação e miséria. Um país em que não se pode necessariamente atribuir a uma parcela letrada o monopólio de ideias genuinamente autênticas ou importadas de países desenvolvidos, enquanto as parcelas mais humildes ficariam condenadas e sujeitas a superstições de uma cultura popular provinciana. A conclusão que podemos inferir e reforçar junto ao crítico é que não existe uma cultura genuinamente brasileira, pura. O que existe, na realidade, no cerne do que poderíamos considerar como culturas brasileiras, é a noção de conflito, de choques de interesses, de movimentos de ideias e de um contínuo processo antropofágico de assimilação e deglutição das influências exteriores na vivência brasileira em que os Tropicalistas, dentro de uma linha evolutiva na arte brasileira, souberam mimetizar tão bem.

Portanto, sem qualquer pretensão de esgotarmos todas as questões e reflexões a respeito de um tema extremamente rico e complexo como é o Tropicalismo e de um álbum essencial para discografia e historiografia da música popular brasileira, cremos que o ponto de interrogação pode ser retirado do final do título desta pesquisa para finalmente podermos afirmar: *Tropicália ou Panis Et Circencis: Histórias de Rupturas e Intervenção Cultural de um Autêntico Manifesto Tropicalista*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMANAQUE BRASIL. “Tom Zé e o homem da mala”. Disponível em <https://youtu.be/JsWw-vMnAiU>. Acesso em 6 fev 2018.
- ANDRADE, Mário de. “Prefácio Interessantíssimo”. In: *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, Projeto Livro Livre, São Paulo, [1922] 2016. p. 2-11. Disponível em <http://sanderlei.com.br/PDF/Mario-de-Andrade/Mario-de-Andrade-Pauliceia-Desvairada.pdf>. Acesso em 30 mar 2018.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. “Tropicália: contracultura, moda e comportamento em fins da década de 60”. In: *dObras*[s]. v. 9, n. 20 (2016), p. 160-177. Disponível em <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/482>. Acesso em 30 mar 2018.
- BASUALDO, Carlos, *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- BERMAN, Marshall, “Marx, Modernismo e Modernização”. In: *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. “O manifesto como poética da modernidade”. In: *Literatura e Sociedade*. n. 21 (2015), p. 5-17. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/114486>. Acesso em 30 mar 2018.
- BOSI, Alfredo. “Cultura brasileira e culturas brasileiras/pós-scriptum”. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 308-375.
- BOSI, Alfredo, “Plural, mas não caótico”. In: *Temas e situações*. São Paulo. Ática, 1999.
- BRAZIL 70 TRANSLATION PROJECT. “#34 – Gal Costa – Mamãe, Coragem (1968)”. Disponível em <https://brazil70translationproject.wordpress.com/2014/02/28/34-gal-costa-mamae-coragem-1968/>. Acesso em 8 fev 2018.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo, Globo, 1991.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Belém: Paka-Tatu, 2007.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). *A forma da festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilos*. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1995.

FERREIRA, Judivan Alves. “Intersecções entre Comunicações e Artes: Uma leitura possível”. In: Anais do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, 2014. Disponível em <https://goo.gl/jcj3uc>. Acesso em 30 mar 2018.

GELADO, Viviane. "O manifesto de vanguarda na América Latina". In: Sínteses. v. 11 (2016), p.193-214. Disponível em <https://goo.gl/j3JCqj>. Acesso em 30 mar 2018.

“GLAUCO Rodrigues”. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1529/glauc-rodrigues>. Acesso em 30 mar 2018.

GRANATO, Guilherme de Azevedo. *Tropicalismo e vanguardas europeias: Imperativo de ruptura, processos construtivos e alcance crítico*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Ouro Preto, 2016. Disponível em <http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/8167>. Acesso em 30 mar 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Disponível em https://issuu.com/heloisabuarquedehollanda/docs/impressoes_de_viagem. Acesso em 30 mar 2018.

LAFETÁ, João Luiz. “Os pressupostos básicos”. In: *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 19-38.

LEE-MEDDI, Jeocaz. “*Tropicália ou Panis Et Circensis* - O álbum manifesto”. Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 6 fev 2018.

LONTRA, Hilda O. H. “Tropicalismo, a explosão e seus estilhaços”. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). *A forma da festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000. p. 9-69.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. “Tradição e modernismo em Prefácio interessantíssimo de Mário de Andrade”. In: *Polifonia*, v. 3, n. 03 (1997). p. 60-71. Disponível em <http://www.periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1176/0>. Acesso em 30 mar 2018.

MASSEBEUF, Fernanda. “Feminismo e literatura”. In: *Blog Verdes Trigos*. Disponível em http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=1342. Acesso em 30 mar 2018.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. “Tropicalismo: As relíquias do Brasil em debate”. *Revista Brasileira de História* [online]. 1998, vol.18, n.35, pp.53-75. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003. Acesso em 30 mar 2018.

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*. vol. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. xi-liii.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*, São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Ana de (Org.). *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010.

OLIVEIRA, Ana de. “Ruídos Pulsativos: herdeiros musicais”. Disponível em <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/herdeiros-musicais>. Acesso em 17 mar 2018.

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo de. *O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia). Universidade Federal do Paraná, 2014. Disponível em <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/807>. Acesso em 30 mar 2018.

PERRONE, Charles. “Caetano Veloso e a Tropicália” In: *Letras e Letras da MPB*. Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PIRES, Carlos Eduardo de Barros Moreira. *Canção popular e processo social no tropicalismo*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-22022010-135938/pt-br.php>. Acesso em 30 mar 2018.

PIRES, João Rodrigo Xavier. *Da Tropicália ao Hip-Hop: Contracultura, repressão e alguns diálogos possíveis*. Monografia (Bacharelado em História). Departamento de História. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007. Disponível em <https://goo.gl/nAqB3C>. Acesso em 30 mar 2018.

RENNÓ, Carlos, (org.) *Gilberto Gil todas as letras*. 2 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

REVISTA FORUM. “Os 50 anos da Marcha Contra a Guitarra Elétrica”. Disponível em <https://www.revistaforum.com.br/os-50-anos-da-marcha-contra-guitarra-eletrica/>. Acesso em 6 fev 2018.

SANTANA, Valeria Nanci de Macedo. *O desenho de capas de discos bossa-novistas e tropicalistas: indicação da cultura brasileira num tempo (1958-1968)*. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Desenho Cultura e Interatividade). Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2013. Disponível em <http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/256>. Acesso em 30 mar 2018.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Tropicalismo, a paródia e os meios de comunicação; Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós!” In: _____. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SCHWARZ, Roberto, “Cultura e política, 1964-1968”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 70-111.

SCHWARZ, Roberto, “Fim de Século”. In: _____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 155-162.

SILVA, Cristiane Alves. *A ruptura da narratividade tradicional nas cenas enunciativas das canções do tropicalismo*. Dissertação (mestrado em Linguística). Universidade Federal do

Ceará, Departamento de Letras Vernáculas 2010. Disponível em <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8857>. Acesso em 30 mar 2018.

SILVEIRA, Juliano Maliverni da. *Vozes dissonantes: discurso da diversidade e diversidade de discursos no manifesto tropicalista*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2010. Disponível em <https://goo.gl/tWVnEL>. Acesso em 30 mar 2018.

SORROCE, Danilo Sérgio. *Domingo no Parque: Canção e poética de Gilberto Gil*. Campinas: Editora Komedi, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

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

ZILIO, Carlos. “Da Antropofagia à Tropicália”. In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Ligia Chiappini M. *Artes plásticas e Literatura*, Brasília: Brasiliense, 1983.