

Tropicália: uma leitura musical antropofágica¹

Cássia Camila da Luz²

Resumo

Este artigo pretende fazer um estudo do movimento tropicalista, idealizado, entre outros artistas, pelos compositores baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, sob o olhar dos preceitos apresentados por Oswald de Andrade (1890-1954) em seu Manifesto Antropófago (1928). Para isso, serão analisadas duas músicas consideradas uma síntese do tropicalismo: *Geleia Geral* e *Tropicália*. O artigo busca, entre outros, fundamentação teórico-crítica em autores como Costa, 1983; Campos, 1968 e 1993; Mello, 2003; Veloso, 2008 e deseja contribuir para as revisões de olhar sobre os movimentos aqui cotejados e as relações estéticas entre eles.

Palavras-chave: Tropicália; Antropofagia; Oswald de Andrade; Caetano Veloso; Gilberto Gil.

Resumen

Este artículo pretende estudiar el movimiento tropicalista idealizado, entre otros artistas, por los compositores bahianos Caetano Veloso y Gilberto Gil, bajo los preceptos presentados por Oswald de Andrade (1890-1954) en su Manifesto Antropofágico (1928). Para ello, analizaremos dos canciones consideradas una síntesis del tropicalismo: *Geleia Geral* y *Tropicália*. El artículo busca, entre otros, fundamentos teóricos y críticos en autores como Costa, 1983; Campos, 1968 y 1993; Mello, 2003; Veloso, 2008 y desea contribuir a las revisiones de la mirada sobre los movimientos aquí cotejados y las relaciones estéticas entre ellos.

Palabras clave: Tropicália; Antropofagia; Oswald de Andrade; Caetano Veloso; Gilberto Gil.

¹Trabalho de Conclusão de Curso na Licenciatura em Letras Português e Espanhol na UFRPE – Campus Sede sob a orientação da professora Dr^a Renata Pimentel Teixeira.

1. Introdução

A Antropofagia de Oswald de Andrade, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, foi uma recorrente fonte de consulta para diversos artistas em meados da década de 1960. Isso porque os seus preceitos serviam como uma luva para as transformações culturais pelas quais passava o Brasil. Nesse período, a indústria cultural se modernizava, e o aparato de ideias e inovações tecnológicas, tanto vindas da Europa quanto dos Estados Unidos da América do Norte, chegavam ao Brasil. Sendo assim, as classes universitária e artística assumiram lados opostos quanto à aceitação das influências estrangeiras no país. Nesse sentido, os artistas viam na deglutição oswaldiana uma resposta favorável ao embate, quando assumem devorar as novidades internacionais para criar algo novo a partir delas.

Nesse contexto, irrompe a Tropicália, a princípio, despreziosamente, pois "surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pelo novo do que propriamente como um movimento organizado" (Gil apud Campos, 1974, p. 193).

Em pouco tempo, porém, seus idealizadores, Caetano Veloso e Gilberto Gil, reuniram Gal Costa, Torquato Neto, Tom Zé, Rogério Duprat, Capinam, Os Mutantes e Nara Leão - artistas de motivações revolucionárias no sentido em que rompem e renovam as expressões artísticas convencionalmente adotadas pelos artistas da MPB naquele momento. Essas novas ideias são expressas no álbum-síntese *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), cuja importância para a cultura brasileira afeta não só a música, mas as artes plásticas, o cinema e o teatro, além dos impactos no comportamento da juventude brasileira.

Até então, a Música Popular da época era dominada pelas *canções de protesto* fomentada por discípulos da esquerda revolucionária, liderada pela ANL (Aliança Nacional Libertadora) que, por almejar a Revolução Brasileira³, realizada sob a égide proletária, considerava aquele momento preparatório e que, por esse motivo, as artes, devido ao seu alcance público, deveriam ser de extrema importância na conscientização do povo quanto ao seu papel quando o momento chegasse. Portanto, para eles, a arte deveria ser totalmente engajada com a realidade do país e livre das “amarras” imperialistas traduzidas nas relações de domínio exercidas pelas grandes potências mundiais a países subdesenvolvidos, que ocasionaram uma oposição a movimentos que foram associados à cultura norte-americana, e

³ A Revolução Brasileira deve ser compreendida como a fase histórica que se caracteriza pela reorientação dos recursos nacionais e a adaptação das estruturas do país às novas formas de produção, de tecnologia e de progresso, tendo em vista a satisfação de determinadas necessidades e aspirações sociais internas e tendo em vista a melhoria da posição relativa do país no conjunto da economia e das decisões mundiais (Martins, 1965, p. 15).

suas inovações tecnológicas. Sendo assim, demonizavam tudo que fosse estrangeiro, vide alguns elementos estéticos incorporados às criações ou performances de artistas, como os da Jovem Guarda, de Roberto e Erasmo Carlos, com seu “*ie ie ie*” vinculado à influência da banda inglesa Beatles, e o uso indiscriminado das guitarras elétricas indispensáveis ao rock’n’roll importado. A bossa-nova também sofreu o impacto; antes popularizada por João Gilberto (1949–2008) como um estilo musical dos anos 1950, com inspirações melódicas do *cool jazz* e letras descompromissadas politicamente, tornou-se o que se convencionou chamar de ‘música de protesto’, cujo objetivo residia nos preceitos de uma arte com função social, ao dar um “pontapé no lirismo romântico e um abraço com beijo e tudo na ideologia de conteúdo político. Fosse ela evidente ou subliminar (...)” (MELLO, 2003, p. 48).

Era nos Festivais de Música, promovidos pelas emissoras do país, que os compositores expunham essas canções e, conseqüentemente, moldavam uma geração, levando em conta que tais programas eram tão influentes na sociedade brasileira quanto as telenovelas de hoje.

Sendo assim, Caetano e Gil usam esse aparato para apresentar, no III Festival de Música da Tv Record, *Alegria Alegria e Domingo no Parque*, canções consideradas o marco inicial dos ideais inovadores tropicalistas, pois sintetizavam o movimento, que rejeitava qualquer tipo de limitação artística e imporia uma transformação na linguagem musical em nível melódico, com o uso de instrumentos clássicos misturados ao regionais; e composicional, com letras descompromissadas e poéticas, sem compromissos com início, meio e fim (embora algumas delas tragam aspectos narrativos). A dupla baiana propõe, portanto, uma atitude antropofágica: uma mescla do que se fazia no país com as modernidades que chegavam; era uma junção do arcaico com o moderno a fim de produzir algo tipicamente brasileiro. Quando, em “*alegria alegria*”, Caetano brada aos quatro ventos o seu “por que não?”, ele pretende questionar os paradigmas tradicionais da juventude universitária que enquadraram a arte em formas pré-definidas, tal qual se fez na crítica irônica aos paradigmas da estética parnasiana no icônico poema *Os sapos* de Manuel Bandeira, lido por Ronald de Carvalho justamente no evento da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo.

Portanto, logo quando afirmam o movimento, os compositores do recôncavo baiano, que já tinham conhecimento da obra de Oswald, primeiro por meio do poeta concreto Augusto de Campos, depois ao ver a encenação da peça *O Rei da Vela* (de Oswald de Andrade, publicada em 1937 e montada pela primeira vez em 1967 pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Correa), afirmam ter se encantado com o Manifesto Antropófago deste mesmo autor modernista, alegando que era exatamente o que queriam fazer, pois:

a idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontrava aqui (no manifesto) uma formulação sucinta e exaustiva. (VELOSO, 1997, p. 248).

Esse grupo de artistas da música, sobretudo, então, capitaneados por Caetano e Gilberto Gil, assumem o teor antropofágico em suas obras das quais duas, *Tropicália e Geleia Geral*, serão analisadas, neste trabalho, para exemplificar de que modo a antropofagia oswaldiana aparece no tropicalismo.

2. Contexto político-social e cultural do Brasil nas décadas em que surge a Tropicália

A Tropicália é um movimento que só pode ser entendido quando situado contextualmente porque suas motivações, assim como as apresentações e músicas, expressam o Brasil da década de 1960 caracterizado por fortes mudanças culturais e uma ascensão do conservadorismo, valores cristãos e anticomunismo, os quais resultariam no golpe civil-militar de 1964 que, gradativamente, reduzia as liberdades individuais e políticas da população.

Em 1958 tem início a bossa-nova, um estilo musical com suas raízes fincadas no samba de morro, tendo João Gilberto como idealizador do que Caetano considera uma "linha evolutiva" (1966, p. 377-378) da música, pela modernização das canções no campo melódico e composicional, sem excluir as influências estrangeiras no processo. O contexto da Bossa Nova se dá no governo do presidente Juscelino Kubitschek (JK), conhecido pela tentativa de modernizar o país, cujo principal símbolo é a construção de Brasília no período do desenvolvimentismo, que, ao contrário do que propunha, resultou na segregação populacional ocasionando uma favelização devido à impossibilidade dos centros urbanos em agregar a população que vinha atrás de boas oportunidades, no entanto, reservadas apenas à mesma classe social e econômica mais ao topo da pirâmide

Para um país cuja cultura e cuja vida social se defrontam a cada passo com as marcas e os estigmas do subdesenvolvimento, a Bossa Nova representou, pode-se dizer, um movimento de utopia de modernização conduzida por intelectuais progressistas e criativos, que se estampava, à mesma época, na construção de Brasília (CAVALCANTI et al, 2004, p. 60).

Nesse contexto são criados pela UNE os Centros Populares de Cultura (CPCs), centros populares urbanos com lideranças dos mais variados campos de artistas da esquerda. O papel

desses centros visava uma conscientização política do campo produtivo da arte, tomando-a como revolucionária. Nesse sentido, era preciso uma arte engajada com a realidade brasileira, para, assim, fazer com que ela penetrasse nas massas populares de modo a evitar o alienamento. O anti-imperialismo continua presente desde meados dos anos 1950, devido ao fracasso das políticas modernizantes de JK que não englobam a classe universitária. Logo, a arte brasileira também deveria ser autêntica e livre de influências estrangeiras.

Portanto, quando o regime começa a dar os primeiros passos à repressão, as produções artísticas baseiam-se em temas focados nas críticas à supressão das liberdades individuais imposta pelo golpe civil-militar mencionado e, em outros aspectos, na defesa de uma arte nacional. Esta ideia da busca de uma identidade e uma arte/estética que refletisse aspectos da brasilidade foi também uma das pautas dos modernistas de 1922 e, que, desde a década de 1920, se apresentava em orientações distintas, tanto no grupo de artistas alinhados à esquerda e seus desejos revolucionários, quanto nos grupos conservadores de direita (como o integralismo de Plínio Salgado, por exemplo). Logo, era de se esperar que o movimento da Jovem Guarda, de inspirações no rock'n'roll de bandas Inglesas, fazendo uso de instrumentos elétricos norte-americanos e cantando letras românticas, seria criticado e rejeitado pelos defensores da 'boa música brasileira' padronizada pela esquerda-nacionalista.

O crescimento vertiginoso dos fãs dos cabeludos roqueiros brasileiros, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, aumentou ainda mais a ira dos conservadores, que acusavam os roqueiros de alienados e de devastarem o processo de renovação musical que vinha se fazendo a partir da bossa nova. (2021, p. 480)

Criou-se, então, uma radicalização na cultura brasileira dividida em dois blocos: um mais conservador (apesar de haver entre esse grupo militantes da esquerda política), dos apoiadores da MPB, e o renovador, daqueles favoráveis a uma adesão ao novo e contra a revolta que se formou em torno do uso das guitarras elétricas, considerada, por aqueles, um símbolo do imperialismo norte-americano infiltrado na música brasileira. O depoimento de Sérgio Cabral, um dos jurados do festival, no documentário *Uma noite em 67*, referenda essa afirmação: "(...) Mas, a gente, [para] nós, nacionalistas, nós da esquerda, a música não podia ser invadida pelo que vinha de fora e a guitarra elétrica era um símbolo desta invasão." (Cabral, *Uma noite em 67*, 2010).

Em 1967 acontece a marcha contra o uso desse instrumento, evento que sintetiza os nervos aflorados da época, liderada por Elis Regina com a participação da classe artística da MPB, que tem como objetivo a defesa de uma cultura nacional contra uma suposta invasão ianque:

No episódio da guitarra elétrica o que predomina é uma visão pessimista das trocas culturais com os países estrangeiros; sendo mais comum, como temos visto, à época e mesmo tempos depois, o achincalhe da introdução desse instrumento no cenário musical brasileiro. Assim, a resistência de alguns grupos à guitarra e, por consequência, ao rock de matriz anglo-saxã tinha esse sentido crítico e pessimista que via, em âmbito restrito, a importação de um instrumento estranho à nossa tradição nacional-popular como americanização e imperialismo, e, no âmbito geral, tinha um sentido de combate à expansão da indústria cultural e seus artefatos, considerados, assim, alienantes. (GUIMARÃES, V. et al., 2014, p. 145-173)

Esse embate entre tendências musicais era alimentado pelos festivais de músicas, mais especificamente a Tv Record, detentora do monopólio dos musicais da época que, ávida por audiência, incitava as discussões ao promover programas das personalidades de lados distintos, como o Fino da Bossa de Elis Regina e Jair Rodrigues, e a Jovem Guarda, de Roberto Carlos: "Conforme consta, a passeata era uma manobra da TV Record, para promover seu "O Fino da Bossa", estrelado por Elis Regina, que estava perdendo popularidade para a Jovem Guarda da mesma emissora" (Anos 60, 2012). Vale lembrar a importância que o rádio e a televisão tinham nos anos 1960, pois promoviam discos e ditavam os padrões de uma audiência que cada vez mais era impactada pelo que era reproduzido nos meios de comunicação.

Em 1968, o regime militar chega em seu momento mais repressivo com o decreto do Ato Institucional nº 5 (o AI-5), em que direitos políticos foram retirados de todos os cidadãos e o Congresso Nacional fechado. A perseguição aos artistas atinge o seu ápice com o encerramento das atividades dos centros culturais e o exílio de personalidades contrárias ao regime, como aconteceu com Caetano e Gil, acusados de desrespeito ao hino e à bandeira. Também foram exilados artistas vinculados aos grupos da então chamada Música Popular Brasileira (MPB), como Chico Buarque de Holanda, entre outros tantos; alguns chegaram a ser presos, torturados, como aconteceu com Geraldo Vandré.

3. O movimento Tropicália

A tropicália ou tropicalismo tem início em 1967 no III Festival de Música da Tv Record, em que as canções *Alegria alegria*, de Caetano Veloso, e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil são apresentadas. É nesse momento que os compositores baianos sacodem as estruturas da até então Música Popular Brasileira (MPB, rótulo que os absorverá posteriormente), dominada pela tendência da arte de protesto, devido ao golpe militar de 1964 e suas repressões, com duas canções de diferentes estilos, mas com igual finalidade: evocar uma mudança estilística nos padrões de música brasileiros a partir da quebra de expectativa. *Alegria alegria* tinha um tom descontraído, que lembrava o lema ‘paz e amor’ do movimento hippie, quando almejava andar “com nada no bolso ou nas mãos”, ao mesmo tempo em que a melodia das guitarras rebeldes dos argentinos dos Beat Boys ressoava pelo palco. No mesmo sentido, Gil é acompanhado pelo grupo Os Mutantes (formado por Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista), esses, amantes da psicodelia, mas com uma *Domingo no parque* que chama a atenção pela sua letra cinematográfica:

Aquilo que se poderia tornar apenas a narração de uma tragédia amorosa, vivida em ambiente popular, tornou-se uma *féerie* em que letra, música e canto compõem uma cena de movimentos variados da festa sincrética que é o parque de diversões. (...) Letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando como vozes em rotação. (Favaretto, 2000, p. 9)

A importância do ato se justifica pela efetivação bem executada no rompimento dos paradigmas instituídos à música brasileira, pela esquerda nacionalista, desde a Bossa Nova. Segundo Sérgio Costa: "Foi a partir da Tropicália que a MPB se libertou de fórmulas rígidas, até porque acabou com o que a bossa nova havia instituído como bom gosto." (COSTA, 1983 p. 83)

O intuito dos poetas/compositores baianos foi usar aquele aparato televisivo de enorme audiência e relevância na perpetuação de costumes e no alcance das massas, para oferecer uma alternativa experimentalista àquela suposta perfeição de harmonia na qual a música popular brasileira tinha adentrado e da qual se negava a sair. A partir disso, segundo Nelson Motta, a música nunca mais foi a mesma, e os baianos adquiriam uma fama repentina porque "É naquele momento que o tropicalismo explode, a MPB racha, Caetano e Gil se tornam ídolos instantâneos, e se confrontam com as diversas correntes musicais e políticas da época". (Uma noite em 67, 2010).

O motivo de tamanho burburinho é efetivado na culminância do movimento, em 1968, com o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses*, que juntou personalidades da música, também conhecidas dos festivais, ao apresentar canções na mesma linha do tropicalismo. Foi o caso de Gal Costa, conhecida por *Divino Maravilhoso*, e de Tom Zé, por *São São Paulo*. Além deles, o poeta Torquato Neto, Capinam, Rogério Duprat e Nara Leão. Além, claro, dos idealizadores do projeto, Caetano Veloso e Gilberto Gil. O álbum expressa o caráter plural do movimento que abarca uma mistura de personalidades, ritmos, temáticas, instrumentos, já manifestados, de antemão, na icônica capa (Fig.1) do disco, em que acolhem o "cafona", ao fazer uso de elementos considerados de mau gosto, conforme referendam as palavras, mais uma vez, de Sérgio Costa: "A Tropicália também cultuava o mau gosto, já que o bom gosto aprisiona muito, tolhe a criatividade. E, na época, havia também a necessidade de se botar para fora o avesso de tudo isso." (COSTA, 1983, p. 83)



Fig.1: Capa do álbum *tropicalia ou panis et circensis* (1968). Cenas do cotidiano numa moldura abasileirada com influências da *pop art* e *pscodelia*. Fonte: Disponível em: <https://nuvemcritica.com/2019/01/31/tropicalia-e-as-capas-de-discos-dos-anos-1960/> Acesso em: 07 mar. 2023.

Por isso eles estavam sempre no programa do Chacrinha, citavam Carmem Miranda e usavam instrumentos como berimbau, todos de algum modo vinculados à ideia do antiquado ou lixo comercial. Além disso, é possível vislumbrar já na capa do Long Play (LP, ou disco de vinil, como eram produzidos e nomeados à época; e aliás trata-se de uma tecnologia que voltou

à comercialização com força no século XXI) os elementos da contracultura⁴, o movimento *hippie*⁵ e a *Pop Art*⁶, misturados a elementos típicos do Brasil, como as palmeiras, e as letras dispostas sobre uma moldura verde, amarela e azul, como alusão à bandeira brasileira, em uma cena inspirada nas obras de Rubens Gerchman que retratam "cenas cotidianas que ocorriam nos pequenos conjugados em frente ao seu edifício", segundo Fernandes, 2019, em seu *blog* Nuvem, Arte e Crítica.

Essa característica carnavalesca da Tropicália, no sentido de juntar elementos opostos, começa já no primeiro disco de Caetano Veloso (1968), e é amadurecida à medida em que os idealizadores entram em contato com outras formas de arte que influenciam e formam um bloco homogêneo. A Tropicália importa das artes plásticas e cênicas o método de *happening*⁷, que chegou ao Brasil com a proposta de tirar o foco do artista e colocar o público como protagonista. Portanto, as suas apresentações chocavam ao interagir com o público, como acontecia no programa *Divino Maravilhoso* promovido pela Tv Record. De igual modo, por seu caráter experimental, o movimento consome alguns acontecimentos anteriores (como se poderá conferir em lista presente na citação a seguir destacada) ao lançamento do *Tropicalia ou Panis et Circenses* e alinha às suas ideias o que estava sendo produzido culturalmente no país que contribuiu em termos estéticos-políticos ao seu discurso:

Pelo fato de concentrarem os principais problemas que tensionavam a arte do período e definiram uma perspectiva em torno do que ficou conhecido como movimento tropicalista da cultura brasileira, devem ser destacadas as seguintes produções de 1967-68 (...): O filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, a encenação de *O Rei da vela*, de Oswald de Andrade por José Celso Martinez Correa no Teatro Oficina, o projeto ambiental *Tropicália*, de Hélio Oiticica (...). (Basualdo (org), 2007, p.82)

⁴ A Contracultura se refere a um modo de contestação e enfrentamento da ordem vigente que rompe com as regras do jogo em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação. (Pereira, 1983, p.20)

⁵ O movimento Hippie foi uma manifestação da contracultura com práticas e propostas revolucionárias no âmbito estético, comportamental e cultural manifestadas em suas críticas radicais à sociedade ocidental e suas instituições. (Gonçalves, 2007, p.9)

⁶ Movimento artístico irreverente surgido na década de 1950, na Inglaterra, conhecido por suas críticas ao consumismo e à sociedade de massa, utilizando as linguagens visuais da vida cotidiana, dentre os quais a televisão, outdoors, embalagens de produtos etc.

⁷ Ação dramática, por vezes improvisada, no qual os espectadores são estimulados a participar de improviso. Toma corpo no mundo das artes visuais na década de quarenta do século XX nos Estados Unidos.

Todas essas formas de expressão aparecem de algum modo no comportamento tropicalista, a começar pelo impacto de Caetano quando viu o *Terra em Transe* (1967), porque era diferente de tudo já visto por ele, segundo declarou (VELOSO, 1997, p. 99.). Glauber expunha as contradições do Brasil na alegoria do país eldorado e sua realidade social. Por essa forma inovadora de usar a sétima arte para dar voz ao povo miserável, Caetano assume que a música não deveria ficar nesse lugar ‘perfeitinho’ em que ela estava. De forma parecida, a antropofagia de Oswald assume de vez seu lugar no tropicalismo e torna-se uma, talvez a mais importante, base do movimento, quando o compositor, mesmo já em posse da canção *Tropicália*, assiste à encenação da peça do poeta modernista e assume que aquilo era correlato a sua música, pois "trazia uma carga de violência que chegava a chocar os espectadores. Algo semelhante ao que Caetano vinha tentando injetar em sua música contra a seriedade excessiva da música brasileira” (Calado, 1997, p. 132).

Por fim, a obra de Hélio Oiticica inspira o nome do movimento justamente pela proximidade temática da exposição em que pedras, areias, araras e um aparelho de televisão são dispostos para o público, o qual é imerso em um universo que denota "um diálogo entre o arcaico e o moderno, o cosmopolita e o periférico, o atraso e a vanguarda, o artesanato e a indústria" (Silva; Azevedo, 2007, p. 6)

Portanto, não se confirma a ideia de que o tropicalismo foi um movimento "alienado e traidor" da música brasileira simplesmente por usar guitarras elétricas e fazer frente a uma modernização da música popular baseado não só em suas inspirações, mas também no modo como eles expuseram suas proposições estéticas. (Vasconcellos apud Naves 2001, p. 293). E, na dimensão política, também, não se revelam, de forma alguma, alienados, mas sim buscaram amalgamar concepções e pensamento político mais amplo em suas composições de forma entrelaçada às proposições formais, melódicas, criativas:

[...] os baianos passaram a operar com os temas políticos e sociais de maneira diferente das práticas tradicionais da MPB, que os tratava explicitamente no texto, optando, ao contrário, pelo uso da paródia ou da alegoria. Assim o significado político, na canção tropicalista, nunca aparece “exterior à configuração estética” (Vasconcellos apud Naves 2001, p. 293).

Sendo assim, o tropicalismo não menosprezava a realidade, como era dito, mas a reinventava, de modo satírico e em seus próprios termos, ao mesmo tempo em que fazia sua denúncia social e política, a partir da construção de uma linguagem alegórica do Brasil. Portanto

os signos dispostos nas letras das canções tropicalistas não deviam ser simplesmente lidos, mas analisados em conjunto ao contexto da época, pois assim ele adquire outros significados e o efeito alegórico cumpre seu papel.

Nesses termos, a Tropicália propôs uma mudança de comportamento em relação à música e às artes em geral, e, em grande medida, tinham como guias os pressupostos antropofágicos de Oswald, pautados num compromisso com a liberdade artística.

4. Os ecos antropofágicos nas canções tropicalistas

O manifesto antropófago (1928), que também ficou conhecido como manifesto antropofágico, se estabeleceu como o principal e mais importante aporte teórico das artes dos anos 1960, mais especificamente, na área musical, com a Tropicália. O motivo gira em torno do contexto sociocultural, em partes, parecido com o vivido pelo grupo tropicalista, e nos comandos ditados pelo modernista Oswald de Andrade para uma questão que não cessou após um hiato de 40 anos, compreendendo a distância do início e fim dos respectivos movimentos.

Para compreender a ressignificação dos manifestos oswaldianos feita pelos artistas dos anos 1960, é preciso voltar ao movimento modernista brasileiro iniciado em 1922, com a Semana de Arte Moderna, que fez suscitar uma discussão de cunho nacionalista sobre etnias e influências das vanguardas europeias nas artes produzidas em solo brasileiro. A solução do ousado escritor paulista, para a crise identitária sobre a qual se debruçava o modernismo, veio através do Manifesto Antropofágico, publicado na primeira edição da Revista Antropofagia (1928), organizada por Raul Bopp, Antônio de Alcântara Machado e o próprio Oswald.

O autor, na busca por uma arte local e de exportação, já apresentada em seu outro Manifesto Pau-Brasil (1924), encontra respaldo no canibalismo cultural, proposto por ele, metaforicamente, baseado no rito antropofágico das culturas primitivas dos ameríndios, em que se devora o inimigo para adquirir as suas qualidades. Em termos práticos, o artista, munido de sua cultura local, faz um diálogo com a produção estrangeira, para assim compor algo novo. Em resposta ao movimento verde-amarelismo, constituído por Menotti del Picchia (1892-1988), Plínio Salgado (1895-1988), Guilherme de Almeida (1890-1969) e Cassiano Ricardo (1895-1974), com propulsores ufanistas ultrapassados de que influxos estrangeiros feririam a noção de identidade nacional, Oswald é incisivo: “querer que a nossa evolução se processe sem

a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas” (ANDRADE. 2004, p. 164).

É nessa esteira que se baseia Caetano quando denomina a produção tropicalista um “Neoantropofagismo musical” (VELOSO, apud CAMPOS, 1993, p. 207), pois “(...) queria o uso de coisas nascidas em qualquer terreno para criar no nosso algo diferente. O gesto era de abertura, e não de fechamento.” (DUARTE, Op. Cit., 2018. p. 122). Esse pensamento encontra respaldo na inclinação universalista do movimento antes mesmo do contato com a obra de Oswald de Andrade, que só viria ocorrer após Caetano assistir à encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina. Nesse momento o baiano já havia produzido *alegria, alegria*, canção basilar para o movimento, posto que nela há o teor inaugural e propositivo acerca das bases do tropicalismo, o que justifica a convergência natural de ideias e o amadurecimento das obras posteriores já detendo o conhecimento dos manifestos Pau-Brasil e Antropófago.

A música *Tropicália*, do álbum *Caetano*, é também um desses casos, pois produzida antes mesmo da efetivação do movimento, concretizada no álbum *Panis et Circenses*, já demonstra uma inclinação de uma postura contestadora do compositor baiano nas discussões dicotômicas do Brasil de 1960 em que era preciso escolher um lado entre o cosmopolitismo e o nacionalismo.

A tropicália, então, devido à confluência existente entre Caetano e Oswald segue os influxos culturais estrangeiros que estão chegando ao país, utiliza suas técnicas, instrumentos e ritmos, unindo-os às letras sobre as coisas do Brasil, formando assim um relicário que não se limitasse aos aspectos folclorizantes, como queria a MPB, pois, como diz o baiano: “Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo. Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas. Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore” (VELOSO, 1997, p. 23). E, assim, pretende superar as devidas dificuldades, fazendo a conciliação entre a tradição e modernidade para retomar a linha evolutiva (VELOSO, apud CAMPOS, 1993, p. 63) da bossa nova de João Gilberto que, antes, já fizera algo semelhante ao modernizar o samba, juntando o jazz americano às suas letras, mas que na década de 60 deixou de significar ruptura para adquirir ares de repetição e resguardo (VELOSO. 1997, p. 168).

Alguns aspectos justificam o êxito dessa tomada de posição tropicalista e, por consequência, o alargamento de suas ideias antropofágicas em nível nacional: em primeiro lugar, a indústria cultural e os meios de comunicação, os quais foram de suma importância para a divulgação do movimento. Nos anos 1960 a cultura de massa alarga e facilita a entrada anglo-americana no país através da internacionalização do entretenimento. A tropicália se aproveita

disso e, por meio do rádio, de apresentações em programas considerados cafonas, como o do Chacrinha e o Divino Maravilhoso, leva a um público, que só crescia, um novo método de fazer música, inovando nas composições, que saíam do formal até então em voga, com performances polêmicas e trajes considerados escandalosos, cumprindo o dever de desagradar a burguesia conservadora, tal qual fizera Oswald em *O Rei da vela*, o que explica essa similaridade teórica e estética entre modernismo e tropicália, pois:

Um queria alinhar a produção literária nacional ao que se discutia em meio às vanguardas na Europa. O outro buscou um sentido para a canção brasileira dentro da lógica global dos grandes veículos de comunicação. Em comum, o empenho em encontrar um sentido para o Brasil na modernidade que não se chocasse com a marca do atraso. " (BARBEITAS; VITÓRIA, 2017, p. 137)

Portanto, esse empenho reside de modo homogêneo no álbum-manifesto do movimento tropicalista, em que há na música *Geleia Geral* uma maior expressão antropofágica por, de maneira semelhante à forma oswaldiana, propor uma alegoria do Brasil resumida melodicamente por Torquato Neto e Gilberto Gil, e que será analisada no próximo tópico de maneira mais detalhada.

5. Análises das canções *Tropicália* e *Geleia Geral*

Tropicália é a primeira faixa do álbum homônimo solo de Caetano (1968); ou seja, surge um pouco depois de *alegria, alegria* e antes do *Panis et Circenses*. Esse álbum revela um Caetano já na esteira tropicalista, com um experimentalismo exacerbado e uma retomada despretensiosa da Antropofagia oswaldiana, pois o *Long Play* "lhe permite transitar da interpretação cool à João Gilberto, para [...] jovem-guarda; das inflexões de cantador nordestino para as dos intérpretes típicos de ritmos hispano-americanos, incorporando [...] as 'imitações' líricas ou irônicas de cantores da velha guarda" (CAMPOS. p. 159-160). Podemos sintetizar a canção *Tropicália* como um movimento que, por signos justapostos que se opõem, tem o intuito, como diria Tom Zé, de confundir para esclarecer, e assim, compor um " inventário das relíquias do Brasil" (Favaretto, 2000, p.71).

O projeto metafórico empreendido na letra desta canção que aqui começamos e observar mais atentamente alça Brasília (o monumento), símbolo da modernidade, a um retrato de um país confuso e contraditório, para o qual o compositor, em um contexto borbulhante de

novidades, "aponta o seu nariz" e, para isso, une a melodia dos instrumentos locais com guitarras e tecnologias estrangeiras adotadas pela musicalidade que então propunham. Vejamos:

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

Enquanto a tensão é estabelecida a cada quadra de versos da letra, melodicamente, com instrumentos clássicos e arranjos da chamada *música nova*⁸, os refrões a seguir trazem um alívio conciliatório de oposições, como a bossa modernizante e a palhoça de aspecto rural, que aqui pretendem se juntar de forma antropofágica:

Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

Por meio de críticas sociais a um país ainda frágil, Caetano retoma o monumento que, apesar de ser o cenário onde se detém o poder (prata) habita uma fragilidade de um 'crepom', expondo o caráter contraditório e artificial de uma modernidade seletiva feita para poucos. Ao mesmo tempo, os aspectos sensíveis de uma brasilidade são imbuídos através da intertextualidade de outros compositores brasileiros resgatados pelo baiano, tais quais Catulo da Paixão Cearense (luar do sertão), Vicente Paiva (olhos verdes da mulata), o que encontra

⁸ Movimento de vanguarda que procurava sintonizar a produção brasileira com as pesquisas formais da música erudita em contraponto ao nacionalismo. Na canção *Tropicália*, Caetano tinha a ajuda de três integrantes do grupo: Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagem.

justificativa na proposição de Julia Kristeva, ao afirmar que “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção, transformação em um outro texto”. (1974, p. 64). Sigamos observando a letra e o trecho aqui indicado:

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 de uma rua antiga, estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
Estende a mão

Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta
Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta

A dicotomia antropofágica encontra, a seguir, o seu mais alto teor expressivo contrapositivo. Temos a piscina pouco acessível aos moldes rurais, numa conversa amigável com os símbolos dos trópicos (“água azul de Amaralina, coqueiro, brisa e fala nordestina”).

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis

A repressão imposta pelo golpe militar também não passa despercebida no quadro síntese que a letra da canção expõe e, com alusões à direita brasileira, relata-se a “eterna primavera” em que os urubus passeiam constantemente, trazendo um sentimento melancólico ante a beleza de girassóis. Confira-se:

Na mão direita tem uma roseira

Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
Entre os girassóis

Viva Maria-ia-ia
Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
Viva Maria-ia-ia
Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia

Por sua vez, a esquerda é lembrada pelas guerrilhas numa tentativa de combate, mas sem muito poder combativo, e simboliza o nacionalismo de um coração que samba:

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

Os ‘vivas’ continuam em refrões que se multiplicam, na mesma estrutura melódica e de finais em repetições das últimas sílabas fonéticas, agora quebrando paradigmas de um nacionalismo romântico gerador de símbolos idealizados e distantes do real, que mascaram as violências coloniais, com Iracema (personagem do romancista cearense José de Alencar) rimando a uma praia na Bahia e ao lado da famosa praia da zona sul do Rio de Janeiro.

Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Por fim, a indústria televisiva massificada que chega ao país com seus monumentos e atrai uma geração que vai à roça, mas que assiste à inevitável *Geleia Geral* que era o Brasil de Chico Buarque, da roça romantizada, da lusitana abrasileirada Carmen Miranda e do ídolo da jovem guarda Roberto Carlos.

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

Viva a banda-da-da

Carmem Miranda-da-da-da-da

Viva a banda-da-da

Carmem Miranda-da-da-da-da

Se na música *Tropicália* Caetano canta os dois lados da moeda de um país heterogêneo por essência, mas que culturalmente poderia sintetizar-se em um projeto maior de identidade cultural ao tentar conciliar as duas partes, Torquato Neto e Gilberto Gil propõem uma "crônica do país", segundo Carvalho (2006, p. 82), na década de 1960, que reflete exatamente o momento turbulento da década. A canção é a sexta faixa do *LP Panis et Circenses* com letra de Torquato e melodia de Gil. Sobre ela, Caetano diz:

Foi Torquato quem escreveu, também sobre a música de Gil, a letra que para muitos se tornou, mais do que a própria "Tropicália", da qual ele tirava a sugestão, a letra manifesto do movimento: "Geléia Geral". Começando com uma referência direta à figura do poeta ("o poeta desfolha a bandeira"), inventando símbolos dos trópicos ("bananas ao vento", "calor girassol") e da vida brasileira (o jornal do Brasil, miss Brasil, a "Carolina" de Chico Buarque), citando Oswald de Andrade literalmente ("a alegria é a prova dos nove") (...) pondo lado a lado o folclore tradicional brasileiro e o folclore urbano internacional." (Veloso, 1997, p. 296)

Esta *Geleia Geral* brasileira será, portanto, revisitada por um poeta que pretende descrever o país e sua efervescência local e estrangeira, rural e urbana, atrasada e vanguardista:

O 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

No refrão, depois, se plasma uma síntese da Tropicália quando o poeta usa o bumba meu boi, tradição da cultura popular brasileira, e o iê iê iê abasileirado e referenciado pela jovem guarda, mas que reacende a inspiração nos yeah yeah yeah das músicas dos Beatles, sintetizando e antropofagizando as influências da cultura de massa em franca instauração, que absorvia produtos culturais norte-americanos deglutindo-os e os fazendo serem digeridos pela cultura de um folguedo ou brinquedo popular como o boi bumbá.

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

E na estrofe seguinte misturam-se o desejo libertador do Manifesto Antropofágico de Oswald e a referência parodiada à Canção do Exílio (de teor ufanista) de Gonçalves Dias, mas se explica a incorporação de um e a recusa do outro pela preferência estética, baseada na rejeição dos preceitos ufanistas dos românticos de XIX:

A alegria é a prova dos nove
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra onde o sol é mais lindo
E Mangueira onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem

Pindorama, país do futuro

A indústria cultural também é alvo de críticas pelos tropicalistas, como já visto na canção *Panis et Circenses*. Mesmo que esses artistas tenham usufruído do parque industrial que se instalara no país, isso não eximiu os malefícios que tal estrutura traria, como a alienação em um contexto de ditadura militar em que não eram televisionadas as atrocidades realizadas pelos militares. Nesse sentido, Torquato e Gil criticam a passividade da sociedade de consumo ante o aumento do aparelho repressivo.

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

Sendo assim, *Tropicália* e *Geleia Geral* formam um retrato do país em que se dispõem as imagens lado a lado, com instrumentos musicais locais e tecnologias importadas e assimiladas (mas submetidas a um uso segundo nossa lógica tropical, procedimento antropofágico) que despertam no ouvinte o tropical das florestas, com uma letra que remonta aos mais variados setores culturais brasileiros e estrangeiros, cultuando a vontade de um grupo que buscava não se limitar.

6. Considerações Finais

Após exposta a década de 1960 como uma das mais produtivas culturalmente em nível nacional, ficou evidente o quanto as ideias modernistas abriram caminhos para uma discussão acirrada sobre a autenticidade das artes brasileiras. Outros poetas, inspirados na figura de Oswald de Andrade, prolongaram a discussão e foram mais a fundo com propostas que, após 40 anos, despertadas, desenvolvidas e atualizadas aos recursos e debates do contexto por tais artistas da década de 1960 como os aqui estudados, com especial destaque para Caetano Veloso e Gilberto Gil (não sem se reiterar o quanto o grupo foi mais amplo e diverso, com a fundamental participação de Torquato Neto, Tom Zé, Rogério Duprat, Os Mutantes, entre outros), levaram a discussão identitária pautada em uma crítica ao cosmopolitismo, encontrando

embasamento justamente nos pressupostos dos manifestos do poeta, pensador e artista modernista.

A Tropicália foi além, pois seus esforços não se limitaram à rejeição ao nacionalismo ufanista que tomou conta da música brasileira, mas sim promoveram uma revisão crítica da MPB a fim de transformá-la em âmbito estrutural, comportamental e linguístico, não só na música, mas em conjunto com o teatro e o cinema. A Tropicália se insere na cultura brasileira como um movimento único, multiplural e, por que não, revolucionário quando:

Abacaxis, palmeiras, Vicente Celestino, Bahia, Oswald de Andrade, Wanderley Cardoso, Chacrinha, O Rei da Vela e Gláuber Rocha caíram no liquidificador dos baianos Caetano e Gil, do piauiense Torquato Neto e outros bichos, chacoalhando a produção cultural brasileira, especialmente a música. (MAGNO, 1992, p. 71)

Durou pouco como um movimento com especificidades e denominação reivindicada e assumida enquanto tropicalismo, mas foi o suficiente para marcar a cultura brasileira com uma arte inovadora que ressoa até hoje nas produções brasileiras, e seus principais idealizadores e criadores seguiram em carreiras sólidas e longevas, grande parte deles ainda em atuação.

7. Referências

ANDRADE. **Ponta de lança**. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004.

BARBEITAS, Flávio; MARTINS, Pedro. A antropofagia como método na canção tropicalista. **Revista Contexto**, Vitória, n. 31, 2017/1.

BASUALDO, C. (Org.) **Tropicália, uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. Cosacnaify. 2007.

CAVALCANTI, B.; STARLING H.; EISENBERG J. (org.). CARVALHO, M. A. R. de. **O Samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil**. In: Decantando a República. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 2004. p.60.

COSTA, Sérgio. “Tropicália – Há 15 anos, tudo era divino maravilhoso”. In: **Revista Manchete**, 19 de fevereiro de 1983, nº 1.609. Rio de Janeiro: Bloch Editores, p. 83.

CAMPOS, Augusto de. **O balanço da bossa: e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CALADO, Carlos. **Tropicália. A história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34 Coleção Todos os Cantos, 1997.

CAVALCANTI, Edi. A famigerada Passeata Contra a Guitarra Elétrica. In: **60 IMPRESSÕES DOS ANOS 60 / EDI CAVALCANTE**. São Paulo, 02 abr. 2012. Disponível em: <<https://anos60.wordpress.com/2012/04/02/a-famigerada-passeata-contr-a-guitarra-eletrica/>>. Acesso em: 06 mar. 2023.

CARVALHO, André. R. de. **Tropicalismo – Geleia Geral das vanguardas Poéticas Contemporâneas Brasileiras**. 2006. 176 p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2006.

DUARTE, Pedro. **Tropicália ou Panis et Circencis**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2018.

Entrevista de Gilberto Gil a Augusto de Campos, **Balanço da Bossa**, 2 ed. São Paulo, perspectiva, 1974, p. 193.

FAVARETTO, c.f. **Tropicália: alegoria, alegria**. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FERNANDES, T. **Tropicália e as capas de discos brasileiros dos anos 1960**. 31 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://nuvemcritica.com/2019/01/31/tropicalia-e-as-capas-de-discos-dos-anos-1960/>> - Acesso em: 13 dez. 2023.

GUIMARÃES, V. **A passeata contra a guitarra e a “autêntica” música brasileira**. In: RODRIGUES, CC., LUCA, TR., and GUIMARÃES, V., orgs. **Identidades brasileiras: composições e recomposições** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 145-173. Desafios Contemporâneos collection. ISBN 978-85-7983-515-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

GONÇALVES, Denise de Oliveira. **Avesso e direito: movimento hippie e mercado cultural da moda**. 2007. 132 p. Dissertação (Pós-graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, Minas Gerais, 2007.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semánalise**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 64.

MARQUES, Suelen de Aquino; MARQUES, Suely de Aquino. **Antropofagia e Tropicalismo: Elementos da Construção da Identidade Cultural Brasileira**. Colóquio de História, 2021, p. 480.

MAGNO, Simone. “Tropicália – O melhor da cafonice musical”. In: **Revista Ele e Ela**, setembro de 1992, p.71

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais-uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 48

MARTINS, Luciano. **Aspectos políticos da revolução brasileira**. Revista civilização brasileira. Rio de Janeiro, Ed. Civilização brasileira, n. 2., maio de 1965 p. 15-37

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O que é contracultura. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.20).

“Que caminho seguir na música popular brasileira?”, RCB, n. 7, 1966, p. 377-378.

SILVA, Karin Hallana; AZEVEDO, Tania de. **Tropicália e a pós-modernidade: uma (re)leitura possível**. Ensaio apresentado à disciplina Literatura Brasileira II do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Ilhéus, Bahia, dezembro de 2007. pp. 01-14.

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