

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU
ODSJEK ZA ROMANISTIKU

DIPLOMSKI STUDIJ PORTUGALSKOG JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI

**Pokret "Tropicália" kroz tekstove autora brazilske
glazbene scene od 1967. do 1969.**

DIPLOMSKI RAD

Studentica: Zrinka Šapro

Mentorica: dr.sc.Majda Bojić

Zagreb, 2018

UNIVERSIDADE DE ZAGREB
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ROMÂNICOS

MESTRADO EM LÍNGUA E LITERATURA PORTUGUESA

**"Tropicália" através dos textos de autores da cena musical
brasileira de 1967 até 1969**

Tese de mestrado

Estudante : Zrinka Šapro

Orientadora : dr.sc. Majda Bojić

Zagreb, 2018

UNIVERSITY OF ZAGREB
FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND
LITERATURE

MA IN PORTUGUESE LANGUAGE AND LITERATURE

**"Tropicália" movement through the lyrics of authors of
the Brazilian music scene from '67 to '69.**

MASTER'S THESIS

Student: Zrinka Šapro

Advisor: dr.sc. Majda Bojić

Zagreb, 2018

Resumo

Este trabalho analisa o período de 1967 até 1969, um período turbulento e revolucionar tanto na cultura e política como na música brasileira. O tema principal dessa tese é o movimento Tropicália que nasceu nos anos 60. Descrevem-se distintas fases e mudanças que a música passou ao longo do tempo, sobretudo a época de Tropicália durante a qual foi censurada e marginalizada. Tentamos explicar todas as mudanças através das letras dos principais artistas do movimento, chamados tropicalistas. Mostrando a cronologia do desenvolvimento da música brasileira, de samba até a Bossa Nova e Música Popular Brasileira (MPB), e analisando as letras das músicas mais populares da Tropicália, tentamos explicar as influências que a música tinha na sociedade, política e a cultura no Brasil durante a ditadura nos anos 60. A pesquisa foi feita através de leitura de livros e artigos, investigando as entrevistas com os tropicalistas e assistindo os documentários sobre o movimento "Tropicália".

Sažetak

U ovom radu analizirali smo razdoblje između 1967. i 1969. godine, revolucionarno razdoblje u Brazilu, kako na političkom i glazbenom polju tako i na onom kulturnom. Glavna tema ovog rada je pokret "Tropicália" koji je nastao 60-ih godina. Opisuju se različite faze i promjene koje je brazilska glazba prošla, pogotovo razdoblje pokreta "Tropicália" tijekom kojeg je bila cenzurirana i marginalizirana. Sve promjene smo pokušali objasniti kroz analizu tekstova najvažnijih predstavnika pokreta, također poznatih pod imenom "tropicalisti". Prikazujući kronologiju brazilske glazbe, od sambe do Bossa Nove i MPB-a (popularne brazilske glazbe), te analizirajući najpoznatije tekstove pokreta "Tropicália", pokušali smo objasniti utjecaj glazbe na socijalnom, političkom i kulturnom polju u Brazilu tijekom razdoblja diktature 60-ih godina. Istraživanje je provedeno proučavanjem stručne literature o temi, koja je osim knjiga i članaka, uključivala i intervju s predstavnicima pokreta i dokumentarce dostupne na Internetu.

Índice

1. Introdução	1
2. A cronologia do desenvolvimento da música no Brasil.....	4
3. O samba como a identidade nova.....	7
3.1. Censura do samba	8
4. Fim do era Vargas e a Bossa Nova.....	9
4.1. Golpe militar de 1964.....	11
4.2. O Ato Institucional no5 (AI-5).....	13
5. A produção cultural e a música	13
6. Análise	17
6.1. Paisagem útil	17
6.2. Terra em transe e a Tropicália.....	21
6.3. Alegria, Alegria	23
6.4. Domingo no parque.....	29
6.5. Tropicália	35
6.6. Baby, I love you	43
6.7. Bat Macumba	46
6.8. Geléia geral.....	49
6.9. É proibido proibir.....	56
6.10. Divino, Maravilhoso – o fim do Tropicalismo.....	61
7. Conclusão	666
8. Referências bibliográficas.....	69

1. Introdução

O Brasil é bem conhecido como um país de abundâncias, com uma mistura de culturas e também de diferenças naturais. Considerando essa mistura cultural e nacional, é importante mencionar as diferentes influências musicais que a música brasileira popular, conhecida também como MPB, tem. É importante observar que a música muitas vezes na história exerceu um papel importante no contexto dos movimentos culturais, sociais e também políticos. Estes movimentos atuaram contra a política dos regimes autoritários e iniciaram revoluções. A música foi, e ainda é, a arma mais forte, que dá ao povo a oportunidade de expressar a sua opinião e as suas preocupações. Ela tem o poder de transmitir as imagens, as metáforas, provocar as emoções intensas e interpretar a realidade social. Por isso, a música é considerada como importante instrumento de ação política, até os dias de hoje.

A música tem uma importância enorme na cultura brasileira. O samba é reconhecido como a expressão musical mais tipicamente brasileira e mesmo hoje representa o símbolo do país. O poder que a música teve como o instrumento de resistência contra regimes autoritários, especialmente durante os anos 60 no Brasil, me atraiu. O movimento da Tropicália tomou minha atenção e foi o que me incentivou a tratar do tema do Tropicalismo. Porém, o interesse inicial pelo tema surgiu durante as aulas de Cultura e civilização brasileira, onde nós assistimos a um documentário sobre a Tropicália e os festivais das canções MPB (Música Popular Brasileira). Depois de uma pesquisa sobre este período difícil no Brasil e das músicas revolucionárias, decidi abordar esse tema que aproxima a situação social, cultural e política no Brasil, através das letras das principais músicas durante o período do Tropicalismo.

Os anos 60 foram o período de mudanças e agitações políticas, pois, o uso da televisão aumentou consideravelmente. Foi nessa época que, junto com o rádio, a televisão se tornou um dos veículos mais importantes para a propaganda do regime autoritário.¹ O movimento *Tropicália* não durou muito tempo porque a ditadura o afagou, só de 1967 até 1969, que punha uma grande marca na história da música brasileira. Por causa desse movimento importante, eu decidi de explicar o desenvolvimento da música no Brasil, começando com uma cronologia da música brasileira, continuando com a situação política e social.

O Tropicalismo foi um movimento de ruptura que sacudiu o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968. Seus participantes formaram um grande

¹ O documentário do BBCFour (2007); "Brasil, Brasil", o primeiro capítulo "Do Samba à Bossa".

colectivo, cujos destaques foram os cantores-compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, além das participações da cantora Gal Costa e do cantor-compositor Tom Zé, da banda Mutantes (cujos membros foram Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias) e do maestro Rogério Duprat. A cantora Nara Leão e os letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto completaram o grupo, que teve também o artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte como um de seus principais mentores intelectuais. Essas são as pessoas mais importantes deste movimento, mas é claro que o movimento também foi influenciado por artistas anteriores.

Como nestes anos foi muito difícil lutar contra o regime, os artistas utilizaram as canções para expressar o seu descontentamento, tentando "acordar" o povo e iniciar uma revolução. Por isso, para realizar este trabalho foram estabelecidos os seguintes objetivos:

1. Mostrar o desenvolvimento da música brasileira através da história. Explicando uma cronologia do progresso da música no Brasil e as várias influências que ela teve. Assim, vamos falar do início do descobrimento do Brasil, da influência religiosa na música brasileira, e do desenvolvimento do samba e da Bossa Nova.

2. Conhecer o contexto anterior ao movimento Tropicália. Assim, vamos falar sobre a situação política antes do regime militar e durante o regime militar. Vamos abranger os anos 50 e 60, desde o suicídio de Getúlio Vargas de 1954 até o fim do movimento em 1969, com ênfase no período do Tropicalismo, entre 1967 e 1969.

3. Mostrar a situação social e como a sociedade brasileira foi afetada pelos acontecimentos políticos, tentando explicar também o surgimento da "identidade brasileira" através do samba.

4. Situar o movimento da Tropicália no contexto histórico da ditadura militar no Brasil, explicando o surgimento dos festivais dos canções (MPB). Vamos tentar demonstrar a influência internacional na música brasileira, destacar os acontecimentos que causaram o surgimento do movimento e das músicas subliminares e apresentar as pessoas mais importantes deste movimento.

5. Analisar as canções tropicalistas – de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e dos Mutantes. Vamos concentrar-nos nas canções representativas que anteciparam o movimento e que foram escritas para o movimento: "Alegria, alegria", "Domingo no parque", "Tropicália", "Bat Makumba", "Geleira Geral", "Baby", "Divino Maravilhoso", "É proibido proibir". Por

meio destas canções nós vamos tentar mostrar a situação política no país e como eles utilizaram a linguagem para escrever letras que têm duplo-sentido, como eles inovaram a música brasileira e quebraram os preconceitos para a influência da música internacional.

Para realizar este trabalho foi necessário estudar bem a história do Brasil, especialmente durante o período da ditadura militar, mas também os livros que estudaram o movimento da Tropicália. Os livros utilizados para embasar essa tese, foram os livros da história como, *Uma História do Brasil* de Thomas Skidmore (2003) e os livros "tropicalistas" como *Verdade Tropical* de Caetano Veloso (1997) e *Brutality Garden* de Christopher Dunn (2001). Também, foram utilizados os artigos e dissertações disponíveis na internet que tratam o tema, como: *A Tropicália - Cultura e política nos anos 60* (1989), *As múltiplas faces do Tropicalismo - Torquato Neto - o roteirista* (2009), *Som que ecoa - o movimento tropicália e a música Alegria, Alegria* (2012), *O tropicalismo como reflexo da contracultura no Brasil – origens* (2011), *Tropicalismo, arte, sociedade* (2012) e o documentário do BBCFour "Brasil, Brasil" (2007).

2. A cronologia do desenvolvimento da música no Brasil

Para explicar todos os aspectos do Tropicalismo é preciso voltar ao nascimento do samba no Brasil, por isso nós vamos começar com uma cronologia do samba e da música brasileira. A música brasileira é uma mistura de diversos estilos musicais, uma mistura do quase tudo que nós conhecemos. No passado, o alvo principal dos músicos foi de unir o país através da música que ainda hoje é considerada um paixão de todos os brasileiros. No documentário do BBCFour *Brasil, Brasil* aponta-se que "o início duma revolução musical pode se encontrar no Rio de Janeiro, nos carnavais do samba."

O samba, a música das favelas, das várias raças e mais do que tudo a música dos pobres, nasceu ao redor da cidade Salvador durante a escravidão. No seu livro *História concisa do Brasil* Boris Fausto escreveu que no século XVI os Portugueses chegaram na Bahia onde os índios foram presos e mortos por causa das doenças que os Portugueses levaram com eles (Fausto 1994: 31). Neste momento os Portugueses transportaram os escravos da África que trabalharam para os donos europeus. Segundo Fausto (1994:31), nos próximos 300 anos, mais de 4 milhões dos africanos foram importados ao Brasil, para Salvador que foi o porto principal para os escravos. Eles guardaram a tradição africana e neste momento nasceu uma fusão natural das músicas, dando uma nova influência a música brasileira. No seu livro, Fausto ainda explica que os escravos traziam também a sua religião, o candomblé, que neste momento foi proibida. Eles utilizavam as baterias para chamar os deuses ou orixás que eram considerados como as guias e os protectores, mas como o candomblé foi proibido, os escravos aprenderam a rezar aos santos católicos. Neste momento estas duas religiões se misturaram. Como as baterias eram utilizados na chamada dos deuses, o ritmo foi mais importante, e daí a base do samba foi o ritmo do rezão mais próximo que se chama *a Iansa* (Fausto, *História concisa do Brasil*, 1994).

No documentário do BBCFour *Brasil, Brasil* explica-se que depois da abolição da escravatura em 1888, a maioria dos africanos mudou para o capital que foi Rio de Janeiro neste período. No Rio, o ritmo africano misturou-se com o ritmo branco que depois criou vários sambas modernas. "A origem do nome samba vem da Angola, duma dança africana que se chama semba. Esta dança na Bahia foi transformada numa dança de roda que se chamou *samba de roda ou chula*." (ALVITO, Marcos. *Samba*. In: *Revista de história da Biblioteca Nacional*. Ano 9. nº 97. Outubro, 2013: 80). Segundo Paulinho da Viola, no documentário do BBCFour *Brasil, Brasil*, as pessoas criaram uma roda onde se cantava,

dançava e improvisava. Esse foi um embrião para formação dos grupos que depois se transformaram nas escolas de samba. ²

Segundo João do Rio (2009: 7-8), depois do governo dos portugueses, no século XIX, o Rio de Janeiro foi a capital onde a maioria da população era a população branca. A cidade crescia e os imigrantes da toda Europa chegaram no Rio, não só de Portugal, mas da Alemanha, Espanha, Itália. O modelo do seu estilo de viver e da sua cultura era Europa e não África. (RIO, João do; *Cinematógrafo, Gente de Music Hall, Coleção Afrânio Peixoto*, 2009: 8) Em 1808, quando o Portugal foi invadido pelo Napoleão, toda a corte português fugiu ao Rio. Neste momento o Rio se transformou na capital não só do Brasil, mas também do Portugal e do Império português. Segundo Moura (1995 : 77), eles traziam a música tradicional da corte português (que se chama *modinha*), cujo objetivo era de seduzir as raparigas jovens, e claro ganhou um grande sucesso no Brasil. Pouco à pouco, o ritmo africano começou a se misturar com a música europeia (Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, 1995).

Segundo Moura (1995: 105), em 1916 uma das figuras principais neste surgimento do samba carioca que foi criada no Rio, era Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata. Ela foi uma praticante de *candomblé* e uma das figuras principais na animação da cultura negra nas favelas cariocas no Rio de Janeiro. (Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, 1995: 96). A Leci Brandão, a cantora e compositora brasileira explicou no documentário que os sambistas se reuniam na casa da Tia Ciata que foi um centro do samba e onde se gravou o primeiro samba no disco *Pelo telefone*, dum compositor muito popular chamado Donga. ³

A primeira metade do século XX, ou exactamente 1919, foi o ano quando a música brasileira mudou. Alfredo da Rocha Viana, Jr., conhecido como Pixinguinha, influenciou muito a música brasileira porque foi um dos maiores compositores da música popular brasileira, que também inventou um gênero chamado *choro*. Roberto Moura o descreveu no seu livro (1995 : 77-78):

(...) o choro se caracterizou inicialmente como apenas uma forma local particular de interpretar as músicas em voga. Esse jeito de tocar do carioca, de fundo de quintal, se apóia num naipe de instrumentos que além das cordas, violão e cavaquinho, incorpora

² O documentário do BBCFour (2007); "Brasil, Brasil", o primeiro capítulo "Do Samba à Bossa", documentário do BBCFour disponível na página <http://www.musicismysanctuary.com/brasil-brasil-from-samba-to-bossa-bbc-documentary>, acesso em 10 de março, 2017.

³ (ibid.)

também o sopro, sendo comum a flauta, o oficlíde e a clarineta, instrumentos que estavam ao alcance dos chorões — membros da baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República, funcionários públicos inferiores, modestos servidores municipais, pequenos comerciantes — de quem se aproximariam musicalmente negros e migrantes nordestinos com quem se amontoavam nos bairros populares do Rio antigo. Aos poucos, ganha o choro características próprias, a partir das modulações graves do violão, a ‘baixaria’, e do espírito virtuosístico dos músicos, que, além daquelas extroversões instrumentais, acompanhavam os cantores sentimentais nos espetáculos ou nas serenatas e forneciam a música ‘para se dançar’ dos bailes no Centro e nos subúrbios. No choro tinham a oportunidade não só de tocar música exclusivamente instrumental, mas de se voltar para a música com a intensidade propiciada pela informalidade das situações.

Segundo Moura (1995 : 78), o grande Pixinguinha incorporou a música tradicional do choro do século XIX , o jazz misto com o ritmo africano, e apresentou o choro a um público novo. Embora a escravidão tivesse sido abolida, o predomínio da raça branca ainda existia. No segundo episódio do documentário do BBCFour *Brasil, Brasil: Do Samba à Bossa* se menciona que no ano 1919, Pixinguinha formou um conjunto que se chamou *Os Oito Batutas*, que foi muito popular no Rio. Eles performaram nos teatros que para uma parte dos brasileiros ricos, a elite branca, era inimaginável. Para eles era indigno que os músicos negros representassem a música brasileira numa turnê europeia em 1923.⁴

A jornalista no documentário disse que Pixinguinha ouviu o jazz americano em Paris e começou a misturar com o choro, o que ganhou um sucesso enorme.⁵ (ibid) Infelizmente, este sucesso não era suficiente para não ter os ataques dos elitistas brancos que não gostaram dos negros como representantes da música brasileira. Além do mais, o Paulinho da Viola explicou no mesmo documentário que os nacionalistas queriam uma música sem as influências estrangeiras, como por exemplo as influências da música americana⁶. A maioria elitista pensava que a música brasileira precisava de ter as raízes na música europeia e um branco como o representante dos ascendentes europeus, não um africano (Roberto Moura, *A Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, 1995: 84). No curto artigo sobre a biografia do Pixinguinha, o jornalista Pedro Paulo Malta (Pixinguinha, 7: 2017) escreveu que o Pixinguinha compôs uma música tradicional, mas incorporou as trombetas e os saxofones que alguns consideraram influência do jazz-americano que neste período começava a ser muito popular. Também o Paulinho da Viola argumentou no documentário que em 1930, quando o Pixinguinha lançou a canção mais popular *Carinhoso*, hoje considerada como a representante

⁴ *Brasil, Brasil: Do Samba à Bossa*, documentário do BBCFour disponível na página <http://www.musicismysanctuary.com/brasil-brasil-from-samba-to-bossa-bbc-documentary>, acesso em 10 de março, 2017.

⁵ (ibid.)

⁶ (ibid.)

do gênero choro, ele foi atacado por ter sido influenciado pelas músicas estrangeiras e americanizado demais⁷. É verdade que durante toda a história do Brasil, a música ocidental e a música brasileira se misturaram, mas os nacionalistas acusaram os artistas por estarem americanizados demais. Infelizmente, esse cruzamento das músicas vai causar muitos problemas no país nos anos depois.

3. O samba como a identidade nova

No documentário *Brasil, Brasil: Do Samba à Bossa*, explica-se que as letras nas canções falavam da vida cotidiana dos negros que mudaram para Rio, dos problemas contra quais eles lutavam num cidade enorme e branca, e também do próprio samba⁸. A Leci Brandão⁹ disse que os temas cobraram a sociedade, a cultura e a política, ou seja, foi através da música que os artistas exprimiram sua opinião. A primeira escola de samba foi fundada em 1928, chamada a Escola do Samba, onde os artistas, os músicos e os compositores se reuniram e prepararam para o carnaval, mas o Governo proibiu os grupos negros e mistos de desfilar nas ruas dum cidade na maioria branca que foi Rio. De novo, a cantora brasileira Leci Brandão destacou no documentário que a polícia também proibiu as reuniões do samba, por isso os sambistas se reuniram nas casas sob pretexto que eles tinham reuniões religiosas.¹⁰ Mas tudo isso mudou em 1930, quando o novo presidente o Getúlio Vargas, que governou por 18 anos nos dois períodos, aprovou o samba como a música nacional. A jornalista explicou no documentário:

Neste momento o samba foi transformado, apropriado e utilizado pelo Governo para criar uma nova identidade brasileiro. Vargas favorecia os fascistas europeus Mussolini e Hitler, mas sendo um populista, ele queria unir o Brasil e terminar a confederação dos estados. Ele defendia a opinião que o Brasil não devia ser modelado por Europa branca, mas solenizar a mistura racial e a cultura africana. Ele utilizou o novo meio da comunicação para expressar essa opinião e para promover o samba que agora era aproveitada pelo Governo como o símbolo do democracia racial.¹¹

O Hermano Vianna, compositor brasileiro, disse no mesmo documentário : “Para Vargas o samba era um modo de unir o povo brasileiro. A música nova, nova identidade do

⁷ *Brasil, Brasil: Do Samba à Bossa*, documentário do BBCFour disponível na página <http://www.musicismysanctuary.com/brasil-brasil-from-samba-to-bossa-bbc-documentary> , acesso em 10 de março, 2017

⁸ (ibid.)

⁹ (ibid.)

¹⁰ (ibid.)

¹¹ (ibid.)

povo brasileiro, novos meios de transmitir todas ideias - este período foi o período duma revolução cultural no Brasil.”

3.1. Censura do samba

Vargas utilizou e aprovou o samba, mas também exigiu a sua mudança. Em 1936, foi anunciado que os sambistas poderiam fazer parte no desfile do carnaval, mas claro, sob certas regras muito estritas. No documentário, o Wilson das Neves, sambista brasileiro, afirmou que as escolas de samba precisavam de representar o hino nacional e ensinar o povo sobre a história do Brasil que foi um pouco estranho porque o samba foi a música e a dança dos pobres que falava sobre as dificuldades que eles encontravam na vida quotidiana.¹² Em janeiro de 1936, um programa especial da Hora do Brasil foi emitido na Alemanha que incluía as canções aprovadas pelo Governo, mas que foram escritas pelos músicos negros. Este samba foi popularizado entre a classe média do Brasil, enquanto o samba mais original que falava sobre os malandros ainda era popular entre os pobres. A classe média valorizava um samba mais melódico, sofisticado que se chamava samba-canção e que elogiava a glória e a beleza do Brasil. Uma canção do Ary Barroso, um dos compositores muito popular no Brasil, *Aquarela do Brasil*, ganhou um grande sucesso e quase foi reconhecida como hino nacional do Brasil. Em 1939 o Governo brasileiro assinou o acordo da boa vizinhança com os Estados Unidos e isso significava o fim das relações com a Alemanha Nazi. A relação entre os Estados Unidos e o Brasil crescia, o que resultou com a primeira estrela internacional do samba e a atriz brasileira mais popular no Hollywood – Carmen Miranda. O Caetano Veloso afirmou no documentário do BBC Four *Brasil, Brasil: Do Samba à Bossa* que ela mesma foi a Hollywood, mas infelizmente ela como uma brasileira reconhecida internacionalmente não recebeu a aprovação do seu povo. Quando ela voltou no Brasil e fez um show no Rio, ela sofreu a desaprovação do público.¹³ Segundo o Caetano: “Os brasileiros lhe consideravam uma caricatura e pensavam que ela estava americanizada demais.” (idem.) Enquanto isso, os brasileiros encontraram um novo herói em Recife – Luís Gonzaga que inventou o forró. Segundo o cantor Siba, presente no documentário, o Gonzaga cantou sobre as pessoas que

¹² Brasil, Brasil: Do Samba à Bossa, documentário do BBC Four disponível na página <http://www.musicismysanctuary.com/brasil-brasil-from-samba-to-bossa-bbc-documentary>, acesso em 10 de março, 2017)

¹³ (ibid.)

partiam do Norte e se mudaram para o Sul (Rio e São Paulo) para trabalhar nas grandes cidades.¹⁴

4. Fim do era Vargas e a Bossa Nova

Com a crise económica, que crescia especialmente com a caída dos preços do café em 1953, a política de Getúlio Vargas estava sob uma nuvem. No início de 1954, a crise económica havia tornado seu governo mais vulnerável. O deficit do balanço do pagamento aumentou e o Brasil lançou um programa de estabilização, mas isso não corrigiu a situação política do Vargas (Skidmore 2003: 91). Ele era um populista, popularizou o carnaval no Rio, o samba, e tentou unir o país dividido, mas o seu programa tinha muitos problemas. Entre os seus piores inimigos ele tinha um jornalista Carlos Lacerda e podemos dizer que com ele o fim da Era Vargas começou. Segundo Skidmore (2003 : 191), Getúlio perdeu os fios na esquerda e na direita, e não podia parar os ataques contra ele. Embora ele praticasse uma politica populista, (o aumento salariais, iniciativas económicas nacionalistas e apadrinhamento para os leais) não criou uma base politica forte que podia resistir a um ataque violento. As greves industriais eram uma coisa quotidiana no Brasil e o presidente tentava de resolver o problema do salário mínimo, mas a maioria dos empregadores não respeitavam esta decisão. O caos era geral nas portas de Vargas e os inimigos utilizaram esta oportunidade de representá-lo como um presidente incapaz de manter a ordem. Pouco à pouco Vargas perdia os votos e o jornalista Lacerda continuava sendo seu pior inimigo. O Skidmore escreveu no seu livro que, depois de um confronto horrível entre os dois, um dos mais fieis seguidores de Vargas, propôs eliminar Lacerda. Infelizmente, este ataque matou o colega de Lacerda e quando o assassinato foi investigado, não foi preciso muito para rastrear o assassino até a posição presidencial. Os dias do Vargas “estavam contados” (Skidmore 2003: 194). Pressionado com este escândalo e uma nova corrupção em seu governo, Vargas cometeu suicídio com um tiro no coração na madrugada de 24 de Agosto em 1954 e com esse acontecimento neutralizou os planos dos inimigos. Segundo Skidmore (2003: 195), o Brasil foi um país com muitos desequilíbrios e enormes desigualdades sociais neste tempo.

A população crescia, mas o processo da urbanização era caótico. Os imigrantes do campo não encontrariam moradias e, por isso, erguiam as favelas nos limites das cidades. A maioria dos habitantes rurais não conheciam muito sobre seu governo, os hospitais e as escolas eram quase inexistentes. O único vínculo com o mundo exterior neste período era o

¹⁴ (ibid.)

rádio. O ano 1955 era também um ano com muitas turbulências, especialmente quando o Brasil perdeu mais uma figura muito importante para a cultura brasileira – a Carmen Miranda. As suas ideias da música nacional brasileira não encontravam a aprovação entre o povo, mas elas transformaram a imagem internacional do Brasil e, também, a música brasileira, promovendo o samba e o carnaval. Desde o período Vargas, as escolas de samba começaram a ser uma parte muito importante da vida musical do Rio, não só durante o carnaval, mas também representaram o símbolo da sociedade brasileira. No fim de 1955, a nova esperança de desenvolvimento económico chegou com o novo presidente Juscelino Kubitschek. Ele tinha um programa ambicioso com muitos trabalhos públicos e a construção da nova capital do país – Brasília, foi um deles. Segundo Skidmore (2003: 205), Brasília devia ter sido um símbolo de uma nova determinação de ocupar o interior e deixar para trás o hábito »estrangeiro« português de se apegar ao litoral, mas o projeto foi também criticado porque a inspiração da concepção básica na arquitectura da Brasília era francesa. (Skidmore, 2003). Além disso, o presidente Juscelino também tinha uma promessa incrível – o desenvolvimento rápido do Brasil em cinco anos. A época do Kubitschek parecia a uma época do sucesso, ainda mais com o triunfo no Copa do mundo que o Brasil ganhou pela primeira vez em 1958, graças, sobretudo, ao jovem Pelé.

Durante este período, um novo estilo da música, chamado a *Bossa Nova*, surgiu e reflectiu uma nova época política no Brasil. A *Bossa Nova* reflectiu este optimismo no país e atingiu a classe urbana do Brasil que crescia. Este estilo foi mais suave e definido, influenciado pelo jazz e a samba-canção. Podemos dizer que foi um estilo da classe media para a classe media, tornando-se a nova exposição internacional brasileira e o seu produto mais conhecido no mundo. As figuras representantes são João Gilberto, Tom Jobim (um dos compositores da Bossa Nova mais populares) e o Vinícius de Moraes, o poeta que frequentemente escrevia as letras para as músicas compostas pelo Tom Jobim. Este período foi um período muito fértil para a música brasileira e para o desenvolvimento da Bossa Nova como um produto internacional. Ainda os jazzistas americanos chegaram no Brasil para conhecer a Bossa Nova e tocá-la, o que resultou com a gravação do álbum chamado *Jazz Samba* em 1962, gravado por Stan Getz e Charlie Byrd. O álbum atingiu grande sucesso e popularizou a Bossa Nova nos Estados Unidos. Quando todos estes músicos brasileiros foram chamados para tocar em um concerto em Nova Iorque (New York) com os jazzistas americanos, alguns dos brasileiros decidiram de ficar nos Estados Unidos. Neste momento a Bossa Nova mudou muito e podemos dizer que perdeu o seu sabor específico. No

documentário do BBC sobre a Tropicália, no segundo episódio chamado *Brasil, Brasil – Revolução Tropicália*, Carlos Lyra disse que ele queria diminuir a influência do jazz na Bossa Nova e por isso ele escreveu a música com o nome "*Influência do jazz*".¹⁵

Entretanto, a inauguração de Brasília foi em 1960, cujo arquitecto principal era o Óscar Niemeyer e o planejador urbano Lúcio Costa, que projectou o plano da cidade para fazê-la parecer, vista do alto, como um avião voando, o que simbolizava o progresso (Skidmore 2003 : 205). Mas a construção da Brasília causou uma grande inflação no país, por isso a intervenção externa foi necessária. Depois que Juscelino "deixou o Tesouro limpo", o Jânio Quadros foi eleito novo presidente. Infelizmente, em 1961 a crise económica do Brasil ainda era o problema mais importante, mas o novo presidente não fazia nada para resolvê-la. Por isso, ele não tinha outra opção senão renunciar e depois disso ele fugiu na Europa. Novamente, a política brasileira se encontrou num "túmulo".

Segundo Skidmore (2003: 214), o novo presidente João Goulart, foi o último dos presidentes chamados populista e ele tinha uma tarefa difícil – melhorar a economia e a cena política no país. Este período apresentou muitas mudanças políticas no mundo, na China, Cuba, Estados Unidos, e a cena política encontrou-se de novo entre a esquerda e a direita. O Skidmore (2003: 214) explica:

A esquerda compreendia o partido comunista, mas também os grupos da esquerda mais filiados à Igreja Católica Romana – os nacionalistas radicais. Eles tinham atraído os estudantes universitários, tentavam de criar uma consciência política entre as massas marginais. O partido da direita abrangia os tradicionalistas como por exemplo os donos da terra e os industriais, mas o Exército e a polícia eram os seus vínculos. A inflação e a crise económica agravavam durante da década dos anos 60. Mas finalmente, em 1963, San Tiago Dantas, um centralista, foi a Washington negociar novos acordos para o apoio dos Estados Unidos através um programa anti-inflacionário.

4.1. Golpe militar de 1964

Todas as mudanças na música foram causadas pela situação política que foi muito repressiva durante os anos. Até o começo de 1964, a fama da Bossa Nova no Brasil diminuiu, enquanto nos Estados Unidos a sua popularidade crescia onde uma das canções mais populares foi gravada. "*A Garota da Ipanema*", escrita pelo Tom Jobim e Vinícius de Moraes

¹⁵ (Brasil, Brasil: Revolução Tropicália, documentário do BBCFour disponível na página <https://www.bbc.co.uk/programmes/p03hjv7>, acesso em 12 de março, 2017).

em 1962, ganhou um grande sucesso em Julho de 1964, quando foi cantada em inglês pela mulher do João Gilberto, Astrud Gilberto. Até esse momento, a imagem idílica do Brasil vagaroso e romântico foi destruída pela polícia militar que realizou um golpe militar no dia 1 de Abril, 1964.

Quando Dantas voltou ao Brasil, a esquerda acusou-o de “vender” o Brasil e, um pouco depois disso, por causa da doença, ele renunciou. A crise económica era pior, o Goulart tentava de resolver os problemas, mas em Março de 1964 a taxa da inflação era acima de 100%. Não passou muito tempo quando a direita começou de protestar contra ele. Eles decidiram de organizar um confronto político civil através um golpe de Estado militar. O alvo era acabar com a presidência do João Goulart e a era do Getúlio Vargas. Em 31 de Março e 1 de Abril, unidades militares tomaram os prédios mais importantes em Brasília e no Rio. A violência era limitada, mas não totalmente, especialmente no Nordeste onde os representantes da esquerda eram torturados e mortos. A direita queria afastar cada pessoa que eles consideravam como subversivas ou não confiáveis. Devido ao momento mais escuro na história do país, o samba e a Bossa Nova foram transformados e as novas gerações de músicos passaram a lutar contra a censura e a política militar que durou 21 anos.

O novo governo não tinha legitimidade pela lei constitucional existente mas isso não apresentou nenhum problema para eles. Em 9 de Abril 1964, o seu alto comando emitiu um decreto legitimador – Ato Institucional, que lhes dava o poder de fazer o que eles quisessem (Skidmore 2003 : 216). Os militares haviam tirado os populistas do governo, formaram uma aliança com UDN (o partido tradicionalmente antipopulista), mas os militares perdiam duas eleições fundamentais para governador de estado em 1965. Por causa disso aboliram todos os partidos e criaram um novo sistema bipartidário: um partido do governo e um único de oposição. A esquerda criticava o novo programa de estabilização e diziam que o golpe fora só uma produção dos Estados Unidos, porque todas as firmas brasileiras foram tomadas por firmas estrangeiras, ou seja, norte-americanas. Eles queriam afastar o Brasil dessa influência americana, mas os militares acabaram por fortalecer o relacionamento com os vizinhos. O Castelo Branco que foi o presidente neste período, não mostrava os resultados no crescimento económico. Ele estendeu o seu mandato até 5 de Março de 1967, quando passaria a presidência ao general Costa e Silva. Durante os primeiros meses do governo militar, uma serie de greves ameaçadoras nasceram em Minas Gerais. Os salários dos trabalhadores diminuíram, mas os líderes sindicais não podiam controlar os seus membros. Desta vez a

linha dura deixou essa manifestação passar, mas só alguns meses depois, quando os estudantes do Rio de Janeiro realizaram ruidosas passeatas, eles empregaram a força e o confronto resultou em, ao menos, uma morte. Segundo Skidmore (2003: 232), a linha dura estava determinada a controlar tanto trabalhadores como estudantes.

4.2. O Ato Institucional no5 (AI-5)

Em 1968, os oficiais da linha dura se decidiram por medidas mais rigorosas. O novo acto foi emitido em Dezembro de 1968 – o Ato Institucional no 5 (AI-5) e esse não tinha uma data de expiração. Skidmore (2003: 232) descreve Brasil do momento como “uma ditadura autentica.” Eles introduziram a censura, especialmente na televisão e rádio, embora que até este momento a imprensa fosse relativamente livre. Os jornais mais importantes, como o *Estado do S.Paulo* e o semanário *Veja*, precisavam passar pela censura prévia, o que significava que os textos deveriam passar por um censor do Exército. As restrições foram muitas – escuta telefónica, violação de correspondência e denúncias por informantes tornaram-se lugar-comum, as aulas nas universidades eram controladas e uma onda de expurgos atingiu os principais docentes (Skidmore, 2003: 232).

5. A produção cultural e a música

No início da década de 1960 apareceu o Cinema Novo que estava ligado ao nacionalismo radical que ganhou um amplo apoio dos intelectuais e políticos de esquerda durante a década de 1950. Eles acreditavam que o atraso do Brasil era por causa das influências estrangeiras, especialmente americanas, que exploraram o Brasil para o seu desenvolvimento. E o Cinema Novo mostrava esta opinião nacionalista que se podia ver nos filmes *Vidas secas*, de 1963 e *Deus e diabo na terra do sol*, de 1964. Ambos os filmes tratam dos destinos tristes das famílias nordestinas e da injustiça social, mas também sobre o chamado da revolução no país. Com a *Terra em transe* (1967), a crítica do governo foi mais óbvia, mas depois de 1968, o cenário cultural caiu também sob censura estrita. A penalidade por ter problemas com as autoridades era prisão, tortura ou algo pior.

As excepções existiam na música. No documentário do BBCFour, *Brasil, Brasil: A Revolução Tropical*, a jornalista Monica Vasconcelos afirmou:

Como o samba foi utilizado pelos políticos para criar uma identidade brasileira e unir o país vasto das diferenças em década de 1930, assim a popularidade de Bossa Nova oferecia uma nova identidade brasileira nos anos 50. Mas só uma década depois, nos anos 60, quando o Brasil vivia um período da repressão, a música começou de ser utilizada como vínculo das batalhas contra a repressão e o vínculo para determinar uma nova

identidade brasileira. O ano 1964 foi um ano muito estranho para a música brasileira. No estrangeiro, o Brasil foi definido através da Bossa Nova. Como já mencionamos, a canção *A Garota de Ipanema*, originalmente escrita por António Carlos Jobim e Vinícius de Moraes em 1962 (refeita em 1964 por americanos Stan Getz e Astrud Gilberto) ganhou uma popularidade internacional. Nesta canção, o Brasil foi apresentado como um país exótico e romântico onde moravam as mulheres bonitas, mas claro, a realidade brasileira era muito diferente.¹⁶

Durante a ditadura militar, a música podia alcançar uma audiência de massa via televisão e rádio, por isso atraía mais a atenção dos censores. Os músicos precisavam encontrar outras formas para expressar o seu descontentamento e a crítica ao regime resultou em canções “espertas” que usavam letras com duplo sentido. Também havia casos onde algumas canções precisavam de ser aprovadas. Todas estas rupturas políticas, sociais e culturais produziam um fenómeno musical que queria afirmar a identidade brasileira numa sociedade não-livre, numa sociedade controlada pelo Governo.

Ademais, o governo militar dividiu a cena musical no país. Os maiores artistas saíram do país, muitos foram para os Estados Unidos onde podiam continuar tocando Bossa Nova. Aqueles que ficaram no país foram divididos em dois campos – os primeiros, que ignoraram a situação política e os outros, de esquerda, que julgaram que a Bossa Nova devia mudar e representar a realidade, bem como a verdadeira imagem do Brasil. Segundo o cantor Carlos Lyra, eles queriam adicionar um conteúdo social nas letras da Bossa Nova que até esse momento falavam só sobre o mar, sol, sorriso, garotas e representavam uma imagem idílica no Brasil.¹⁷ Nara Leão foi uma das primeiras artistas da Bossa Nova que começou a falar das realidades sociais, do destino dos nordestinos e das pessoas pobres que moravam nas favelas. No seu álbum de 1964, uma das canções gravadas foi *Sina de caboclo* de João do Vale, onde nós podemos notar essa realidade difícil.

¹⁶ *Brasil, Brasil: Revolução Tropicália*, documentário do BBCFour disponível na página <https://www.bbc.co.uk/programmes/p03hjvv7>, acesso em 12 de março, 2017.

¹⁷ (ibid.)

Mas plantar prá dividir	Se assim continuar
Não faço mais isso, não.	vou deixar o meu sertão,
Eu sou um pobre caboclo,	mesmos os olhos cheios d'água
Ganho a vida na enxada.	e com dor no coração.
Ganho a vida na enxada.	Vou pró Rio carregar massas
O que eu colho é dividido	prós pedreiros em construção.
Com quem não planta nada.	

(um trecho da canção "Sina do caboclo" escrita pelo João do Vale)

Os músicos foram inspirados pela Bossa Nova, gênero renovador na música brasileira, e o *samba do morro* que falava das realidades dos pobres. O novo estilo desenvolvia, mas os esquerdistas estavam com raiva, especialmente quando o Jorge Ben decidiu incorporar a guitarra eléctrica nas suas composições. Os esquerdistas julgavam que ele também foi sob a grande influência americana e não queriam aceitar esta inovação mista com a música tradicional. Apesar dessas acusações, a sua canção "Mas que nada" tornou-se uma das mais populares no mundo, principalmente em 1966, quando foi regravada por Sérgio Mendes e ganhou a popularidade internacional.

Segundo Napolitano (2008 : 33) "A esquerda nacionalista, muito influente nos meios artísticos e culturais e, sobretudo, nos ambientes universitários, se dividiu em torno da Bossa Nova. Alguns jovens militantes reconheciam que cantar a 'garota de Ipanema', o 'amor, o sorriso e a flor', o 'barquinho' e outras mumunhas mais, era o mais bestial sinal de alienação, num país vitimado pelo imperialismo capitalista e com uma população de mais de dois terços composta por miseráveis e subempregados, nos campos e nas cidades."

A situação política era difícil, mas nos primeiros anos do regime a repressão não foi tão forte como os esquerdistas tinham medo. O início dum *boom* da "música de resistência" chamada Música Popular Brasileira (MPB) manifestou-se a partir de 1965. Os jovens líderes do CPC da Une queriam nacionalizar a música de forma a cortar as relações com o pop e jazz norte-americano e formar uma música brasileira que vai ser autêntica e que vai falar dos temas mais populares. Como nós já mencionámos, o Carlos Lyra, um dos bossa-novistas, escreveu a canção que fala desse período que se chama "A influência do jazz":

Pobre samba meu

Foi se misturando se modernizando, e se perdeu
Coitado do meu samba mudou de repente
Influência do jazz

(um trecho da canção "A influência do jazz" escrita pelo Carlos Lyra).

Alguns compositores da segunda geração da Bossa Nova decidiram de escolher um outro caminho e criar um novo estilo musical para expressar as suas preocupações e talvez mudar a consciência social do povo. Em meados do anos 60, nasceu uma moderna MPB, a mistura entre os dois movimentos musicais: a Bossa Nova e a música tradicional brasileira, ou seja, folclórica.

Nos anos 60, uma nova mídia apareceu no país - a televisão e com sua massificação os artistas tinham oportunidade de realizar a idéia de revolução, ou seja o despertar cultural e político do povo. As casas de televisão rivais no São Paulo e no Rio de Janeiro organizaram os festivais das canções onde representaram os melhores músicos do país e as suas canções. Isso foi uma maneira de mostrar o progresso potencial do país. Eles queriam mostrar que o Brasil poderia ser comparado com os outros países no mundo e assim queriam atrair os investimentos estrangeiros. No início, os festivais não foram censurados e os músicos do estilo pop, os músicos do protesto, os cantores e os músicos MPB tinham a oportunidade de apresentar as suas canções.

Na segunda metade dos anos 60, o movimento musical começou de tornar-se mais popular graças aos programas musicais como *Fino do Bossa*, *Bossaude*, *A Jovem Guarda* que transmitiam a música brasileira ao vivo, veiculados pela televisão. Os programas da televisão foram um modo de representar os novos músicos e artistas, mas também era uma maneira de ganhar muito dinheiro porque nos anos 60, a televisão foi um das mídias mais importantes (Veloso 2017: 144). O programa *Fino da Bossa* iniciou a abertura ao público da MPB e tornou famosas Elis Regina e Chico Buarque, que venceu no festival em 1966 e imediatamente ganhou uma grande popularidade.

No período da *Era dos Festivais*, entre 1966 e 1968, foram relevados alguns dos maiores nomes da música de protesto como Nara Leão, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento e Edu Lobo. Como os festivais mais

populares, podemos destacar o *Festival da Música Popular Brasileira* da TV Record e o *Festival Internacional da Canção* do TV Globo.

Veloso explicou (1997: 144): “A ideia dos concursos de canções (os festivais) foi emprestada do Festival de San Remo, na Itália, mas claro no Brasil, essa ideia ganhou características diferentes. O Gil aparecia com frequência no programa *O Fino da Bossa* liderado por Elis Regina e esse tipo das emissoras inaugurou um estilo de programa que influenciou tanto a televisão quanto a música.” Veloso (2017: 144- 145) continua:

Neste tempo a Elis Regina apresentou a música do Edu Lobo e Vinicius de Moraes *Arrastão* na forma televisiva, e o seu estilo parecia enfático e extrovertido que não foi usual para uma cantora da Bossa Nova. As canções do Edu Lobo apresentavam a novidade de trazer de volta uma dimensão épica à música brasileira moderna. A sua técnica de composição avançada levava-o muitas vezes para mais perto de Hollywood do que seria aconselhável, mas sem que isso chegasse a ameaçar a força de sua música rica e consistente.

6. Análise

6.1. Paisagem útil

O movimento musical, cultural e social liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil foi lançado no dia 30 de setembro em 1967. O Skidmore afirmou (2003: 139):

Eles evitavam os temas diretamente políticos, mas pouco a pouco os censores chegaram à eles também. Eles ressuscitaram os temas de tradição iconoclástica de escritores modernistas como Oswald de Andrade cujos versos vanguardista na década de 1920 celebravam a antropofagia como a única característica verdadeiramente brasileira. Apresentavam-se com as roupas demais tropicais e homenageavam Carmen Miranda. Os militares acharam tudo isso demais para tolerar.

O movimento *Tropicália* incluiu também os pintores, cineastas e as outras artes, não só os músicos. Eles assumiram o canibalismo artístico, musical, devorando as influências do The Beatles, a arte moderna, glamour e kitsch da atriz brasileira popular no Hollywood, Carmen Miranda, as músicas tradicionais do país, o músico Luís Gonzaga, os baianos como Dorival Caymmi, e o samba tradicional do Paulinho Da Viola que tocou as vezes com eles. A maior influência foi feita pelo compositor e letrista Jorge Ben. “Ele foi um embrião de tudo que nós tentávamos fazer com consciência. Ele começou com a Bossa Nova, e adicionou um pouco do blues e rock’n’roll nas suas canções, criando uma nova síntese que prefigurou tudo

o que a Tropicália e os tropicalistas queriam apresentar”, comentou o Veloso no documentário do BBC *Brasil, Brasil - Revolução Tropicália*.¹⁸

Mas o movimento de verdade começou ainda antes do festival. A primeira canção tropicalista que Caetano Veloso mostrou a Paulinho da Viola foi *Paisagem útil*. O título inverte o sentido de *Inútil paisagem*, composição de Tom Jobim e Aloisio de Oliveira de 1964. Mas Paulinho não gostou da canção e Caetano não podia acreditar que ele não podia ver a importância dessa canção. Como o respeitava, ele se intimidou um pouco, depois a canção virou uma forma nova na criação da música popular brasileira. Veloso 2017 : 139). escreveu no seu livro:

Entre *Paisagem útil* e *Alegria, Alegria* eu passei meses ponderando sobre a força do projecto que se esboçava dentro de mim. A base da canção foi o ritmo de marchar-rancho (um tipo de marcha de Carnaval arrastado e solene que era a base de sumptuosos desfiles – os «ranchos» – num tempo em que as escolas de samba ainda eram blocos modestos e desorganizados), com uma melodia que mais parecia uma colcha e retalhos de frases musicais de tradição sentimental brasileira (quando, um ano depois, vim a gravar essa canção, imitei os estilos vocais de conhecidos cantores de serestas), e uma letra que era a descrição, em imagens fortemente visuais, do parque do Aterro do Flamengo, a então ainda recente obra de alargamento da avenida de praia daquele bairro (levada a cabo por Lota Macedo Soares), destacando o efeito de quase ficção científica dos seus traços modernistas, mas sem perder de vista a atmosfera urbana dos veículos em velocidade e dos habitantes atarefados.

Paisagem útil

Olhos abertos em vento
Sobre o espaço do Aterro
Sobre o espaço sobre o mar
O mar vai longe do Flamengo
O céu vai longe e suspenso
Em mastros firmes e lentos
Frio palmeiral de cimento

O céu vai longe do Outeiro
O céu vai longe da Glória
O céu vai longe suspenso
Em luzes de luas mortas

¹⁸ Brasil, Brasil: Revolução Tropicália, documentário do BBCFour disponível na página <https://www.bbc.co.uk/programmes/p03hjv7>, acesso em 12 de março, 2017

Luzes de uma nova aurora
Que mantém a grama nova
E o dia sempre nascendo

Quem vai ao cinema
Quem vai ao teatro
Quem vai ao trabalho
Quem vai descansar
Quem canta, quem canta
Quem pensa na vida
Quem olha a avenida
Quem espera voltar

Os automóveis parecem voar
Os automóveis parecem voar
Mas já se acende e flutua
No alto do céu uma lua
Oval, vermelha e azul
No alto do céu do Rio
Uma lua oval da Esso
Comove e ilumina o beijo
Dos pobres tristes felizes
Corações amantes do nosso Brasil

Paisagem útil fala do Aterro do Flamingo, um complexo de lazer do Rio de Janeiro. A canção descreve um funcionalismo na cidade e a utilidade do espaço urbano que nós podemos observar no primeiro trecho. O verso começa com a positividade enorme que nós observamos nos versos: “Olhos abertos em vento/Sobre o espaço do Aterro/Sobre o espaço sobre o mar”.

No último verso da primeira estrofe “frio palmeiral de cimento” podemos observar a figura de metáfora: “as palmeiras”, onde ele figurava os edifícios altos e enormes usando a imagem das palmeiras de cimento. Ele descreve um paisagem técnica da cidade por isso utiliza inúmeras metáforas.

Por outro lado, nas estrofes seguintes temos um ponto do desenvolvimento da canção - cultura e natureza do Aterro são contempladas.

Nos versos: “O céu vai longe do Outeiro/O céu vai longe da Glória” ele menciona os bairros do Outeiro e da Glória que são os bairros mais populares neste complexo de lazer.

No trecho seguinte: “Quem vai ao cinema/ Quem vai ao teatro/ Quem vai ao trabalho/ Quem vai descansar”, podemos observar o cenário urbano com uma vida cultural e os hábitos quotidianos dos habitantes. Ele descreve as pessoas que passam neste lugar todos os dias, com os seus planos quotidianos.

Segundo jornalista Santuza Cambraia Neves no jornal *Plástico Bolha* (n. 22), eles têm um destino certo que notamos no verso “quem vai ao cinema/quem vai ao teatro”, mas também ele fala dos artistas no verso seguinte: “quem canta/quem pensa na vida” e das pessoas preguiçosas “quem olha a avenida/quem espera voltar”. No mesmo artigo ela também explica: “O ano 1967 era o ano quando Chico Buarque foi muito popular, e que neste trecho em cima o Caetano aludiu à ele, não só para imitar o seu modo de cantar, mas também para se inspirar na sucessão de versos iniciados por *quem*, quais o Chico utiliza muito nas suas canções, como por exemplo *Quem te viu, quem te vê, Realejo, Meu refrão, etc.*”¹⁹

A Santuza continua a explicar o último trecho, onde se pode observar a influência da Bossa Nova. Segundo Santuza (2008: 8), "os acordes introduzem a passagem poética no verso "Os automóveis parecem voar". Continuando, o Caetano canta seguinte parte como um intérprete de boleros, soltando a voz e pronunciando os *erres* à maneira de Nelson Gonçalves"²⁰. No seu livro, Caetano comentou: "A canção culminou com a visão (de fato documental) de um anúncio luminoso da Esso que, ao fim da pista de velocidade, surgia entre os prédios do centro da cidade. A canção se encerra com o acender-se dessa 'luva oval da Esso', comovendo e iluminando 'o beijo dos pobres, tristes, felizes corações amantes do nosso Brasil'." (Veloso 2017 : 139).

Segundo o jornalista Santuza Cambraia Naves (2008: 8), nesta última estrofe observamos um tom intimista, mas por outro lado o estilo *cool* e sofisticado das estrofes precedentes foi substituído por um registro *kitsch* e triste, que lembrou um circo retratado por Federico Fellini, cineasta italiano muito popular na segunda metade do século XX.

6.2. Terra em transe e a Tropicália

Na primeira metade dos anos 60, um movimento do Cinema Novo opôs-se ao academicismo dos filmes de bom acabamento e ao primitivismo das *chanchadas* - às comédias carnavalescas cariocas. Glauber Rocha liderou prática e teoricamente o movimento do Cinema Novo (Veloso 2017: 123).

O próprio poeta protagonista trazia, envolta em sua retórica, uma visão amarga e realista da política, que contrastava flagrantemente com a ingenuidade de seus companheiros de resistência à ditadura militar recém-instaurada (o filme é o momento do golpe de Estado reconstituído como um pesadelo pela mente do poeta ao morrer). A desesperada tentativa do protagonista de criticar com a maior lucidez possível os projectos políticos nos quais se envolvera e, ao mesmo tempo, realizar os gestos mais eficazes no sentido de consolidá-los acabava por levá-lo, de modo bastante gratuito, a morte,

comentou o Caetano Veloso *Terra em transe*, o filme que o influenciou muito e que foi uma base da ideia da Tropicália (Veloso 2017: 127).

Desta maneira, o Veloso (2017:123) explicou:

²⁰ Plástico Bolha, *Por dentro do tom; Entrando na conversa sobre o fim da canção*, ano 3, Junho/Julho 2008, <http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb22/pordentrodotom.htm>, acesso em 10 de Maio, 2018

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus actos e minhas ideias, temos então de 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 trilha sonora de *Barravento* – o primeiro longa-metragem de Glauber -, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, a 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 a beira de se revelar.

Continuando, o Veloso (2017: 135) aponta:

Terra em transe me dera tudo, num certo sentido, mas o que queiramos fazer estaria muito mais próximo, se nos fosse possível, dos filmes de Godard. *Viver a vida*, *Pierrot le Fou* e *Uma mulher e uma mulher* são obras fundamentais de fermentação inicial do tropicalismo. E *Masculino-feminino* – com suas cenas no estúdio de gravação, seus "filhos de Marx e da Coca-Cola", sua sexualidade adolescente – foi visto por mim em São Paulo como um movimento a mais no nosso cotidiano: era como ir a um ensaio da peça de Zé Agrippino e Maria Esther- ou de Zé Celso -, era como ir gravar o Jovem Guarda, como encontrar os Mutantes, como simplesmente viver.

Durante este período o Caetano gravou um disco com Gal Costa chamado *Domingo*. Este período ficou conhecido como um período, essencialmente, de cantoras. A Betânia e Gal impressionaram o Guilherme Araújo, um mero produtor de espectáculos que queria passar a um empresário e um co-idealizador do movimento Tropicália. Ele viu no grupo baiano um potencial sucesso enorme, especialmente na Betânia e Gal e sempre dizia que a Betânia seria uma revelação internacional. Do outro lado, nunca acreditava que o Caetano teria o talento para o palco, mas que ele tinha, sim, o talento para orientar os colegas, escrever canções e roteiros para seus shows, etc. A Gal foi considerada uma nova rainha do *iê-iê-iê*²¹ (Veloso 2017: 149 - 150). A Gal Costa, um nome que foi escolhido para representar uma imagem pop, mas tinha raízes baianas que acabaram por ser muito importantes para Caetano. Quando o *Domingo* estava quase finalizado, Gil recebeu um convite em Pernambuco para fazer uma temporada de apresentações no Recife. Depois desta viagem tudo mudou. Gil estava transformado; ficou apaixonado por uma gravação dos Beatles chamada *Strawberry Fields Forever* e decidiu fazer reuniões com todos os seus colegas para os encorajar num movimento de provocação e criação das verdadeiras ideias revolucionárias da música brasileira, para além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alterados e o nacionalismo estreito, escreveu Veloso (2017:153) no seu livro. O disco *Domingo* foi lançado em 1967 e o Caetano escreveu o texto para a contracapa que quase anunciava o tropicalismo. Neste mesmo ano, o programa do Elis, *Fino Da Bossa*, tinha uma

²¹ O nome brasileiro do tempo para rock'n'roll.

queda de popularidade e por isso os representantes de TV Record decidiam criar um novo programa chamado *Frente Única da Música Popular Brasileira*. Entre as estrelas crescentes encontravam-se Gil Gilberto, Elis Regina, Nara Leão, Caetano Veloso, entre outros. No festival de 1967, o Gil decidiu que ele e o Caetano iriam deflagrar a revolução. E neste momento, Caetano começou a compor uma canção que caracterizara toda uma nova atitude.

6.3. Alegria, Alegria

Em 17 de Julho de 1967, em São Paulo, deu-se a *Marcha Contra a Guitarra Eléctrica*, um protesto liderado por Elis Regina, uma das cantoras de Bossa Nova mais populares nos anos 60. *Defender o que é nosso* e *Abaixo a guitarra* eram uns dos slogans deste protesto que tinha também um carácter contraditório, pois nessa mesma manifestação, encontrava-se ao lado do Elis, Gilberto Gil, um dos fundadores do Movimento Tropicalista.

Em 1967, a situação política no Brasil não estava famosa. A esquerda lutava contra as influências estrangeiras, especialmente na música e na cultura do país. Nessa mesma época o rádio foi a média mais importante onde se apresentava a música popular brasileira, mas não só brasileira. *Os Beatles* dominavam a rádio brasileira, cujo álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* foi uma inspiração para o Caetano Veloso e influenciou o Movimento Tropicalista, ou seja, a Tropicália. A passeata queria proteger a música brasileira dessas influências do rock'n'roll, mesmo que alguns meses depois o Gilberto Gil pela primeira vez, tenha vindo a apresentar uma guitarra eléctrica no *III Festival da MPB* da TV Record. Caetano Veloso e Nara Leão, horrorizados, assistiam a tudo da janela do hotel Danúbio.

Numa entrevista, anos depois, Gil justificou-se: “Eu participava com Elis daquela coisa cívica, em defesa da brasilidade, tinha aquela mítica da guitarra, como invasora, e eu não tinha isso com a guitarra, mas tinha com outras questões, da militância, era o momento em que nós todos queríamos atuar. E aquela passeata era um pouco a manifestação desse afã na Elis”. O ponto irónico chegou depois, quando quase todos músicos que participaram nessa passeata começaram a incluir guitarra nas suas criações. No documentário *Uma noite em 67*, o Caetano Veloso disse que “para ele, botar a guitarra eléctrica nas suas canções era uma decisão política.”²²

²² Documentário *Uma noite em 67*, Renato Terra e Ricardo Calil, 2010, disponível na página <https://www.youtube.com/watch?v=MLdptXDGwmg>, acesso em 15 de fevereiro, 2017.

Pouco a pouco, os festivais começaram a parecer os campos da batalha entre rivais, música de protesto, pop e MPB. Os cantores eram, em geral, homens enquanto as mulheres tipicamente ficavam-se apenas pelas *covers* das canções populares. Em 21 de Outubro de 1967, no *III Festival da MPB* do Record, houve uma maior enchente de esquerda, exigindo canções “autênticas brasileiras”. Esta maior afluência de esquerda tinha vindo a expressar desgosto contra o bossanovista Sérgio Ricardo e a sua canção sobre o futebol, *Beto Bom de Bola*, porque eles queriam uma canção com os temas tradicionais brasileiros. Dada a enorme frustração, esse festival entrou para sempre na história enquanto o *festival do desgosto*.

Neste mesmo festival nasceu a Tropicália, o movimento cujo alvo era transformar a música brasileira. Caetano Veloso, um dos fundadores do movimento entrou no palco com a sua canção *Alegria, alegria* que mesmo hoje é considerada um hino do movimento. Embora seja intitulada *Alegria, alegria*, o tema dessa canção não tem nada de alegre, apenas reflete a repressão do período da ditadura militar no Brasil. Segundo Veloso (2017 : 184),

era bom que a nova canção fosse, como aquela (*Paisagem útil*), uma marcha de Carnaval transformada, mas não uma arrastada e errática marcha-rancho. Tinha que ser uma marchinha alegre, de algum modo contaminada pelo pop internacional, e trazendo na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse pop se dava.(...) Rapidamente compreendi que, se o tom de mera sátira devia ser subvertido, o esquema de retrato, na primeira pessoa, de um jovem típico da época andando pelas ruas da cidade (o Rio, agora), com fortes sugestões visuais, criadas, se possível, pela simples menção de nomes de produtos, personalidades, lugares e funções – pois esse era o esquema de *Clever boy samba*. Essa consciência da alegria assim situada me levou a eleger como título (sem, contudo, incluir na canção) o bordão *alegria, alegria*.

No seu artigo *Análise da letra musical de Alegria, Alegria*, Mary Ellen Farias dos Santos comentou que

na sua estrutura textual, o Caetano usa os elementos do Modernismo Brasileiro, da contra-cultura, da ironia, da rebeldia, anarquismo e humor e as letras são bem simples. A canção tem nas entrelinhas uma crítica à esquerda intelectualizada, a negação à qualquer forma de censura, uma denúncia de sedução nos meios de comunicação de massa e mostra uma realidade brasileira urbana e industrial. As letras possuíam uma estrutura cinematográfica, citando o mote do Cinema Novo ou seja trata-se duma “letra-câmera-na-mão”. Também, tem muitas vírgulas na canção que dá a impressão dum ritmo de marcha, há uma ebulição de ideias e ações acontecendo simultaneamente.²³

Alegria, Alegria

²³ Análise da letra musical de “Alegria, Alegria”, Mary Ellen Farias dos Santos, Janeiro, 2015, disponível na página <http://www.resenhando.com/2015/01/analise-da-letra-musical-de-alegria.html>, acesso em Maio 2018.

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou...

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou...

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...

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não...

Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento,
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
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil...
Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou...

Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou...

Por que não, por que não...
Por que não, por que não...
Por que não, por que não...
Por que não, por que não...

Segundo Júlio César Anjos, na sua análise da *Alegria, Alegria*²⁴, no primeiro trecho “Caminhando contra o vento/Sem lenço e sem documento”, o verbo caminhar é no gerúndio, o que transmite a ideia de que este caminhar é contínuo e que nada vai interrompê-lo. No mesmo verso, “o vento” refere-se à ordem imposta e principalmente ao regime militar, explicando este que vai lutar contra esse regime. Pois, no seu livro, Caetano disse (Veloso 2017 : 185): “De todo modo, “sem lenço, sem documento” corresponde à ideia do jovem desgarrado que, mais do que a cantar, quer antes criticar, homenagear ou simplesmente provocar uma reação na plateia”. Os esquerdistas julgavam que, na realidade, “sem lenço e sem documento” se refere ao LSD, mas Caetano achou isso absurdo. A canção era um mero

²⁴ Júlio César Anjos, *Análise: Alegria Alegria Caetano Veloso*, 2016, acesso em Maio 2018
<http://efeitoorloff.blogspot.com/2016/11/analise-alegria-alegria-caetano-veloso.html>

abre-alas, mas que se tornou o sucesso mais amplo e mais perene entre todas as composições do Veloso.

Segundo Christopher Dunn (2001:84), utilizando instrumentação eletrônica para realizar uma marcha tradicional, Veloso se separou de paradigmas dominantes da MPB daquela época. Continuando, Dunn (2001: 84) disse que *Alegria, alegria* retratou a realidade confusa e fragmentada de uma cidade brasileira moderna, neste caso, o Rio de Janeiro, caracterizado pela presença omnipresente dos meios de comunicação de massa e produtos de consumo. Como já mencionado, semelhante às canções mais populares do festival, como *A banda, Disparada e Ponteio*, a música de Veloso também usou narração na primeira pessoa, mas o assunto ainda não foi lançado como um valente herói lutando pela redenção coletiva através da música. Como um flâneur tropical, o narrador simplesmente desfruta de um passeio numa metrópole brasileira enquanto casualmente absorve um fluxo de imagens desconectadas e sensações de seu ambiente urbano.

Toda sua vida, Caetano foi sempre influenciado pela música brasileira, bem como pela estrangeira (*os Beatles* tinham uma grande influência na criação das suas canções). As guitarras elétricas não foram a única coisa *estrangeira* na sua apresentação, mas ele também convidou uma banda argentina chamada *Beat Boys* para tocar com ele no festival. Nos primeiros momentos o público vaiou Caetano Veloso, pois este fez a apresentação com um grupo estrangeiro, mas, pouco a pouco, as vaias foram gradualmente transformando-se em aplausos, e a canção acabou por ficar no quarto lugar no final do festival.

Nos versos “O sol se reparte em crimes espaçonaves/Guerrilhas em Cardinales bonitas.../eu vou...” ele questionava as ideias e as tensões daqueles que lutavam contra a ditadura. Segundo Anjo, na sua análise da *Alegria, Alegria*²⁵, esta foi a razão principal pela qual o Caetano decidia de incorporar as guerrilhas e mencionar um sex símbolo deste período, a atriz italiana Cláudia Cardinale. Nos versos seguintes: “Em caras de Presidentes/Em grandes beijos de amor/Em dentes pernas bandeiras/Bomba e Brigitte Bardot”, ele decidiu cantar também do presente, da realidade quotidiana mencionando os presidentes, a realidade urbana e também o resto do mundo popular neste período, como o Brigitte Bardot, a atriz francesa que Caetano adorava. Segundo Dunn (2001 :85), imagens de autoridade nacional, patriotismo e violência política competia, na altura, com estrelas de cinema, no que toca à visibilidade que tinham. Voltando às questões existenciais, o narrador vagueia com uma sensação de alegria e preguiça no sol de verão de dezembro. Ele exhibe pouco interesse pelas

²⁵ (ibid.)

lutas ideológicas e conflitos armados, refletindo, em vez disso, um casamento iminente e oportunidades para cantar na TV.

Para salientar que a cultura importada era alienante, Caetano usa palavras como a Coca-Cola no verso “Eu tomo uma coca-cola”. O símbolo bem norte-americano que financiava os exércitos em toda a América Latina, também foi uma provocação para os esquerdistas. E não apenas isso, Caetano decidiu incorporar todas as coisas modernas e estrangeiras na canção como, por exemplo, os “cardinales” (referindo-se à Cláudia Cardinale, atriz italiana) e as Guerrilhas que lutavam contra o regime militar no país que nós podemos notar nos versos seguintes: “O sol se reparte em crimes/Espaçonaves, guerrilhas/Em cardinales bonitas”.

Veloso (2017 : 184) explicou: “Era um modo de deixar o ouvinte ao mesmo tempo perto e longe da visão de mundo do personagem que, na canção, diz ‘eu vou’. Entre as imagens eleitas, a menção a Coca-Cola como que definia as feições da composição: inaugural e surgindo ali como que não intencionalmente, a Coca-Cola fez com que se recebesse *Alegria, alegria* como um marco histórico instantâneo”.

No trecho: “O sol nas bancas de revista/Me enche de alegria e preguiça/Quem lê tanta notícia/Eu vou...”, as letras falam da grande influência dos mídia durante a ditadura militar. Já foi referido que o número de canais televisivos aumentou durante os anos 60 e a mídia foi fortemente manipulada pelo governo. Desse modo, o governo desviou a atenção dos brasileiros do que realmente se passava no Brasil.

Veloso jogava com as palavras – por isso incluiu uma pequena citação do livro *As Palavras* do Jean-Paul Sartre “nada nos bolsos e nada nas mãos” que se transformou um pouco e virou “nada no bolso ou nas mãos”. No seu livro *Verdade Tropical*, Veloso comenta também que “o verso foi tirado directamente da última página de *As Palavras* de Sartre: numa brincadeira comigo mesmo, eu tinha enfiado uma linha do que para mim era o mais profundo dos livros numa canção de circunstância” (Veloso 2017 : 185).

O verso “por que não” que se repete depois de cada verso pode ter as características de um desabafo-desafio e o compositor triunfou sobre o desagrado com que um público preconcebido recebera o conjunto acompanhante dos *Beat Boys* e da música *estrangeira* rock. Por que não aceitar as diferenças e as novas ideias?

Segundo Dunn (2001: 85), desejos e preocupações individuais obscurecem a luta coletiva, enquanto a música perde o sentido redentor, servindo apenas para “consolá-lo”. Nesse sentido, *Alegria, alegria* de Veloso era semelhante a algumas canções de rock da

Jovem Guarda e estava mais sintonizado com a confusa e fragmentada experiência da vida urbana.

6.4. Domingo no parque

Segundo Veloso (2017: 194), no dia do *III Festival do MPB*, o Gil chamou o director do festival e disse que ele iria cantar. Ele mesmo disse que tinha medo, muito medo de apresentar uma canção e que se sentia como na prova na escola. Gilberto Gil e os Mutantes, a primeira banda rock'n'roll brasileira paulista cantaram no festival uma canção extremamente provocante chamada *Domingo no parque*. Estes queriam apresentar um *som universal*, influenciado pela música do Luís Gonzaga, mas também dos Beatles, um som misto do rock com berimbau. A canção foi composta pelo arranjador do Tropicália, Rogério Duprat. Com essa canção, o Gil, tal como Caetano, atacou os costumes da música brasileira. O que revoltou ainda mais os esquerdistas era a guitarra eléctrica usada na canção que eles consideraram como um símbolo do “colonialismo cultural”. Segundo Dunn (2001: 86), nos termos musicais, *Domingo no parque* foi a canção mais inovativa no festival de 1967, com a orquestra, a banda rock *os Mutantes* e o instrumento *berimbau* que se utiliza na capoeira e tem raízes afro-diaspóricas.

Trata-se de uma canção na forma narrativa que conta a história de dois rapazes amigos. Um deles é José, o rei da brincadeira, e outro é João, o rei da confusão. No fim da semana, o João viu uma menina Juliana e apaixonou-se, mas José ficou também apaixonado por ela e quando os vê juntos, sendo tomado pelo ciúme, comete um crime, “o crime da paixão” e mata ambos. Nós podemos dizer que essa canção é também uma canção cinematográfica, riquíssima em figuras de linguagem, como as metonímias, anáforas, e quiasmos.

O rei da brincadeira
Ê, José!
O rei da confusão
Ê, João!
Um trabalhava na feira
Ê, José!
Outro na construção

Ê, João!...

A semana passada
No fim da semana
João resolveu não brigar
No domingo de tarde saiu apressado
E não foi pra Ribeira jogar
Capoeira
Não foi pra lá pra Ribeira
Foi namorar

O José como sempre
No fim da semana
Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer no domingo
Um passeio no parque
Lá perto da boca do Rio...
Foi no parque
Que ele avistou
Juliana, foi o 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 o Zé, feriu o Zé, feriu o Zé
E o sorvete gelou seu coração
O sorvete e a rosa
Oh José!
A rosa e o sorvete
Oh José!
Foi dançando no peito
Oh José!

Do José brincalhão

Oh José!...

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!...

Segundo Dunn (2001: 86), as letras de Gil formam uma montagem rápida de imagens a partir de uma miríade de perspectivas, resultantes e inspiradas no cinema. A canção atraiu a atenção dos poetas concretos e dos vanguardistas emergentes que admiravam o seu desafio à convenção lírica. Dunn (2001:86) também comenta que as letras de Gil, que são relatadas na terceira pessoa, comprimem um evento público violento num breve momento. Situado em Salvador, Bahia, onde Gil passou boa parte de sua juventude, *Domingo no parque* retrata um “crime de paixão” envolvendo dois rivais masculinos, José e João, e seu interesse amoroso mútuo, Juliana. O conflito surge quando José chega ao parque e espiona seu amigo namorando Juliana na roda-gigante. Conforme o ritmo da música aumenta, os vocais dum modo “chamada-e-resposta” introduzem uma série de saltos verbais que prenunciam o desenlace sangrento da cena.

No trecho seguinte podemos ver o início da história, “João resolveu não brigar/ No domingo de tarde saiu apressado/E não foi pra Ribeira jogar /Capoeira”. O João decidiu não brigar mas foi namorar. Podemos notar a repetição de palavras como “não foi pra lá, pra Riberia foi namorar”.

Na segunda e terceira estrofe, podemos notar que surgem demarcadores temporais “no fim de semana/ no domingo” e espaciais “no parque/ perto da boca do Rio” que mostram a área do lazer. Como as letras indicam, o José, como sempre, seguiu sua rotina, e foi João que entretou alterou o seu percurso e foi namorar. A partir dos trechos podemos concluir que

todas estas imagens fazem uma comparação entre os dois amigos, os protagonistas dessa história. No entanto, é também notável que eles têm o mesmo objeto do desejo: Juliana – “Juliana, foi o que ele viu / Foi que ele viu Juliana na roda com João”.

No versos seguintes : “Uma rosa e um sorvete na mão/ Juliana, seu sonho, uma ilusão /Juliana e o amigo João” quando o José viu a Juliana com o seu amigo, ele foi tomado pela ciúme. De novo, nós temos a repetição das palavras, como por exemplo nos versos “foi que ele viu, foi que ele viu Juliana”, porque a repetição reforça a atmosfera do momento.

Segundo Luiz Tatit (2001:162), no seu livre *Análise semiótica através das letras*, o impacto narrativo da letra concentra-se no instante em que José avista Juliana em companhia de João. Tatit (2001: 163), continua explicando que José é um sujeito que quer estar em conjunção com seu objecto – Juliana, mas que nesse momento, vem a saber que não pode mais realizar o seu projecto. Para além do mais, o José acredita que tem esse direito assegurado por um contrato que, na verdade, só foi estabelecido em seu próprio imaginário (nem João, nem Juliana teriam consciência disso) que nós podemos ver no verso “Juliana, seu sonho, uma ilusão”.

Nos versos seguintes: “O espinho da rosa feriu o Zé, feriu o Zé / E o sorvete gelou seu coração” pode se notar que, movido pelos reflexos da honra ofendido, José reagiu imediatamente, mas nunca com qualquer intenção de vingança.

Entretanto, nos versos da terceira estrofe temos uma descrição do lazer no domingo que é descrito nas figuras como “o parque”, “a roda”, “a rosa” e “o sorvete”. Tatit (2001: 167) explica: “Esse fechamento do foco visual tem um sentido de concentrar a ordem figurativa nos elementos mínimos que expressem o máximo das paixões narrativas em jogo. Integradas as isotopias do lazer e, a essa altura, do amor, as figuras “rosa” e “sorvete” liberam, por metonímia, os traços «perfume» e «doçura» respectivamente: “uma rosa e um sorvete na mão”. Embora não sejam lexicalizados no texto, esses traços tornaram-se presentes nos traços “espinho” e “gelo” que também se agregam por metonímia às mesmas figuras: “o espinho da rosa feriu o Zé, feriu o Zé, feriu o Zé / e o sorvete gelou seu coração”. O verbo gelar figurava a insensibilização do José que está pronto para a acção.

Nos versos seguintes: “O sorvete e a rosa/ Oh José!/ A rosa e o sorvete/ Oh José!/Foi dançando no peito” e “O sorvete e a rosa /Ô, José! /A rosa e o sorvete/ Ô, José!/ Oi girando na mente”, podemos ver uma figurativização que mostra a passagem dos estados de coisas aos estados de alma. Segundo Tatit (2001: 168), os movimentos giratórios, ou seja aqueles

expressos nas inversões “o sorvete e a rosa” e “a rosa e o sorvete”, bem como nos verbos “dançando” e “girando” representam essa tenção que se desenvolve no espírito do José. Neste momento podemos perceber a progressão de tensão, e o estado passional da canção, mas também temos uma composição interessante das palavras, formando a figura de quiasmo, a repetição cruzada, formando X de palavras: “o sorvete e a rosa/ a rosa e o sorvete”.

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...

Na estrofe acima, de novo temos as mesmas figuras: “girando”, “roda”, “sorvete”, “a rosa”, mas, segundo Tatit (2001: 169), desta vez incorporando-as como “termos da articulação”. Tatit (2001 : 169) determina que, nesses versos “o sorvete é morango/ é vermelho”, a categoria complexa é uma qualidade (vermelho) que se vai concentrar com o principal traço sensorial de «sangue» e conduzir as figuras anteriores, ligadas à vida e ao âmbito da morte. Mais, neste trecho temos novamente o verbo girar em gerúndio que se repete várias vezes, temos também “a roda gigante” e as imagens da Juliana e “o amigo João”, que, segundo Tatit (2001: 170) “podem representar um efeito hipnotizante e a confusão na cabeça e nas ideias de José.”

No seu livro, Tatit (2001: 172) descreveu as duas últimas estrofes que evocaram a explosão emocional:

Num momento a imagem terrível se apresenta – “olha a faca!” e na última estrofe o Gil nós mostra o auge da canção, desse acontecimento trágico, onde o José não podia tratar o seu ciúme e tomado por um sentimento desconhecido, forte e passional, assassina o seu amigo João e a Juliana. Além da evolução dos semas disfóricos de “rosa” e “sorvete” para a coloração sangüínea da morte, a irrupção do ataque impetuoso assinala também a transformação de figuras que associam vida e movimento com o eixo da verticalidade (roda gigante) em figuras que representam a imobilidade na dimensão horizontal: “Juliana no chão/ Outro corpo caído”.

Embora as canções-chaves do festival de 1967, bem como do início do movimento Tropicália fossem *Domingo no parque* e *Alegria alegria*, consideradas revolucionárias e diferentes, o vencedor do festival foi Edu Lobo, o artista da esquerda com a sua canção *Ponteio*, que falava sobre a esperança para a mudança.

6.5. Tropicália

Alguns meses depois de apresentarem o «som universal» no festival de MPB em 1967, o movimento que Gil e Caetano inauguraram foi chamado de Tropicalismo ou Tropicália. Veloso (2017: 266) cita no seu livro: “O tropicalismo começou em mim dolorosamente. O desenvolvimento de uma consciência social, depois política e económica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a por tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Tudo que veio a se chamar de tropicalismo se nutriu de violentações de um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez”. Caetano (2017: 186) também declarou:

Em vez de trabalharmos em conjunto no sentido de encontrar um som homogêneo que definisse o novo estilo, preferimos utilizar uma ou outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção mas também se chocasse com ela. De certa forma, o que queríamos fazer equivalia a “samplear” retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como ready-mades. Isso nos livrou de criar uma fusão qualquer, uma maionese musical vulgarmente palatável, mas também retardou (e isso é deplorável sobretudo no caso de Gil) uma possível pesquisa nossa no terreno dos arranjos e da própria execução.

Assim nasceu a canção-monumento – *Tropicália*. O título da canção foi atribuído depois e no início Caetano não gostou dele. Veloso (2017: 205) cita: “Tropicália foi o nome duma instalação da artista Hélio Oiticaca, que fez num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado

de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal."

Tropicália

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés, os caminhões
Aponta contra os chapadões, meu nariz

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

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

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina

Coqueiro, brisa e fala nordestina
E faróis

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira entre os girassóis

Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração
Balança a um samba de tamborim

Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes sobre mim

Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Domingo é o fino-da-bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça

Porém, o monumento
É bem moderno
Não disse nada do modelo
Do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Viva a banda, da, da

Carmen Miranda, da, da, da da.

No processo de escrever as letras para a *Tropicália*, Caetano queria pôr tudo o que preocupava o povo brasileiro, nomeadamente a miséria e a opressão, o Carnaval, as ideias, os contrastes e analogias, tudo tinha seu lugar na canção. Mas o tema central é a Brasília que foi a capital-monumento, e segundo Veloso (2017: 202), "um símbolo do sonho mágico transformado infelizmente em experimento moderno". Veloso (2017: 202) cita no seu livro:

A ideia de Brasília fez meu coração disparar por provar-se imediatamente eficaz nesse sentido. Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno – e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo.

Essa ideia de Brasília é descrita na primeira estrofe e no verso “no planalto central do país”, mas também passa através de toda canção. A canção é escrita na primeira personagem e Caetano é o protagonista principal nesta viagem surreal (que passa pela coração do Brasil). Ele “organiza o movimento e inaugura o monumento”.

Segundo Karin Hallana S. Silva e Tânia de Azevedo (2007: 6), na primeira estrofe “Sobre a cabeça os aviões/ Sob os meus pés, os caminhões/Aponta contra os chapadões, meu nariz”, “os aviões” referem-se à modernização pela qual atravessava o país. Elas citam no seu trabalho: “Em contraste surgem os caminhões denotando o caráter arcaico que ainda havia no Brasil. A atitude de apontar o nariz, numa clara demonstração de intromissão, indica a direção para onde se voltam as questões que serão discutidas no decorrer da música: os chapadões, o interior do Brasil. E interior nos remete às problemáticas que envolvem a constituição daquilo que entendemos como cultura brasileira” (Hallana S. Silva e de Azevedo Tânia, 2007: 6).

No terceiro trecho, Caetano canta “Viva a bossa, sa, sa/ Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça” onde, segundo ele (2017: 202), a palavra “bossa” impunha-se e punha o programa de televisão *No Fino da Bossa* (muito popular neste período) liderado por Elis Regina em confronto com uma população que mal deixava de ser rural - “palhoça”. Também nessa estrofe ele contrapôs o moderno e o arcaico – a Bossa Nova e a palhoça, que é a estrutura

principal na canção. Segundo Dunn (2001: 109), o produto novo, internacional – a Bossa Nova é oposto à cabana de argila habitual no interior do país.

Nos versos seguintes, mais uma vez nós temos a Brasília que segundo Dunn (2001:109), representa uma trajetória - do símbolo utópico de progresso nacional até uma alegoria distópica do fracasso de modernismo democrático no Brasil. Na estrofe seguinte: “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 capital é descrito como um monumento construído de “papel crepom e prata”, o que podemos entender como uma grandeza exterior que esconde uma estrutura frágil. Nesse sentido, Dunn (2001: 109) cita que o monumento seria uma realização triunfante de um capital futurístico que esconde um grande subdesenvolvimento e a desigualdade social.

Ainda mais, os contextos espaciais e temporais desmoronaram o reino arcaico na estrofe: “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” como se peça esmola. Segundo Dunn (2001: 110), essa imagem inquietante apresenta a alegoria da modernização redistributiva e da manutenção da pobreza extrema. De outro lado, podemos notar que nestes trechos a canção também fala do contexto político nos anos 50 e 60.

No refrão: “Viva a mata, ta, ta/ Viva a mulata, ta, ta, ta, ta” Caetano opôs os símbolos exóticos do país: a mata (a floresta) e a mulata (que tínhamos no sentido da mulher bonita e exótica, como por exemplo na canção *Garota da Ipanema*). Ele disse no seu livro: “A mata” e “a mulata”, de qualquer modo, são duas entidades múltiplas e, posto que óbvias, misteriosas.” (Veloso, 2017: 204).

Nos versos: “Na mão direita tem uma roseira/ Autenticando eterna primavera” e “No pulso esquerdo o bang-bang/ Em suas veias corre muito pouco sangue”, segundo Dunn (2001: 110), o Caetano faz o comentário à situação política através das referências à mão direita e à esquerda. Dunn (idem.) cita que: “O Caetano faz uma paródia do samba-de-roda tradicional substituindo a segunda parte da frase “na mão direita tem uma roseira/ que dá flor na primavera”, com a frase “autenticando eterna primavera” que indique a manipulação consciente da natureza para construir uma imagem do paraíso eterno. Ademais, nos versos

seguintes: “E no jardim os urubus passeiam/ A tarde inteira entre os girassóis”, essa imagem idílica foi minada numa referência às aves necrófagas que são um signo da morte iminente quando a parte nordestina do país é afectada pela seca”.

De novo, no refrão: “Viva Maria, ia, ia /Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia”, Caetano (2017: 204) evoca o filme *Vive Maria* de Louis Malle, com a atriz Brigitte Bardot de quem ele gostava muito, um filme sobre revolucionários na América Latina e mulheres. Veloso explica: “A Bahia tem muitos significados, mas a repetição da sílaba “iá-iá” é o modo como os negros da Bahia sempre chamaram suas patroas ou donas, assim como toda mulher que lhes fosse superior, uma vez que “iá” é mãe em iouruba.” (idem).

No refrão seguinte: “Viva Iracema, ma, ma/ Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma”, Veloso (2017: 204) explica que a Iracema é o nome da índia, a personagem central do romance oitocentista de mesmo nome, de José de Alencar, um anagrama de América. Em seguida, a Ipanema é um nome muito popular no início da década 60 por causa da canção *Garota de Ipanema* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Mas, nesse trecho, temos um significado escondido, onde Veloso (2017: 204), aproximou as duas praias, uma do Rio e a outra do Ceará (Iracema) e as duas figuras femininas, uma do século XIX, outra do século XX, uma índia, outra branca, uma dando nome a uma praia, e outra tomando de uma praia seu nome.

O último trecho: “Domingo é o fino-da bossa/ Segunda-feira está na fossa/ Terça-feira vai à roça” alude à cena da música popular dos anos 60. Em primeiro lugar, refere-se ao conflito entre os músicos da segunda geração de Bossa Nova e da banda de rock Jovem Guarda. Em seguida, segundo Tânia de Azevedo e Karin Hallana S. Silva (2007: 11), refere o programa da Elis Regina *Fino da Bossa* que foi transmitido no domingo, “fossa” indica a angústia e a depressão que foram usadas para descrever o estilo vocal melodramático dos anos 50 e “a roça” que alude ao Brasil rural, ao campo. Além disso, ele refere Roberto Carlos e a sua canção muito popular de 1965 *Que tudo mais vá pro inferno* e sua própria linha de roupas.

No último refrão: “Viva a banda, da, da/ Carmen Miranda, da, da, da, da” Caetano queria ter um fim notável e decidiu mencionar Carmen Miranda que foi o primeiro produto internacional brasileiro, muito conhecida em Hollywood, como já dissemos no início da presentetese. Caetano sabia que a menção do nome dela vai causar problemas com os esquerdistas tradicionais. Pois, ele uniu Carmen Miranda com a canção do Chico Buarque *A Banda* que venceu no festival no 1966. Veloso (2017: 201) cita no seu livro: “Lembrei que Carmen Miranda rima com *A banda* (eu já vinha fazendo muito tempo pensando em bradar o

nome ou brandir a imagem de Carmen Miranda) e imaginei colocar lado a lado imagens, ideias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustra e reluzente de ser brasileiro”. Ainda mais, segundo Karin S. Silva e Tânia de Azevedo (2007: 12), ele incorporou a repetição de *da-da* que evoca o movimento dadá ou dadaísmo, bem como o nome de Dada, uma das figuras centrais dos *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um filme que também influenciou muito o Caetano e todo movimento *Tropicália*.

No mesmo tempo quando a *Tropicália* nasceu, em 1968, aconteceu um milagre económico, um boom industrial que durou seis anos. Isso foi graças ao jovem económico Delfim Neto. Ele facilitou o crédito em 1967 e a economia brasileira cresceu, especialmente no sector industrial (Skidmore 2003: 249). No fim dos anos 1967, a inflação foi reduzida de 92% para 28%. O crescimento foi apoiado com a ajuda financeira dos Estados Unidos de América que foi muito importante para o país. O boom industrial logo elevou os níveis salariais na indústria que causou a migração rural para a cidade. Mas assim acentuou as diferenças de renda entre o Centro-Sul, que foi mais industrializado, e as regiões mais pobres, como o Nordeste. A reorganização agrícola foi muito importante. Pouco a pouco, o Brasil tornou-se um produtor (e exportador) importante de laranja e da soja.

O ano 1968 foi o perfeito momento para um movimento musical e cultural. Os protestos nasceram na Checoslováquia, na Inglaterra, nos Estados Unidos (contra a Guerra no Vietnam), na França (os protestos dos estudantes universitários), enquanto no Brasil também cresciam a tensão e o caos. A linha dura e os militares forçaram a repressão e utilizaram todos os métodos para fazer calar os inimigos. No documentário do BBC, *Brasil, Brasil: Revolução Tropical*, Veloso disse: "As esquerdistas eram contra nós e criticavam-nos porque eles acharam que nós estávamos sob a grande influência americana e que nós aprovamos o imperialismo dos Estados Unidos através do rock'n'roll, cultura popular, etc."²⁶

Tom Zé também comentou no mesmo documentário que o público que foi aberto às novidades, ideias, curiosidade era o público que aprovou a *Tropicália*, dava audiências aos programas e comprava os discos.²⁷ Por isso, no Maio de 1968, o álbum manifesto, "*Tropicália ou Panis et Circencis*" foi gravado. O grupo baiano, ou seja, os músicos Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes, Rogério Duprat e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinan uniram-se e participaram na gravação desse álbum. A Nara Leão também

²⁶ Brasil, Brasil: Revolução Tropicália, documentário do BBCFour disponível na página <https://www.bbc.co.uk/programmes/p03hjv7>, acesso em 12 de março, 2017

²⁷ (ibid.)

participou no disco, embora ela fosse cantora de Bossa Nova. Ainda mais a irmã do Caetano, Bethânia, também foi mencionada nos vários documentários e nos livros sobre a Tropicália, mas ela nunca de verdade participou no movimento. Veloso comentou no seu livro *Verdade Tropical*: "A Bethânia ficou sempre ao par das nossas decisões (e indecisões), deu frequentemente sua aprovação, mas se manteve à parte, defendendo a sangue e fogo sua individualidade" (Veloso, 2017: 155). Segundo Dunn (2001: 84), o disco foi o primeiro álbum conceitual brasileiro que integrou as letras, o arranjo musical, o material visual e o texto com a forma dum roteiro de filme descontínuo no lado posterior do álbum. A capa do álbum representa a paródia da família burguesa cuja fotografia apresenta uma alusão visual da faixa-título – *Panis e Circencis*, que foi interpretada pelo grupo paulista Os Mutantes. Veloso (2017 : 288-289) comentou:

O disco colectivo era o veículo natural para as canções que Tom Zé tivesse trazido da Bahia ou viesse a compor em São Paulo. Eu tinha feito e dado para Gil musicar uma letra a que pus o nome de Panis et circensis. (...) Eu tinha uma vaga lembrança de uma conversa com Wanderlino Nogueira Neto, que foi quem, no curso clássico, me ensinou a famosa expressão, em que julguei ter aprendido que se tratava de dois substantivos no genitivo com função partitiva (como no francês «du pain et du cirque»). Afinal, em meio à iconoclastia tropicalista, a reverência às letras clássicas eram a última das exigências a ocorrer a alguém. Mas o reconhecimento íntimo de que a intenção seria a de sobrepor à colagem pop de uma letra de música banal- e agora, de um disco de canções pop- uma citação latina cuja correção deveria contribuir para o feito de contraste, empresta uma dimensão de atroz ridículo ao momento de reflexão devotado à questão.

Esse álbum era uma resposta brasileira ao álbum Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band que já referimos no início desta tese como um dos álbuns influenciadores para Caetano e o movimento tropicalista. Nas palavras de Veloso (2017: 282-283): "O experimentalismo ostensivo de Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band estava mais próximo não só do que fazíamos como dos grandes artistas que eu admirava, fossem eles Godard, Oswald, Augusto de Campos, João Cabral, Joyce, Lewis Carroll ou e.e.cummings. (...) Em linhas gerais, essas eram as relações que mantínhamos, no meio do período tropicalista com as produções daquilo que era nosso pão e nosso circo: a música popular" . Ocorreu uma mistura dos estilos tradicionais brasileiros como a Bossa Nova, mambo, bolero que foram incorporados com os estilos modernos como o rock. Veloso (2017: 300) cita no seu livro: "O mundo era americano ou provinciano. Isso era um dado que os tropicalistas não queriam negar. Tampouco queríamos encarar com ranço ou melancolia. Reconhecíamos a alegria necessária que há em

alguém achar-se participando de uma comunidade cultural urbana individualista universalizante e internacional. Os pruridos nacionalistas nos pareciam tristes anacronismos.”

6.6. *Baby, I love you*

Veloso (2017: 284) cita no seu livro: “Bethânia tinha-me encomendado uma canção para a qual ela já tinha título e grande parte da ideia da letra: *Baby*, ela queria que a canção se chamasse”. Essa canção foi feita pela Bethânia, mas depois ela não queria participar neste disco. A sua recomendação foi de que a canção fosse gravada por Gal, o que resultou no primeiro grande sucesso. A canção foi arranjada por Duprat e cantada por Gal, com a sua voz específica, e tornou-se a obra-prima do tropicalismo ganhando uma grande popularidade para Gal. *Baby* é uma meditação sonhadora sobre a cultura pop e a cultura do consumo no fim dos anos 60. Nas palavras de Veloso (Veloso 2017 : 290):

Minha alegria ao ouvir, no estúdio, a adequação do estilo de Gal à canção (sendo a um tempo Bossa Nova e rock’n’roll, mas sendo algo diferente disso) e, sobretudo, a graça e a inteligência do arranjo de Duprat, levou a um incidente profundamente desagradável. Nós saímos do estúdio para o Patachu, o restaurante para jantar em clima comemorativo. Geraldo Vandré, que estava em outra mesa, veio até a nossa e, ao perceber o nosso entusiasmo pela gravação, pediu que Gil lhe cantasse a canção recém-gravada. Quando tinha ouvido suficiente para ter uma ideia do que era, ele a interrompeu bruscamente, batendo na mesa e dizendo: ‘Isso é uma merda!’ Ele quis argumentar dizendo que nós estávamos traindo a cultura nacional, mas não permiti que ele concluísse o discurso.

Baby

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

Segundo Dunn (2001: 132), a canção começa com uma lista dos bens que a pessoa precisa - aquelas coisas sem as quais a vida não seria completa se a pessoa quiser participar na cultura de massa da sociedade moderna. No primeiro trecho, Veloso faz referência à *Carolina*, a canção de Chico Buarque extremamente popular neste período – novamente, Veloso fala da popularidade de Chico durante este período tropicalista.

O verso “você precisa saber de mim” pode falar das propagandas que dirigem a gente, o que eles precisavam de comprar e saber ou consumir, concluiu Dunn (2001: 132). De novo, Veloso faz referência ao consumo de massa.

Na estrofe seguinte, Veloso continua fazer a mesma lista, mas também implica (Dunn, 2001: 132) a paródia de estilo da vida característica para a classe média brasileira, que se pode notar nos versos: “Você precisa tomar um sorvete/ Na lanchonete²⁸/ Andar com a gente/ Me ver de perto”. Segundo Dunn (2001: 132), no verso seguinte: “Ouvir aquela canção do Roberto”, menciona um artista muito popular e influente no Brasil durante os anos 60, Roberto Carlos, que foi chamado o rei.

No trecho seguinte: “Você precisa aprender inglês/ Precisa aprender o que eu sei /E o que eu não sei mais”, temos um comentário sarcástico que a pessoa precisa de aprender inglês para ter a importância ou valor próprio, e as todas outras coisas obrigatórias para a participação na nova cultura da massa. Nas palavras do Dunn (2001: 132): “Usando linguagem atualizada de jovens, a letra parodia propagandas de venda, criando um inventário de todos os itens de que nós 'precisamos' para sermos felizes e bem-sucedidos na sociedade de consumo: piscinas, margarina, gasolina, sorvete, músicas de Roberto Carlos e Chico Buarque e, finalmente, aulas de inglês, a chave do sucesso e um rito de passagem para jovens brasileiros de classe média.”

Na estrofe seguinte, nos versos: “Não sei, comigo vai tudo azul/ Contigo vai tudo em paz/ Vivemos na melhor cidade/ Da América do Sul”, Veloso explica que tudo está um pouco melancólico, mas sem muitos problemas. Segundo Dunn (2001: 132), no Rio - “na melhor cidade da América do Sul”, as pessoas estão felizes, não se ocupam dos problemas. Ninguém fala dos problemas, enquanto no país inteiro deste período, embora a realidade fosse diferente. Dunn (2001: 132-133) cita no seu livro: “Dado o clima de conflito político no Rio de Janeiro, a alegre celebração da cidade é ambígua. *Baby* certamente pode ser lido como uma canção que foi 'alienada' da dura realidade do Brasil urbano sob a ditadura, mas também pode ser interpretada como uma crítica irônica da complacência e do consumismo.”

A última estrofe fala do consumismo omnipresente. O verso: “Você precisa” é repetido, fruto da época de comercialismo. O último verso é uma referência à T-shirt em que se podia ler, em inglês, a frase : “I love you”, por isso Bethânia disse que a canção tinha que terminar com essa frase: “Baby, I love you”. Veloso (2017: 284) cita no seu livro: “Era um modo de comentar, com amor e humor, a presença de expressões inglesas nas canções ouvidas – e nas roupas usadas – pelas pessoas comuns.” No fim da canção a voz de Gal está

²⁸ Lanchonete (português brasileiro) ou snack-bar (português europeu) é um estabelecimento comercial popular especializado em pequenas refeições rápidas, lanches e sanduíches mesmo fora do horário normal das refeições (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa)

muito suave, tranquila e ela repete estas palavras em inglês – a língua importada da cultura de massa, a língua do rock'n'roll e a língua da propaganda. No seu livro *Letra só: Sobre a letra* de 2003, Veloso comenta a canção *Baby*, dizendo:

Foi a primeira música a usar a expressão *baby*. Além disso, trazia uma frase em inglês, um tipo de coisa que começou a ser feita mais adiante. Houve momentos em que me arrependi desses artificios, mas noutras ocasiões me senti orgulhoso de, naquela fase, ter sido meio pioneiro. Depois, quando chegamos ao ápice disso tudo, a ponto de um grupo como Sepultura compor e cantar em inglês, achei maravilhoso, acabou-se qualquer problema.

A canção *Baby* é, ao mesmo tempo, a rejeição e a aceitação da cultura estrangeira ou cultura pop. Essa cultura é uma forma de expressão artística e política. Segundo Dunn (2001: 133), todas essas canções tropicalistas são marcadas por uma ambivalência semelhante em relação à mídia de massa e ao consumismo. Imediatamente depois da gravação, Geraldo Vandré gritou ao grupo baiano que essa canção é um acto traidor da música brasileira. Nas palavras do Veloso (2017: 291):

Uma das marcas da Tropicália – e talvez seu único sucesso histórico indubitável foi justamente a ampliação do mercado pela prática da convivência na diversidade, alcançada com o desmantelamento da ordem dos nichos e com o desrespeito às demarcações de faixas de classe e de graus de educação. Essa saudável destruição de hierarquias está na origem do que alguns críticos chatos chamam de «complacência cínica pos-60».

O disco *Tropicália* tinha um plano totalmente tropicalista, de gravar uma velha canção brasileira desprestigiada – *Coração materno*, uma canção supersentimental de Vicente Celestino dos anos 30. Esta canção conta a história de um jovem camponês que se vê obrigado a entregar à sua amada, como prova de amor, o coração da própria mãe. O matricídio se dá enquanto a mãe esta ajoelhada diante de um oratório. O jovem, depois de rasgar-lhe o peito e extirpar-lhe o coração, corre para a amada levando-o nas mãos. Mas na estrada, tropeça e cai, quebrando uma perna. Do coração da mãe sai uma voz que pergunta: “Magoou-se, pobre filho meu?” e, num último e extremo golpe comovedor, exorta: “Vem buscar-me que ainda sou teu” (Veloso, 2017: 301). O arranjo que Duprat fez para essa canção é uma das maiores vitórias do tropicalismo, ele criou uma atmosfera de ópera seria, disse Veloso (2017: 302) no seu livro.

6.7. Bat Macumba

O tropicalismo ganhou corpo na história da MPB como um conjunto de actos dos quais a colaboração com os eficientes e inspirados Os Mutantes foi um dos mais auspiciosos,

mas o núcleo estava em outra parte (Veloso, 2017: 299). Uma das canções mais fortes representantes do movimento tropicalista é a canção *Bat Macumba* de Gilberto Gil, composta também pelos Mutantes, o grupo rock'n'roll paulista, Caetano Veloso e Gal Costa. Segundo Dunn (2001: 128), esta canção ganhou um status concretista (a poesia concretista foi escrita numa maneira nova, foi como “rock'n'roll da poesia”) e possuía uma expressão mais artística.

No documentário *Tropicália – a voz duma geração* (2015) da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, a Lesly Revely, a professora da História da Arte e Cultura Brasileira, comentou que nessa canção o Gil uniu a poesia e a visão, ou seja, ele visualizava a poesia.²⁹ Doutro lado, no mesmo documentário (2015) o Claudio Sant’Ana, o professor da História da MPB, conclui que nesta canção a música popular brasileira atingiu um outro objectivo, colocada no jogo das palavras que neste período foi uma coisa completamente nova, o Gil trata a palavra pela palavra. O Sant’Ana também conclui que ouvindo a canção nós podemos ouvir as onomatopeias, mas que a forma visual tem um desenho – a forma pode representar a metade da bandeira do Brasil ou pode representar uma ave.³⁰ Já observamos que na canção *Alegria, Alegria* de Caetano, nós temos essa metáfora da ave que é uma referência à construção do capital, à Brasília. Segundo Dunn (2001: 99) a *Batmakumba* é a canção mais híbrida em todo o repertório tropicalista.

Batmakumbayêyê batmakumbaobá

Batmakumbayêyê batmakumbao

²⁹ Documentário “Tropicália – a voz duma geração”, disponível na página <https://www.youtube.com/watch?v=HHM5-PonsKM>, acesso em 20 de maio, 2018.

³⁰ Ibid.

Batmakumbayêyê batmakumba

Batmakumbayêyê batmakum

Batmakumbayêyê batman

Batmakumbayêyê bat

Batmakumbayêyê ba

Batmakumbayêyê

Batmakumbayê

Batmakumba

Batmakum

Batman

Bat

Ba

Bat

Batman

Batmakum

Batmakumba

Batmakumbayê

Batmakumbayêyê

Batmakumbayêyê ba

Batmakumbayêyê bat

Batmakumbayêyê batman

Batmakumbayêyê batmakum

Batmakumbayêyê batmakumbao

Segundo Dunn (2001: 128), o verso “Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá” é deconstruído ao decorrer da música, perdendo uma sílaba com cada repetição até virar apenas *Ba* e depois, de novo nós temos uma gradação, ou reconstrução da canção. Segundo Ana

Cristina Fricke Matte, no seu artigo *Bat Macumba Oba! A anti-letra da canção* (2005: 4), “Bat Macumba” é pronunciado como “bate macumba” que é sinónimo de praticar macumba. Segundo Moura (1955 : 184), macumba tem vários significados e diferentes práticas da cultura afro-brasileira. No séc. XIX, a macumba tinha a designação geral para as religiões afro-brasileiras, mas em séc. XX, designa a gíria para os brasileiros que não praticam essas religiões (Moura, 1995: 184). As religiões relacionadas com Macumba são Candomblé, Giro e Mesa Branca. Segundo Fricke Matte (2005: 2), “Bat” pronunciado “bate” também faz a ligação com a percussão, ou instrumento utilizado na prática da Macumba. Outra interpretação de “Bat Macumba” é ligada com o personagem americano de Batman (Bat). Já vimos que a forma visual pode representar uma ave, com essa explicação podemos concluir que essa ave pode ser um morcego, ainda mais com a repetição da sílaba “bat” que em inglês significa morcego. Segundo Dunn (2001: 175), Augusto de Campos transcreveu *Batmacumba* como um poema visual com duas “asas” triangulares destinadas a sugerir um morcego em vôo.

Essas interpretações podem aludir que essa ideia da convivência harmónica do ícone pop americano (Batman) e da cultura brasileira, nacional, é o que faz Brasil ser Brasil. Todo conceito do tropicalismo fala dessa convivência (ou mistura) da cultura tradicional e cultura importada estrangeira. A canção sugere que os produtos da indústria de cultura multinacional como Batman e rock’n’roll foram abasileirados e, por outro lado, que a religião afro-brasileira é central para a modernidade brasileira e não para um vestígio folclórico de um passado pre-moderno (Dunn 2001: 128).

6.8. Geléia geral

Falando das canções que marcaram este período e que foram as canções-chaves com seu arranjo, com as suas letras ou o seu modo da interpretação dos cantores, nós devemos mencionar também uma canção de poeta tropicalista – Torquato Neto. Segundo o Veloso (2017: 321), o movimento “tornou uma feição ainda mais marcadamente esquerdista por unir autores, atores, cantores, directores, peças, filmes e publica numa espécie de resistência do espírito contra a ditadura.” Torquato, além de ser um poeta, era um jornalista e actuava como um agente cultural e polemista defensor das manifestações artísticas como a Tropicália. Ele escreveu, sobre uma música de Gil, a letra que se tornou, mais do que a própria Tropicália, a

letra-manifesto do movimento: *Geléia geral* (Veloso 2017: 303). No seu livro *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*, Paulo Andrade (2002: 16) declarou: "o Torquato Neto é não só um exemplar como símbolo maior da estética da curtição, da mistura de experimentalismo e marginalidade, de renovação artístico-cultural e mudança comportamental." O próprio nome da canção vem da expressão de poeta Decio Pignatari que a inventou para se referir às grandes mudanças e incrementações na cultura brasileira durante a década de 1960. O Dunn (2001: 87) definiu a canção como "uma canção próspera que propunha a síntese entre o arcaico e o moderno." Nas palavras de Dunn (2001: 88): "*Geléia geral* é a composição literária mais autoconsciente de álbum tropicalista que faz paródia de linguagem ornamental e a poesia tradicional utilizando ao mesmo tempo as técnicas de montagem similares as utilizadas pelo Oswald de Andrade."

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

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

"A alegria é a prova dos nove"
E a tristeza é teu Porto Seguro
Minha terra é onde o Sol é mais limpo
Em Mangueira é onde o Samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro

Ê bunba iê iê boi
Ano que vem, mês que foi
Ê bunba iê iê iê

É a mesma dança, meu boi

É a mesma dança na sala
No Canecão, na TV
E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil
Doce mulata malvada
Um LP de Sinatra
Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Super poder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade, jardim

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

Plurialva, contente e brejeira
Miss linda Brasil diz: "Bom Dia"
E outra moça também, Carolina
Da janela examina a folia
Salve o lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradia

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

Um poeta desfolha a bandeira
E eu me sinto melhor colorido
Pego um jato, viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Faz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento

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

É a mesma dança, meu boi
É a mesma dança, meu boi

Segundo Dunn (2001: 117), a canção começa com uma referência directa á figura do poeta e ironiza o ufanismo que exalta o patriotismo excessivamente optimista (referendo ao potencial brasileiro, as suas riquezas e belezas). Nas palavras de Andrade (2002: 53): "O poeta-letrista sintetiza, como poucos, os 'principios filosoficos' do tropicalismo, reinterpretando os mitos primitivos da cultura urbana inustrial, ao misturar elementos diversos da cultura national." Na primeira estrofe pode-se notar a invenção dos signos do trópico "calor girassol" e da vida brasileira como "o Jornal do Brasil", jornal diário estabelecido em 1891, no Rio de Janeiro.

Dunn (2001: 118) notou no seu livro que os trechos famosos dos escritores consagrados são parodiados na canção toda, incluindo *Hino da Bandeira* de Olavo Bilac, *Canção de Exílio* de Gonçalves Dias, citações de ópera *Il Gaurani* de Carlos Comes que o

Rogério Duprat incorporou, parodia também o Frank Sinatra, mesmo como Oswald de Andrade e o seu *Manifesto Antropófago*.

No trecho seguinte, o Torquato pôs lado a lado o folclore tradicional brasileiro e o folclore urbano internacional. Segundo Dunn (2001: 116), o verso “ê bumba iê iê boi” é uma mistura de duas danças o *bumba meu boi* e o *yê-yê-yê*. O *bumba meu boi* vem do folclore brasileiro, celebrado no Nordeste do Brasil, onde as pessoas giram em torno de um boi. Nas palavras de Dunn (2001: 116): “Ao sugerir as possibilidades de novos híbridos culturais baseados em danças tradicionais e rock, a canção desafiou as noções predominantes de autenticidade cultural no Brasil.” Na dissertação de Aline do Carmo Rochedo, *Os filhos da revolução: A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980* (2011:22), ela determinou o *yê yê yê* ou *iê iê iê* como um estilo da música pop europeu chamado *yê yê*, mas derivado de inglês *yeah yeah*, da canção dos Beatles *She loves you*. Também, o *iê iê* se refere à música rock’n’roll popular nesta época na Europa (aos The Beatles de novo).

Na terceira estrofe, no verso: “A alegria é a prova dos nove” nós podemos ver a influência tropicalista – Oswald de Andrade e o seu *Manifesto antropófago* que o Torquato Neto decidia de citar no primeiro verso, explica Dunn (2001: 118). No seu manifesto, Andrade usa a imagem de antropófago para criticar a relação entre a cultura brasileira e europeia. O sentido do primeiro verso pode ser que onde tem a felicidade nada pode estar mal. O sintagma 'prova dos nove' é um método matemático, que representa o controle dum grande sistema matemático, onde o resultado do sistema e a soma dos dígitos precisam de ser iguais. Se o resultado e a soma são diferentes, isso significa que o sistema tem um erro. Podemos dizer que este sistema oferece uma verificação que não pode ser posta em dúvida, significando que a alegria seria uma ocorrência inquestionável. Em outro verso o poeta menciona Porto Seguro, referindo a cidade na Bahia, ou isso pode ter sentido literal – o porto seguro, onde ele parodia o trecho famoso de primeiro verso, explica Dunn (2001:117). Segundo Andrade (2002: 56), além de Oswald de Andrade, ele fez referência ao poeta Gonçalves Dias no verso “Minha terra é onde o Sol é mais limpo”. Pois, ele menciona a Mangueira - escola do Samba que nasceu em 1928, nas favelas ao lado dum monte do mesmo nome. Assim ele queria prestar-lhes homenagem.

No último verso: “Pindorama, país do futuro”, ele menciona Pindorama, o município no São Paulo, mas em Tupi, a Pindorama significa “A Terras das palmeiras”, referindo de novo os signos trópicos brasileiros e parodiando a utopia de Pindorama que Oswald de

Andrade usou no seu manifesto, chamando-o o país de futuro e fazendo a alusão ao patriotismo agitando as bandeiras (Dunn 2001: 118).

De novo, ele menciona duas danças, cujo contraste, num contexto brasileiro, é explicado pelo conceito de “geleia geral”. Este conceito representa o Brasil como um país que está e estará na beira da modernidade, embora seja preso na tradição. Nas palavras de Andrade (2002: 56): “Ê bumba iê iê boi’ uma fusão criativa da dança folclórica ao ritmo da música jovem- o iê-iê-iê-, a paradigma do moderno. A dança dos Trópicos reescreve a mesma dança do boi, como imagem permanente do conflito, do contraste das linguagens.” A proximidade dessas duas danças, o bumba meu boi e o yê-yê é ressaltada pondo os no mesmo refrão e é elogiada até o ponto de serem consideradas mesmas, o que notamos no verso “é a mesma dança, meu boi”.

No terceiro trecho, o Gil recita o inventário dos dizeres quotidianos, clichés e das referências da cultura popular construindo o panorama alegórico da vida quotidiana no Brasil (Dunn 2001: 89). Nos versos: “No Canecão, na TV/ As relíquias do Brasil/ Doce mulata malvada/ Um LP de Sinatra/ Maracujá, mês de abril/ Santo barroco baiano/ Super poder de paisano/ Formiplac e céu de anil”, todas estas imagens são ironicamente nomeadas “reliquias de Brasil”. De mesmo modo, o poeta se refere às danças já mencionadas que são as mesmas tanto na casa de espectáculos Canecão situada no Botafogo, Rio de Janeiro como na televisão que foi um veículo mais importante neste período para atingir o público que podemos notar nos versos: “É a mesma dança na sala /No Canecão, na TV/ E quem não dança não fala /Assiste a tudo e se cala”. Outrossim, a canção expressa não só na maneira poética mas também musical, a simultaneidade das relíquias do Brasil ou da tradição e a sua modernidade ou industrialização. Segundo Dunn (2001: 119), o verso: “Doce mulata malvada” diz respeito ao estereótipo modernista que lembra as personagens das novelas de Jorge Amado - um dos mais famosos e traduzidos escritores brasileiros do modernismo, é justaposta com “Um LP de Sinatra” (o actor e cantor americano muito popular no século XX, especialmente na década 50 e adorado no Brasil).

No próximo verso “Maracujá, mês de abril”, o poeta menciona a maracujá - o fruto cultivado no Brasil, que é o maior produtor e consumidor mundial de maracujá. Conhecida popularmente como a fruta da tranquilidade, a planta é cultivada também pela sua flor ornamental das cores “trópicos”.

Segundo Dunn (2001: 119), além disso, no verso: “formiplac e céu de anil” a frase de estoque de poética parnasiana sempre utilizada para descrever o céu do Brasil “céu de anil” é comparada com a fôrmica, o produto industrial mundano. Dunn (2001:119) continua a enumerar as imagens folclóricas brasileiras, mas comparando-lhes com as coisas banais de Brasil urbano-industrial. O Dunn (2001: 119), explica que toda esta crítica de brasilidade descobre-se nos dois últimos versos: “Hospitaleira amizade /Brutalidade, jardim”, onde ele compara “a hospitaleira amizade”, referindo a cordialidade brasileira, e “a brutalidade jardim”, a frase da novela *Memórias Sentimentais* de João Miramar de Oswald de Andrade de 1924.

Nas palavras de Dunn (2001: 119-120):

A frase de Oswald é particularmente impressionante porque não segue a sintaxe portuguesa (ou seja, jardim da brutalidade), em que o jardim seria necessariamente o local da brutalidade. Em vez disso, a frase constitui uma montagem cubista em que as duas metades se contaminam, mas nunca se coíbem. O jardim e a brutalidade coexistem na justaposição contraditória. A frase de Oswald capta a postura ambivalente dos tropicalistas, que eram fascinados com a mitologia nacional edênica, mas também conheciam suas premissas ideológicas e usos insidiosos. O regime militar procurou representar o Brasil como um 'jardim' pacífico, mesmo quando este suprimiu brutalmente sua oposição. A frase paradoxal de Oswald, aludindo à violência dentro de uma arcádia tropical, encapsula telegraficamente o drama do Brasil no final dos anos 1960, como visto pelas lentes tropicalistas.

Podemos dizer que o Oswald de Andrade, de certo modo, previu esse drama do período militar.

Toda a canção tem uma visão fragmentária de mundo e no próximo trecho que começa com os versos: “Plurialva, contente brejeira/ Miss linda Brasil diz "Bom Dia"/ E outra moça também, Carolina”, o poeta novamente fala das imagens brasileiras, mencionando “a Miss Brasil” e a canção de Chico Buarque *Carolina* como fez Veloso na sua canção *Baby*. A última estrofe repete o primeiro verso da primeira estrofe “Um poeta desfolha a bandeira”, nós podemos dizer que o poeta abre e fecha a canção com a paródia ao patriotismo. Também parodia a classe média e o estilo da vida com os jatos e as viagens “Pego um jato, viajo, arrebento/ Com o roteiro do sexto sentido” que justapôs com as favelas “Faz do morro” e com “pilão de concreto”.

O último verso, “Tropicália, bananas ao vento”, menciona o movimento Tropicália, e as bananas que também são um símbolo do país, mas, segundo Dunn (2001: 120), talvez

nesse verso o poeta podia fazer a referência à canção de 1937 *Yes, nos temos bananas*, dos compositores brasileiros Braguinha e Alberto Ribeiro.

6.9. *É proibido proibir*

Em 1967 e 1968, a tensão crescia e as declarações colectivas de repúdio à ditadura saíram das salas de teatro para as ruas. As demonstrações cresciam e as lideranças estudantis surgiam nas reportagens da grande imprensa. Em Maio de 1968, o Veloso viu uma reportagem da revista *Manchete* sobre os estudantes em Paris (Veloso 2017 : 305). O Guilherme Araújo lhe mostrou essa reportagem e a fotografia em que se lia a frase '*É proibido proibir*'. Guilherme acreditava que isso será uma canção excelente e queria que o Veloso fizesse uma canção usando a frase. A canção foi composta no momento certo, porque o ano 1968 era um ano das grandes manifestações. Pois não foi só a censura que causava um aumento das canções de duplo sentido, mas também a repressão militar que foi cada dia pior. No dia 26 de Junho de 1968, o assassinato do estudante Edson Luís por policiais, numa manifestação no restaurante universitário, causou um protesto enorme chamado "A Passeata dos Cem Mil" que foi organizado no Rio. Uma reunião ampla de artistas e intelectuais para exigir do governador da Guanabara uma atitude condizente (Caetano 2017: 272). Nesta "Passeata", Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Milton Nascimento entre os outros, protestaram contra o militar que matou um estudante. Os dizeres como *Abaixo a Ditadura* e *O Povo no poder* foram uns dos principais dizeres durante a manifestação. Desde o momento, a atmosfera política no Brasil se piorava. A manifestação passou sem violência, mas o Governo reagiu imediatamente com a proibição dos protestos públicos.

Perto do final do ano de 1968, Veloso tinha a oportunidade de apresentar a canção no Festival Internacional da Canção (o FIC) no Rio. No início, Veloso, junto com Gil, não queria participar, mas o Guilherme Araújo insistiu. Finalmente, o Gil e Veloso decidiram de apresentar as suas canções no festival – Veloso com os Mutantes a canção *É proibido proibir* e Gil, com os The Beat Boys rebatizados Os Bichos, a canção *Questão de ordem*. O Gil decidiu de exibir o seu conhecimento da música de Hendrix, com a predominação de blues na canção e com as letras fortes. Segundo Veloso (2017: 307) isso era uma canção mais radicalmente inovadora.

O Veloso apresentou a sua música que foi transformada com ajuda dos Mutantes e de Rogério Duprat numa peça de grande poder de escândalo, comentou Veloso no seu livro (2017: 307). Vejamos o modo como o Veloso (2017: 307-308) comenta sobre a sua atuação:

Meu cabelo estava muito grande e, entregue a sua própria crespidão rebelde, mais parecia uma mistura do de Hendrix com os de seus acompanhantes ingleses do Experience. Eu estava vestido com uma roupa de plástico verde e preta, o peito coberto de colares feitos de fios eléctricos com tomadas nas pontas, correntes grossas e dentes de animais grandes. (...) Eu começava a cantar os tolos versos acompanhando-os de uma dança que consistia quase exclusivamente em mover os quadris para a frente e para trás, porém não tanto a maneira brusca e algo mecânica de Elvis, antes do modo relaxadamente sexual das baianas, das sambistas de morro, dos homens e mulheres cubanos.

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta
Há o porteiro, sim...

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

Me dê um beijo, meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estantes, as estátuas
As vidraças, louças, livros, sim...

E eu digo sim

E eu digo não ao não

E eu digo:

É! -- proibido proibir (5x)

(falado)

Caí no areal na hora adversa que Deus concede aos seus
para o intervalo em que esteja a alma imersa em sonhos
que são Deus.

Que importa o areal, a morte, a desventura, se com Deus
me guardei

É o que me sonhei, que eterno dura

É esse que regressarei.

Me dê um beijo meu amor

Eles estão nos esperando

Os automóveis ardem em chamas

Derrubar as prateleiras

As estátuas, as estantes

As vidraças, louças, livros, sim...

E eu digo sim

E eu digo não ao não

E eu digo: É! Proibido proibir (5x)

A canção começa com o verso: “A mãe da virgem diz que não” onde imediatamente observamos a restrição “diz que não”, mas segundo Charles Odevan Xavier que escreveu no seu artigo *É proibido proibir!*, *Modernidade e Tropicalismo* (2005), o som da canção é romântico e melódico fiel ao verso. Neste verso podemos observar o controle social do povo, especialmente com os valores tradicionais da família onde a virgem precisa de ficar pura. O Segundo Xavier (2005) comenta que os versos seguintes, “E o anúncio da televisão/ E estava escrito no portão” falam da influência da mídia na sociedade e do controle da sociedade através dos anúncios e da televisão controlada pelo Governo. Todos os protestos precisavam de ser transmitido na mídia, mas claro, o Governo censurou muitas coisas e tudo que eles consideravam mal para o país e a sociedade foi proibido ou camuflado.

Além disso, nos versos seguintes: “E o maestro ergueu o dedo/E além da porta/Há o porteiro, sim...”, o Veloso fez uma ótima comparação com o maestro que pode controlar a orquestra toda com os gestos e sinais. Segundo Xavier (2005), essa metáfora quer dizer que a sociedade inteira está controlada através das regras e das leis que o Governo dirigiu e anunciou.

No refrão: “E eu digo não/ E eu digo não ao não/ Eu digo: É proibido proibir”, Veloso mostra a sua revolta contra os valores tradicionais, a estrutura social e as regras que o povo precisa de obedecer, comentou Xavier no seu artigo (2005). Segundo Dunn (2001: 166), o segundo verso: “*E eu digo não ao não*” explica a segunda “não” que se refere a personificação das restrições anteriores e das imagens tradicionais que Veloso vê como algo a se levantar contra. Neste período um dos slogans do Governo militar foi – “Brasil: Ame-o ou deixe-o” que representa a atmosfera de restrição do Governo. O Governo montou uma verdadeira “operação de guerra” para enfrentar os grupos guerrilheiros espalhados pelo país e as pessoas que se opunham contra o regime militar. Como já disséssemos, a frase “É proibido proibir” foi tirada dos dizeres de protestos estudantis em Maio de 1968 (Dunn, 2001:165). Essa frase descrevia muito bem a contracultura que propunha Veloso e o movimento tropicalista para eliminar o regime militar e o controle social.

Segundo Dunn (2001: 165), no trecho seguinte, ou mais precisamente, no primeiro verso: “Me dê um beijo meu amor”, percebemos a influência do movimento hippie, no qual o lema é “a paz e o amor”. Dunn (2001:165) comentou que o Veloso continua com a imagem bem forte nos versos: “Os automóveis ardem em chamas”. Neste verso ele explica a realidade brasileira e fala da destruição e como é necessário contrariar as regras restritivas da sociedade e quebrar as expectativas dos nacionalistas que querem manter o povo calado e resignado (Dunn, 2001:165). Mas outra referência pode ser o protesto francês onde os protestantes queimaram os carros para fazer as barreiras.

Dunn (2001:165) continua que de mesma maneira, nos versos seguintes: “Derrubar as prateleiras/ As estantes, as estátuas/ As vidraças, louças/ Livros, sim”, o Veloso descreve a imagem também forte, onde ele quer destruir tudo que tem relação com as regras tradicionais, ele quer quebrar os pilares da família tradicional brasileira e dos antigos modos de vida para ser livre. Ele pode fazer isso, somente quebrando as cadeias das restrições que o mantêm pressionado. Segundo Dunn (2001: 165), “Sim” é a aprovação utilizada também por Fernando

Pessoa, onde ele é satisfeito com essa decisão de se livrar de todas as coisas que foram más para ele.

No trecho seguinte temos um fragmento do poema do livro *Mensagem* de Fernando Pessoa que o Caetano decidia de recitar no meio da canção. Nas suas palavras:

(...) como se não bastasse, a uma certa altura o canto e a dança eram interrompidos para dar lugar à declamação do poema de Fernando Pessoa sobre Dom Sabastião, o rei português que morreu ainda adolescente na última (e irrealista) cruzada, nas areias de Alcácer Quibir, e cuja volta é conjurada até hoje em rituais populares brasileiros em geral ligados ao culto do Espírito Santo, constituindo um mito que alguns intelectuais dos dois lados do Atlântico (Sul) muitas vezes retomam para significar o anúncio de uma nova era para o mundo baseada nas grandezas perdidas de Portugal. É um poema de *Mensagem*, o livro de Pessoa que me impressionara na época de faculdade por ser capaz – ao parecer constituir a fundação mesma da língua portuguesa ou sua justificação última – de dar vida digna a esse mito tão frequentemente ridicularizado. (...) O poema de Pessoa é, em si mesmo, uma joia do modernismo português – e uma obra-prima da poesia moderna em qualquer língua. (...) Para acentuar o contraste, eu, invertendo a expressão popular ‘o diabo está solto’, gritava ‘Deus está solto’. (Veloso 2017: 308-309)

Segundo Xavier (2005), Veloso incorporou as palavras profundas na sua canção para mostrar a complexidade de vida e os aspectos de vida que ele considerava mais importantes. O tema de redenção aparece em ambas poemas.

A canção foi uma provocação mas o Veloso sabia o que ele fazia. O público odiou a canção e a apresentação. A canção foi recebida com furiosa vaia pelo público nacionalista. O choque foi quando a canção de Gil foi desclassificada e a canção de Veloso passou na semifinal. A raiva do Veloso foi incrível e na semifinal em 15 Setembro de 1968, em vez de dizer o poema de Pessoa, ele improvisou um discurso irritado:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado. São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! (...) Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!

6.10. Divino, Maravilhoso – o fim do Tropicalismo

“Entre 64 e 68 o movimento cultural brasileiro não apenas intensificou-se: ele tornou uma feição ainda mais marcadamente esquerdista por unir autores, atores, cantores, directores, peças, filmes e público numa espécie de resistência do espírito contra a ditadura. (...) Vi-me em meio a uma perene exigência de caracterização política das criações artísticas e dos actos individuais”, assim o Veloso (2017:321) explica a sua parte na Tropicália. No Outubro de 1968, Veloso e Gil preparavam a canção para Gal cantar no festival de Record - a canção foi *Divino, Maravilhoso*. Assim o Veloso (2017: 334) comentou no seu livro a canção: “A canção trazia sugestões de clima de rebeldia estudantil contra a ditadura e quase prefigurava, em suas imagens violentas, a luta armada. A melodia era o pop mais doce e pegadiço.”

A Gal foi considerada como a musa de movimento e esse foi um momento poderoso para a cantora. Nas muitas entrevistas Gal disse que o Gil lhe perguntou como ele queria cantar. Numa entrevista *De Gal- Sobre Gal* (2005) ela disse: “Expliquei que queria cantar de uma forma nova, explosiva, de uma outra maneira. Queria mostrar uma outra mulher que há em mim. Uma outra Gal além daquela que cantava quietinha num banquinho a bossa nova. Queria cantar explosivamente. Para fora.”

Divino, Maravilhoso

Atenção ao dobrar uma esquina
Uma alegria, atenção menina
Você vem, quantos anos você tem?
Atenção, precisa ter olhos firmes
Pra este sol, para esta escuridão

Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte (2x)

Atenção para a estrofe e pro refrão
Pro palavrão, para a palavra de ordem
Atenção para o samba exaltação
Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso

Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte (2x)
Atenção para as janelas no alto
Atenção ao pisar o asfalto, o manguê
Atenção para o sangue sobre o chão

Marco de Paiva Delgado (2011:141) explicou no seu artigo *Música e Política no Brasil, de Zelão ao Divino, Maravilhoso (1960-1968)*, que “a canção abordou o período de violência e confusão em que se encontrava a juventude brasileira, sobretudo aquela que buscava na mobilização de rua a sua forma de expressão e participação política.”

Nos trechos da canção, percebemos a palavra “atenção” que se repete muitas vezes, usada como o aviso para a sociedade. No verso: “Uma alegria, atenção menina”, as palavras chamam uma “menina” para participar de algo não dito mas que chamava atenção.

Tudo converge para o refrão que se anunciava explicitamente, seguindo com “tudo é perigoso/ tudo é divino maravilhoso”, chamando o ouvinte de escutar atentamente. Segundo Dunn (2001:144), os ouvintes podiam reconhecer as palavras e prestar atenção ou talvez pensar sobre as letras, porque a sanção fala ao público, à sociedade. Os últimos dois versos “É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte” são muito profundos, ainda mais porque durante a primeira apresentação da canção no festival, o público vaiou a Gal. Ali era um homem que vaiou Gal, dizia insultos a ela e neste momento ela decidiu de cantar

directamente para ele. Na entrevista *De Gal- Sobre Gal* (2005)³¹, ela descreveu esse momento:

(...) Cantei com toda a fúria e força que haviam em mim. Metade da plateia se levantou para vaiar. A outra metade aplaudiu ferozmente. Um homem na minha frente berrava insultos. Foi então que me veio ainda uma força maior que me atirou contra ele. Cantava directamente para ele: ‘É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte!’ Cantava com tanta força e tanta violência que o homenzinho foi se aquietando, se encolhendo, e sumiu dentro de si mesmo. Foi a primeira vez que senti o que era dominar uma plateia. E uma plateia enfurecida. Naquele tempo de polarização política, a música era a única forma de expressão. Despertava paixões, verdadeiras guerras. Saí do *Divino Maravilhoso* fortalecida, crescida. Acho que naquela noite entrei no palco adolescente, menina, e saí mulher. Sofrida, arrebatada, mas vitoriosa.

No seu livro, Dunn (2001: 144) explica que na terceira estrofe: “Atenção para a estrofe e pro refrão/ Pro palavra, para a palavra de ordem/Atenção para o samba exaltação” se traz atenção à palavra de ordem ou slogan político e ao “samba exaltação”. Segundo ele (2001:144), neste trecho temos uma crítica da ortodoxia de esquerda com o samba exaltação, que é um dos géneros mais antigos da música brasileira. Além disso, a palavra de ordem alude ao patriotismo conservador e à ditadura que são criticados através da ideologia dos tropicalistas, comentou Dunn (2011: 145).

No trecho seguinte: “Atenção para as janelas no alto/Atenção ao pisar o asfalto, o mangue/ Atenção para o sangue sobre o chão”, Dunn (2001: 144) notou a referência à realidade militar, à brutalidade dos militares contra a oposição. O verso: “As janelas no alto” podem ser alusão aos agentes policiais que tomaram as posições nos altos edifícios no centro da cidade durante os protestos, disse Dunn (2001: 115) na sua análise. Todos os conflitos são entre dois lados opostos, entre a ditadura, o Governo e a oposição. Ele continua a explicar (2001:144) que o verso “atenção ao pisão o asfalto, o mangue”, descreve a distinção entre estrutura moderna e uma antiga infra-estrutura quando se trata de asfalto e o mangue, dos centros urbanizados e a periferia subdesenvolvida. Nas palavras do Dunn: “O último verso ‘Atenção para o sangue sobre o chão’ fala da repressão e a brutalidade militar. Todos os protestos e as manifestações foram apagadas de modo violento, com as armas e muitas pessoas foram matadas, presas, torturadas.” (Dunn, 2001: 144) Este verso fala o que de verdade acontece nas ruas durante os protestos onde o sangue preenche o terreno em que os cidadãos protestantes estão caminhando.

³¹ http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=22

Divino, maravilhoso também foi o nome do programa que o Veloso e Gil estreariam na TV Tupi, na emissora mais antiga do Brasil. Como participantes fixos do programa eram Os Mutantes, Gal e Tom Zé, além de Gil e Veloso, mas entre os convidados foram Jorge Ben, Juca Chaves e Paulinho da Viola. O sucesso da canção *Divino Maravilhoso* foi tanto que ela foi usada para baptizar o anárquico programa do mesmo nome da TV Tupi, que foi ao ar em 28 de Outubro de 1968.

A situação política endurecia e no dia 13 de Dezembro de 1968 quando o governo exigiu o AI-5, dando poderes à polícia de invadir domicílios, a linha dura tomou o poder. Isso foi oportunidade para o governo de prender os líderes da Tropicália Caetano Veloso e Gilberto Gil, porque eles foram vistos com hostilidade. No documentário de BBC Brasil, Brasil - Revolução Tropicália, o Gilberto Gil comentou: "O governo tinha medo da nossa aparência, de nossas roupas, das manifestações, a troca das ideias e todo este comportamento revolucionário que nos tínhamos e mostrávamos."³² Na segunda metade de 1968, os tropicalistas tornaram ao espectáculo mais do que à canção, o happening que o Veloso fez no FIC no Setembro continuou. No seu livro, Dunn (2001:150) escreveu que no seu programa *Divino, Maravilhoso* eles utilizaram a oportunidade de fazer os happenings para chocar o público, podemos dizer que o happening tornou-se *modus operandi* dos tropicalistas. Numa das últimas emissoras do programa os tropicalistas produziam o acto televisivo do enterro do tropicalismo, feito pelos Mutantes. Isso foi o gesto vanguardista de encerramento do movimento (Dunn 2001: 150). Na semana do Natal eles exibiam mais um programa quando o Veloso deu homenagem ao grande compositor suicida Assis Valente e neste mesmo programa, durante a canção Veloso apontou um revolver para sua têmpora, que foi um choque para todos e a partir deste momento o programa foi cancelado. Um acto poético e prodigioso porque no dia 27 de Dezembro o Gil e Veloso foram presos.

A pergunta que se impõe é: Porquê é que só eles foram presos e não os outros músicos que também falavam contra o regime? Nos vários documentários sobre a Tropicália nos podemos ouvir varias opiniões sobre esse assunto. Por exemplo, no documentário "Tropicália: voz de uma geração" (2015) da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, o professor da história da MPB, Cláudio Sant'Ana julgava que "o movimento tinha uma influência política sobre a sociedade, e que não era um movimento político, mas os tropicalistas

³² Brasil, Brasil: Revolução Tropicália, documentário do BBCFour disponível na página <https://www.bbc.co.uk/programmes/p03hjv7>, acesso em 12 de março, 2017

incomodavam o Governo”.³³ Além disso, no mesmo documentário a professora de história da arte e a cultura brasileira, Leslye Revely disse que “o comportamento das tropicalistas incomodava o Governo demais. O seu comportamento atípico no palco, as roupas, a celebração do Brasil moderno lhe incomodava porque assim eles podiam influenciar o público e sociedade, para eles isso foi uma chamada revolucionária. Ela julga que mesmo hoje essa influência tropicalista se pode ver na obra e atitude de Tom Zé.”³⁴

Depois de serem presos, Gil e Veloso ficaram na prisão por dois meses, o que era o início do fim do tropicalismo. Em 1969, seguiu o exílio dos cantores que marcou definitivamente o fim do movimento Tropicália. Durante este período em Londres (eles ficaram ali dois anos e meio) a censura no Brasil foi institucionalizada pelo Governo. Toda a produção intelectual e artística era obrigada a passar pela censura.

O fim do tropicalismo causou o novo movimento ou comportamento social – “pós-tropicalismo” que foi caracterizado com as ideias hippies, o pacifismo, o hedonismo e o rock psicadélico. Embora a censura fosse presente em todos os cantos da vida brasileira, percebemos que este período exibiu as canções profundas e os artistas das grandes competências que falavam da realidade. Nós podemos dizer que a censura possibilitava um período florescente das canções do sentido-duplo. “Seja marginal, seja herói” o slogan marcante do período tropicalista continuou ainda depois de prisão de Veloso e Gil. Apesar do fim do movimento, o tropicalismo continuou a influenciar a música brasileira nos anos 70, o que se pode perceber nos álbuns de todos os artistas que foram incluídos no movimento, como Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes, Milton Nascimento, Jorge Ben, etc. Através das relações criativas, os artistas começaram a incorporar em seus trabalhos as representações da violência diária e eles passaram a apontar em seus textos um caminho mais radical para os dilemas culturais.

³³ Documentário “Tropicália – a voz duma geração” da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, disponível na página <https://www.youtube.com/watch?v=HHM5-PonsKM>, acesso em 20 de maio, 2018.

³⁴ Ibid.

7. Conclusão

O alvo do meu trabalho foi mostrar as relações entre a arte, principalmente a música, e os acontecimentos políticos e sociais durante o período da ditadura militar brasileira nos anos 60. Mais especificamente, o propósito foi explicar o movimento Tropicália e a situação político-social, por meio de uma análise das canções mais representativas deste movimento cultural que queria acordar o povo brasileiro e assegurar a liberdade cultural, social e política.

Escrevendo este trabalho percebeu-se o poder das letras durante o período mais escuro do Brasil, quando os artistas utilizaram a música como um dos veículos para escapar a repressão e para mostrar a verdadeira realidade no país. O período tratado foi a época do nascimento do tropicalismo de 1967 até 1969, quando o fim do movimento foi marcado pela detenção dos principais líderes do movimento Caetano Veloso e Gilberto Gil. Como, durante este período, a arte foi o único meio que possibilitou as manifestações político-sociais, nas suas canções eles criticavam a situação cultural no país, mas também conseguiram transmitir as ideias da liberdade ao povo. O que foi muito importante é que eles incorporavam as várias influências musicais misturando os estilos tradicionais brasileiros e os estilos modernos estrangeiros como rock'n'roll, tentando quebrar o conservatismo do seu povo e melhorar a cultura do seu país através das influências estrangeiras. O movimento uniu todos os aspectos da vida cultural como a música, o filme, a literatura e a arte visual.

Através da análise das canções do álbum tropicalista *Tropicália ou Panis et Circensis*, vimos a competência de grupo baiano na composição das canções de duplo sentido, poéticas, cujas letras falam da realidade brasileira durante o período militar. Criticando a situação política e social, bem como cultural, as letras foram escritas num estilo sutil com muita virtuosidade para retratar indirectamente a verdade quotidiana. Os autores foram obrigados a utilizar vários meios linguísticos e poéticas para encobrir as ideias antimilitares. Eles mostraram a sua resistência ao regime militar tanto através das letras, como através dos estilos musicais estrangeiros que eles incorporavam nas suas canções.

Nós escolhemos as canções que retratam a realidade violenta nesta época e que foram as mais representativas deste movimento. Estudando toda a história e o período da ditadura militar, nós tentámos descobrir o sentido das canções tropicalistas que podem ser consideradas como documentos da realidade brasileira. O tema da Tropicália já foi tratada várias vezes, mas durante a nossa pesquisa percebemos que há muitas coisas ainda para

estudar e escrever sobre o assunto. Visto que esse ano o álbum do movimento *Tropicália ou Panis e Circensis* vai fazer 50 anos, podemos concluir que esse tema será ainda tratado e originará muitos artigos, teses e talvez livros.

8. Referências bibliográficas

Livros:

- ANDRADE Paulo, *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*, Anna Blume, 2002
- DUNN Christopher, *Brutality Garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*, The University of North Carolina Press, 2001
- FAUSTO Boris, *História concisa do Brasil*, Editora da Universidade de São Paulo, 1994
- MOURA Roberto, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Coleção BIBLIOTECA CARIOCA, 1995
- NAPOLITANO, Marcos; *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*, Editora Contexto, São Paulo, 2008
- RIO João do, *Cinematógrafo, Gente de Music Hall*, Coleção Afrânio Peixoto, 2009
- SKIDMORE Thomas E., *Uma História do Brasil*, Editora Paz e Terra, São Paulo, 2003
- TATIT Luiz, *Análise semiótica através das letras*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2001
- VELOSO Caetano, *Verdade Tropical*, Editora Schwarcz S.A., 2017

Artigos e dissertações:

- ALVES TROPALDI Jéssica, *Som que ecoa - o movimento tropicália e a música Alegria, Alegria*, trabalho apresentado no 1º Encontro Centro-Oeste de História da Mídia – Alcar, 2012, disponível em <http://www.unigran.br/mercado/paginas/arquivos/edicoes/1N2/17.pdf>
- ALVITO, Marcos. A origem do Samba. In: *Revista de história da Biblioteca Nacional*. Ano 9. nº 97. Outubro, 2013, disponível em <https://historiadomundo.uol.com.br/curiosidades/origem-samba.htm>
- APARECIDA ALVES Valéria, *As múltiplas faces do Tropicalismo - Torquato Neto - o roteirista*, ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009, disponível em <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0069.pdf>
- COELHO N.P. Cláudio, *A Tropicália - Cultura e política nos anos 60*, 1989, USP, S. Paulo, disponível em <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84780/87496>
- COSTA Gal, *De Gal- Sobre Gal*, 2005, disponível em <http://www.galcosta.com.br/index.php>
- DE PAIVA DELGADO Marco, *Música e Política no Brasil, de Zelão ao Divino, Maravilhoso (1960-1968)*, 2011, disponível em https://www.cesjf.br/revistas/cesrevista/edicoes/2011/08_HISTORIA_MusicaPolitica.pdf
- DO CARMO ROCHEDO Aline, *Os filhos da revolução: A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980*, Universidade Federal Fluminense, Centro de estudos gerais, Niterói, 2011.

- FARIAS DOS SANTOS Mary Ellen, *Análise da letra musical de "Alegria, Alegria"*, Janeiro, 2015, disponível na página <http://www.resenhando.com/2015/01/analise-da-letra-musical-de-alegria.html>
- FERREIRA FERNANDES Fernanda, *O tropicalismo como reflexo da contracultura no Brasil – origens*, 2011, XI Congresso de Educação do Norte Pioneiro, disponível em <https://www.yumpu.com/pt/document/view/15552207/o-tropicalismo-como-reflexo-da-contracultura-no-brasil-origens-uenp/3>
- FRICKE MATTE Ana Christina, *Bat Macumba Oba! A anti-letra da canção*, Universidade Estadual de Campinas, 2005, disponível em <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/bat-macumba-oba-1051.pdf?SQMSESSID=a38ffc79c82bcbe561e1c641326fd16c>
- MALTA Pedro Paulo, *Pixiguinha*, 2017, disponível em <https://pixinguinha.com.br/vida/>
- NAVES Sabrau Santuza Cambraia, no jornal *Plástico bolha*, artigo *Por dentro do tom*, Junho/Julho, 2008, disponível em <http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb21/pordentrodotom.htm>
- ODEVAN XAVIER Charles, *É proibido proibir!*, *Modernidade e Tropicalismo*, 2005, disponível em <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=6000&cat=Artigos&vinda=S>
- PESSOA DE OLIVEIRA Marcelo, *Tropicalismo, arte, sociedade: compreensões ainda úteis para uma educação que se deseje plural*, COED da Faculdade de Educação/Campus Belo Horizonte/Universidade do Estado de Minas Gerais, 2012, disponível em <http://revista.uemg.br/index.php/SCIAS/article/view/461>
- SILVA Karin Hallana S. e AZEVEDO Tânia de, *Tropicália e a pós-modernidade: uma (re) leitura possível*, Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, disponível em http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa20/karinhallanaetaniadezevedo_tropicaliaeaapos.pdf

Filmes e vídeos:

- documentário do BBCFour *"Brasil, Brasil": Do Samba à Bossa Nova*, Robin Denselow, 2007
- documentário do BBCFour *"Brasil, Brasil": Revolução Tropical*, Robin Denselow, 2007
- documentário *Uma noite em 67*, Renato Terra e Ricardo Calil, 2010, disponível na página <https://www.youtube.com/watch?v=MLdptXDGwmg>,
- documentário *Tropicália – a voz duma geração*, Comunicação Social com habilitação em Rádio, TV e Internet da FAPCOM - Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, disponível na página <https://www.youtube.com/watch?v=HHM5-PonsKM>

Páginas- web

<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/visoes-estrangeiras/tropicalia-modernidade-alegoria-e-contracultura>

<https://www.priberam.pt/dlpo/>

<http://www.galcosta.com.br/index.php>

<http://www.conjuga-me.net/>