

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO – UFRPE
UNIDADE ACADÊMICA DE SERRA TALHADA – UAST
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

ISLÂNDIA LIMA DA SILVA

**UM OLHAR CRÍTICO PARA OS DISCURSOS DE OPRESSÃO,
SILENCIAMENTO E PODER PRESENTE EM CANÇÕES DO
MOVIMENTO TROPICALISTA**

Serra Talhada
2021

ISLÂNDIA LIMA DA SILVA

**UM OLHAR CRÍTICO PARA OS DISCURSOS DE OPRESSÃO,
SILENCIAMENTO E PODER PRESENTE EM CANÇÕES DO
MOVIMENTO TROPICALISTA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal Rural de Pernambuco, como
requisito final para obtenção do título de
Licenciatura Plena em Letras Português/Inglês.

Orientadora: Prof. Dra. Lílían Noemia Torres de
Melo Guimarães

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S5860 Silva, Islândia Lima da
Um olhar crítico para os discursos de opressão, silenciamento e poder presente em canções do movimento Tropicalista / Islândia Lima da Silva. - 2021.
39 f.
- Orientadora: Lilian Noemia Torres de Melo Guimaraes.
Inclui referências.
- Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Licenciatura em Letras, Serra Talhada, 2021.
1. Discurso. 2. Movimento Tropicalista. 3. Opressão. 4. Poder. I. Guimaraes, Lilian Noemia Torres de Melo, orient.
II. Título

CDD 410

ISLÂNDIA LIMA DA SILVA

**UM OLHAR CRÍTICO PARA OS DISCURSOS DE OPRESSÃO,
SILENCIAMENTO E PODER PRESENTES EM CANÇÕES DO
MOVIMENTO TROPICALISTA**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura Plena em Letras, produzido na Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE/UAST.

Orientador:

Prof. Dr. Lilian Noemia Torres de Melo Guimarães- UFRPE

Examinadores:

Prof. Dr. José Herbertt Neves Florêncio- UFCG

Prof.Dr. Renata Livia de Araujo Santos- UFRPE

Serra Talhada – PE, 01 de fevereiro 2021

O discurso é um processo contínuo que não se esgota em uma situação particular. Outras coisas foram ditas antes e outras serão ditas depois.

(Orland, 2008)

Aos meus pais, professores e amigos que me acompanharam nessa jornada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pela força e perseverança para trilhar este caminho, sem o qual este trabalho jamais teria o mesmo significado.

A minha orientadora Dr. Lilian Noemia Torres de Melo Guimarães que com compreensão e paciência direcionou meus estudos nos vários momentos deste trabalho.

Agradeço grandemente a meus pais e familiares que torceram por mim e minhas conquistas, sempre me incentivando a prosseguir, embora o caminho fosse árduo e íngreme.

Aos professores Renata Livia e Herbertt Neves por compor a banca de avaliação. Suas leituras atenciosas e sugestões com certeza irão ajudar bastante minha trajetória acadêmica.

A meus colegas de turma mais próximos que trilharam essa jornada ao meu lado.

E aos que por alguma razão a vida afastou deste propósito.

E finalmente a todos que possam ter a memória esquecido neste momento. Vocês são parte integrante desta conquista.

RESUMO

O presente trabalho busca refletir sobre os discursos de opressão, silenciamento e poder presentes em canções do movimento Tropicalista. O campo da Análise Crítica do Discurso embasará nossos estudos com base nos pressupostos teóricos de estudiosos como Teun Adrianus Van Dijk (2004; 2008), Melo (2009) e Pedrosa (2019). O *corpus* de nossa pesquisa constitui-se de dez canções de grandes nomes deste movimento, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outros, que sofreram grande influência de correntes vanguardistas como o concretismo, influenciando as artes plásticas, a poesia e a música, compartilhando ideologias do pensamento libertário. Para tanto, a pesquisa propõe-se especificamente a: identificar as estratégias linguísticas e discursivas que os autores das canções utilizavam para denunciar a repressão; e atentar para importância que tal movimento exerceu no contexto ditatorial no Brasil. As canções, a título de contextualização, representaram as primeiras manifestações do movimento, sua ascensão e queda e as marcas de sua influência nos anos seguintes à ditadura. Selecionamos músicas que retratam em seus conteúdos ideologias e resquícios de opressão vivenciados pela sociedade da época. As canções, a nosso ver, carregam consigo reflexão e poder revolucionário, por despertarem na sociedade sentimentos de luta e esperança.

PALAVRAS- CHAVE: discurso; movimento tropicalista; opressão e poder.

ABSTRACT

The present work seeks to reflect on the discourses of oppression, silencing and power present in songs of the Tropicalist movement. The field of Critical Discourse Analysis Theory will base our studies on the theoretical assumptions of scholars like Teun Adrianus Van Dijk (2004, 2008), MELO (2009) and PEDROSA (2019). The corpus of this work consists of ten songs by big names in this movement, such as Gilberto Gil, Caetano Veloso, among others, who were greatly influenced by avant-garde currents such as concretism, influencing the plastic arts, poetry and music sharing ideologies of the libertarian thinking. To this end, the research aims to: identify the linguistic and discursive strategies that the songwriters used to denounce repression; and to pay attention to the importance that this movement had in the dictatorial context in Brazil. The songs for contextualization represented the first manifestations of the movement, its rise and fall and the marks of its influence in the years after the dictatorship. We selected songs that portray in their content ideologies and remnants of oppression experienced by the society of the time. The songs, in our view, carry with them reflection and revolutionary power, for arousing feelings of struggle and hope in society.

KEYWORDS: speech; tropicalist movement; oppression and power.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. CAPÍTULO I- ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO: história e alguns conceitos.....	12
2. CAPÍTULO II- MOVIMENTO TROPICALISTA: história e resistência.....	17
2.1. Ditadura Militar: manifestações pré- movimento.....	17
2.1.1. Tropicália: idealismo e liberdade.....	18
3. CAPÍTULO III- CANÇÕES TROPICALISTAS: Análise de seus discursos.....	21
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS	37

INTRODUÇÃO

Períodos dolorosos foram escritos nas páginas da história de um Brasil em construção. Quando se fala do golpe militar de 1964, põe-se em discussão um longo percurso de censura e repressão, limitando a liberdade de expressão e retraindo qualquer tentativa que se distanciava de um padrão ideológico socialmente adotado. Nesse tempo, “A liberdade de expressão e de organização era quase inexistente. Partidos políticos, sindicatos e agremiações estudantis e outras organizações representativas da sociedade foram suprimidas e sofreram interferência do governo.” (Revista Só História¹).

Eram tempos sombrios e o silêncio fazia-se presente nos lares brasileiros, a liberdade e o poder de expressão eram contidos com repressão e violência e muitos músicos usavam a voz como arma de combate ao silenciamento. Era através de suas músicas que o movimento criticava acidamente um regime autoritário que oprimia e retraía o povo. A música era o instrumento que retirava as mordças que dominavam o corpo físico e libertavam os sentimentos de indignação presos na alma.

Surge assim o Tropicalismo, movimento cultural vanguardista que ocorreu no Brasil entre os anos de 1967 e 1969, que tinha como principais colaboradores Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Os Mutantes, Chico Buarque e muitos outros. O Tropicalismo representou em sua essência uma ruptura cultural em várias correntes artísticas no Brasil, em especial na música a qual sofria forte influência internacional do rock e concretismo, veias que buscavam inspiração em elementos da cultura nacional: como samba, baião e muitos outros.

Nascidos sob o auge de um regime militar, os tropicalistas mantinham objetivos sociais e políticos bem específicos, cujo (...) “movimento acreditava que a experiência estética

¹“Ditadura Militar no Brasil” em *Só História*. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2009-2020. Disponível: em <http://www.sohistoria.com.br/ef2/ditadura/>. Acesso em: 02/12/2020 às 10:17

era um movimento social revolucionário independente de uma prática que promovesse mudanças políticas”. (revista UOL e Educação²)

Seu posicionamento indefinido gerou inúmeras críticas de outros artistas que exigiam do movimento atitudes mais contundentes sobre o estado político pelo qual passava o Brasil. Mas, mesmo que timidamente, o tropicalismo ameaçava o conservadorismo postulado pela elite dominante, e suas músicas continham um discurso que interiormente mantinha um forte apelo político e libertário.

Nessa perspectiva, o presente trabalho vem demonstrar, fundamentado nos Estudos Críticos do Discurso, embasados pelos pressupostos de Teun Adrianus Van Dijk (2004, 2008), Melo (2009) e Pedrosa (2019), a importância e relevância que tal movimento exerceu no cenário da música nacional, por meio de letras de músicas com forte teor ideológico, patriótico e denunciativo.

Indaga-se em nossa pesquisa se os Tropicalistas mantinham nas letras de suas canções vestígios os quais demonstrassem que, além de fortes características políticas, havia uma reação feroz contra o conservadorismo cultural presente na época, o qual tentava ensurdecer a repressão do regime político que se instalara no Brasil.

Com base nisso, o objetivo geral da presente pesquisa consiste em investigar os discursos presente nas músicas de grandes nomes desse movimento, como Gilbert Gil, Caetano Veloso e outros que sofreram grande influência e partilhavam das ideologias do pensamento revolucionário, a fim de identificar as características de opressão, silenciamento e poder vivenciadas na época.

Para tanto, foram delimitados os seguintes objetivos específicos para esta pesquisa: (a) identificar as estratégias linguísticas e discursivas que os autores, cantores utilizavam para denunciar a repressão; e (b) atentar para a importância que tal movimento exerceu no contexto ditatorial no Brasil.

Parte-se da hipótese de que o movimento exerceu demasiado poder ideológico — trilhando ao som de suas canções, que eram nada mais do que discursos da vida cotidiana da

²Tropicalismo: Movimento que mudou a cultura brasileira- Disponível em: UOL Educação. In: <https://educacao.uol.com.br>artes>. Acesso em 31/01/2020

população brasileira sob um regime que oprimia o povo — liberdade de expressão e poder de reivindicação por dias melhores.

Assim, para fins que viabilizem esta hipótese, realiza-se uma pesquisa seguindo uma metodologia de caráter qualitativo e interpretativo. Selecionamos músicas que retrataram em seus conteúdos ideologias e resquícios de opressão vivenciados pela sociedade da época. As canções, a nosso ver, carregam consigo reflexão e poder revolucionário, por despertarem na sociedade sentimentos de luta e esperança.

No primeiro capítulo, apresentaremos o corpo teórico, em que discutiremos teorias, segundo a visão de grandes nomes da Análise Crítica do Discurso; dentre os quais Teun Adrianus Van Dijk (2004, 2008), Melo (2009), Pedrosa (2019).

O segundo capítulo abordará a história do movimento Tropicalista e a sua trajetória. O recorte, a título de contextualização, representará as primeiras manifestações do movimento, sua ascensão e queda e as marcas de sua influência nos anos seguintes.

Por seguinte, o terceiro capítulo trará a análise de cada canção, averiguando os discursos que demonstram abuso de poder, opressão e silenciamento.

Assim, nosso *corpus* geral contará com dez músicas que auxiliaram na reflexão do *corpus* específico de pesquisa, o qual se resume a cinco canções, que serão as seguintes: **“Tropicália”** e **“Alegria Alegria”**, de Caetano Veloso, **“Geléia Geral”** e **“Miserere Nobis”**, de Gilberto Gil e **“Parque industrial”**, de Tom Zé.

CAPÍTULO I

2. ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO: história e alguns conceitos

Neste capítulo teórico buscaremos refletir acerca da Análise Crítica do Discurso (ACD), sua história, pressupostos e abordagens, demonstrando que através da linguagem projeta-se uma dominação tanto em situações temporais quanto espaciais, produzindo ideologias que legitimam as relações de poder estabelecidas e organizadas socialmente. Linguagem carrega consigo poder e dominação, pois “o discurso controla mentes, e mentes controlam ações” (VAN DIJK, 2008, p.18). Como menciona Van Dijk, em “Discurso e Poder”, as elites simbólicas detêm por assim dizer o poder discursivo dentro da sociedade tanto na política como em meios midiáticos, ciência e burocracia. Discurso e sociedade estabelecem uma relação estritamente explícita, o que levaria a modelos mentais e cognições sociais, então é evidente que ideologias são transmitidas à sociedade através de discursos públicos e são introjetadas no meio social, ou seja, não nascemos com ela. Essas reflexões surgem com as discussões que a Análise Crítica começa a traçar em seus estudos. Segue adiante um breve histórico acerca deste campo de estudo.

Inicialmente a ACD surge na década de noventa, tendo como marco de sua criação e estabelecimento frente ao mundo e consolidação dessa nova vertente teórica; houve a publicação de “Discourse and Society”, de Teun Adrianus Van Dijk. Mas grandes nomes da Análise Discurso já tinham feito publicações anteriores que abriram caminho para o florescimento dessa nova vertente linguística que se interessava propriamente por uma formação teórica e análise que pudesse chegar ao que se denominaria de abuso de poder, frente às desigualdades e injustiças sociais. Assim nomes como Fairclough, com “Language and Power”, publicado em 1989; Ruth Wodak, com “Language Power and Ideology”, de 1989, e também Van Dijk, com “Prejudice in Discourse”, em 1984, deram início aos Estudos Críticos do Discurso (ECD), que, embora partissem de teorias tão heterogêneas, carregavam relações ligadas entre si.

Desse modo, podemos dizer que a:

A ACD propõe-se a estudar a linguagem como prática social e, para tal, considera o papel crucial do contexto. Esse tipo de análise se interessa pela relação que há entre a linguagem e o poder. É possível defini-la como uma disciplina que se ocupa, fundamentalmente, de análises que dão conta das relações de dominação, discriminação, poder e controle, na forma como elas se manifestam através da linguagem. Nessa perspectiva, a linguagem é um meio de dominação e de força social, servindo para legitimar as relações de poder estabelecidas institucionalmente. (WODAK, 2003 apud PEDROSA, 2019, p.1)

Melo (2009) afirma que os estudos linguísticos em sua contemporaneidade têm buscado vieses sobre novos campos das ciências humanas, como fatores socioculturais e políticos, estudando a relação desses fatores com a língua. Áreas como as Ciências Sociais, Psicologia, Psicanálise e Histórias se configuravam em novas possibilidades que dialogavam com a Linguística, dando atenção a novos processos de interpretação produzidos sobre tensões sociais e abarcando o discurso por meio da mudança social.

A ACD também ligada a práticas sociais, mas conduzindo ao empoderamento discursivo e transformador da sociedade, focaliza principalmente o seu olhar no discurso produzido pela elite dominante, investigando rastros de opressão e dominação. Isso acontece por meio de um princípio norteador, onde o discurso constitui-se e é constituído por práticas sociais. (VAN DIJK, 2009). Os analistas críticos do discurso não meramente estudam a conversação em situações cotidianas, mas fazem uso de uma gama de métodos de observação e análise; formas específicas de coletar dados, levando em consideração as relações que envolvem a estrutura social e discursiva; fatores que são fortemente influenciados por ambos no ato comunicativo.

Os estudos críticos do discurso focam especificamente no abuso de poder, nas elites dominantes que são detentoras desse poder, nas condições de escrita, de fala e consequentemente seus efeitos na sociedade. Sua intenção é transformar sujeitos socialmente, dando liberdade através do domínio discursivo, observando problemas sociais e desigualdades.

Os estudos críticos do discurso conduzem pesquisas que preferencialmente contemplam interesses de cunho social, respeitando direitos e utilizando os métodos que sejam compatíveis com o grupo específico analisado. Focam no uso linguístico tanto na fala quanto na escrita, os quais influenciam nas relações sociais da comunidade envolvida, sugestionando, diretamente, crenças, ideologias e ações, além de observar características discursivas que vão muito além do que está implícito.

Entretanto, quando falamos em características discursivas, questionamo-nos primeiramente: o que é discurso? E que significados têm sido atribuídos a esse termo? Melo (2009) esclarece da seguinte forma a significação da palavra discurso sobre a visão teórica de grandes autores da Análise do Discurso:

Em perspectivas estruturalistas, a noção de discurso é de um aglomerado de sentenças; o sujeito do discurso é um reproduzidor de um sistema lingüístico e decodificador de uma mensagem e a língua é uma estrutura invariável [...]. Para Pêcheux (1990), o discurso é uma forma de materialização ideológica, como identificam os marxistas em outras instâncias sociais, o sujeito é um depósito de ideologia, sem vontade própria, e a língua é um processo que perpassa várias esferas da sociedade; Fairclough (2001) entende discurso como uma prática social reprodutora e transformadora de realidades sociais e o sujeito da linguagem a partir de uma perspectiva psicossocial, tanto propenso a moldamento ideológico e lingüístico como agindo como transformador das próprias práticas discursivas, contestando e restaurando a dominação e as formações ideológicas socialmente compreendidas em seus discursos; [...]. (MELO, 2009, p.3)

Assim, discurso não é observado como um fato isolado; um objeto verbal autônomo. Van Dijk (2008) vem complementar essa visão pluralista mencionando que cada evento de comunicação, sejam eles em situação social, histórica, política e cultural, requer muito mais do que simplesmente observar o que está escrito; há fatores de suma importância a serem considerados nesse processo, como: situações temporais e espaciais, fatos ou objetos a serem analisados, participantes como seres comunicativos e atuantes socialmente, e inúmeros outros aspectos relevantes e especiais para compreensão e análise discursiva.

Van Dijk (1993) reflete acerca da noção de discurso relacionando o poder e controle social. Para ele, o controle emerge através das instituições e seus membros integrantes, os quais legitimam seu discurso de dominação por meio da capacidade de controlar mentes e ações. Desta forma, o poder social está vinculado a indivíduos de uma elite dominante; aspectos concedidos para tal, mediante posição social ou *status*.

Desse modo, é sobre uma cadeia hierárquica que grupos sociais controlam outros grupos, reafirmando uma espécie de controle. Tal controle provém dos desejos e interesses dessa elite dominante que dispõe desse privilégio por intermédio de sua posição social. Essa espécie de controle atua sobre a liberdade e independência dos indivíduos perante uma dominação mental e física, aos quais não é mais permitido agir e pensar sem obra deste controle.

Para o autor, tais conceitos estruturam-se sobre pilares fortemente alicerçados ao que denominaremos de recursos socialmente valorizados. Esses recursos estariam associados à: força, riqueza, renda, posição social, *status* e privilégios advindos do conhecimento e acesso à

educação. Com isso, a manutenção do controle origina-se justamente da limitação desses recursos socialmente valorizados a camadas inferiores da sociedade.

O poder social e a dominação têm muitas formas de controle social. Limitar a liberdade e o acesso aos recursos sociais pode ser aplicado principalmente às ações (ou membros) de grupos dominados. Um objeto elementar é o uso da força para obrigar a ação de um objeto específico ou para ter o cuidado de fazê-lo, como é o caso das ações de forças militares ou policiais ou a subjugação forçada de mulheres por homens e crianças para adultos. Porém, mais relevantes (para nossa revisão) do que essa forma de poder coercitivo são as formas de dominação complexas e "modernas", ou seja, aquelas que controlam a mente dos outros, ou seja, o poder de persuasão [11]. (VAN DIJK, 1993, p.524)³

Tais ações manifestam-se, segundo o autor, sob estruturas de intenções, o que se denomina de combinações mentais e atividades, ligadas ao ato ou ação de agir sobre algo. O que define esse controle são as manifestações no ato, em que determinadas intenções agem indiretamente no tocante de suas ações.

Assim sendo, orientados sob controle das estruturas mentais que regem a sociedade definem-se os seguintes aspectos: conhecimentos, crenças, atitudes, normas, valores e ideologias. Mas, se esse controle possui alicerces firmes, os quais atuam sob vontade própria e livre arbítrio dos indivíduos dominados, estabelece-se uma hegemonia.

Essa hegemonia se concretiza sobre a reprodução da dominação persuasiva, por meio de estruturas de reprodução de domínio que emergem através da militarização e do domínio policial. Desta maneira, é dado a essa elite acesso aos tribunais e à legislação, assim como, ao sistema educacional e à mídia, que se caracterizam como meios de reprodução simbólica.

Por certo, nenhum poder se define como absoluto, e sim, gradual, pois estão limitados a campos de atuação e situação, sendo a abrangência de seu domínio definida pela intensidade de sua atuação sobre os indivíduos. Por consequência, quanto menos poder a elite dominante possuir, mais poder a camada dominada conseqüentemente obterá. Com isso, o acesso aos recursos socialmente valorizados torna-se viável, o que determina a intensidade da resistência desses indivíduos à dominação.

Desta forma, Análise Crítica do Discurso vem embasar nossos estudos sobre os discursos proferidos pelas canções do movimento Tropicalista, entre os anos de 1967 e 1968. Discursos esses que defendiam a liberdade de expressão e denunciava abuso de poder, a repressão e a violência impostos pela ditadura militar da época. Discursos que mesmo de

³Tradução nossa.

maneira contida, faziam uso de expressões subentendidas que manifestavam indignação e evidenciavam a nosso ver os rumos sombrios que mergulharam o país.

CAPÍTULO II

3.1. MOVIMENTO TROPICALISTA: história e resistência

A ditadura Militar marca um tempo áspero e sombrio de nossa história, impressões advindas de um povo que sofreu na pele o cercear de sua liberdade e o silenciamento do seu discurso. O medo era rotineiro, forte e concreto; foram vinte e um anos de repressão, mas através da música o povo encontrava uma forma de respirar, recobrar o fôlego e lutar por mais um dia.

A música se tornaria uma hábil arma contra o regime autoritário que se instalara no Brasil, pois era uma forma de dar esperança ao povo, de transgredir as regras e de não assistir passivo a tudo que acontecia, assim nasce um movimento chamado tropicalista, que iremos abordar neste capítulo.

3.1.1. DITADURA MILITAR: Manifestações pré-movimento

Sob o governo do presidente João Goulart, surgiram novas propostas que propunham mudanças na reforma de base do país, com a intenção de igualar a concentração latifundiária, a chamada reforma agrária. Os ânimos se exaltaram e a elite conservadora demonstrou insatisfação e considerou que tais medidas direcionavam o Brasil a uma frente comunista. Isso foi o estopim que alimentava um forte movimento, que, animado pelas classes médias, anunciava o golpe.

Há razões de cunho econômico e também de cunho político que levaram o país ao golpe de 1964. A primeira de ordem econômica provém da alta inflação, de gastos descontrolados por parte do governo federal e a segunda de ordem política partia da conspiração do meio militar e de sua insatisfação com a frente sindicalista que se direcionava à política nacional e futuramente ao comunismo.

Em razão da ditadura que se instalara no país, a música brasileira estava voltada em suma para o nacionalismo. As canções exaltavam as belezas nacionais sempre enfatizando como os brasileiros eram privilegiados por fazerem parte dessa nação.

Assim surge a Tropicália: movimento que trazia uma roupagem popular e mais jovem, com ares de modernidade e letras que eram consideradas verdadeiras obras primas, mas, sem deixar de refletir sobre o momento que vivia o país.

3.1.1.1. TROPICÁLIA: idealismo e liberdade

O Tropicalismo se caracterizou como um movimento vanguardista que surgiu entre os anos de 1967 e 1968, sacudindo a cultura e as artes, mas principalmente a música. Entre grandes nomes que aderiram ao movimento destacam-se Caetano Veloso e Gilbert Gil, que também foram os principais idealizadores de sua formação, contando com talento e contribuição de vários outros nomes como Nara Leão, Tom Jê, Gal Costa, Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Batista e Sérgio Dias), além de Torquato Neto, Rogério Duplat, José Carlos Capinam, Jorge Bem e Maria Betânia. Teve também forte influência de seus ideais libertários grandes nomes como Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré dentre outros, que, embora se afinassem em relação à forte efervescência que se instalava no Brasil em momentos tão difíceis, discordavam em parte do engajamento político ao qual o movimento verdadeiramente se propunha.

Nascidos sob um período turbulento, onde o país passava por um golpe militar, forte censura inúmeras greves e reações de movimentos estudantis, o movimento representava a busca por mudança e libertação.

Assim, caracterizado como movimento libertário e revolucionário, seu propósito principal era afastar o intelectualismo da Bossa Nova, com o intuito de promover uma aproximação entre esse gênero musical tão perfeitamente padronizado e aspectos da cultura popular brasileira.

Sua revolução cultural consistia em resgatar ritmos antes banalizados, de tradições e raízes consideradas inferiores por uma classe dominante que via nesses ritmos popularmente oriundos de classes menos favorecidas uma distorção do que era propriamente idealizado.

O palco da época eram os festivais de músicas promovidos pela Rede Globo e TV Record. Mas foi no terceiro festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV

Record, que o movimento realmente ganhou força. Nesta data foram lançadas: Alegria Alegria, interpretada por Caetano Veloso e logo em seguida Domingo no parque, por Gilberto Gil e os Mutantes.

Entre os ritmos que fizeram parte dessa mistura inclui-se o samba, o pop, o rock e a psicodélica, além de apostar na apropriação de guitarras e sons melódicos em suas canções. Além disso, é importante frisar a relevância que o movimento exerceu no cenário da música popular brasileira apostando em uma experiência estética aberta e inovadora.

O tropicalismo unia cultura brega, com o rock psicodélico, a música erudita e a cultura popular embalada ao som de guitarras elétricas, berimbaus e violinos à procura das origens que levassem ao resgate da cultura nacional brasileira.

Embora bastante criticado por seu tímido posicionamento político, o Tropicalismo propunha uma nova maneira de protestar que se distanciava dos padrões tradicionais. Através de canções mais leves, algumas vezes debochadas, os tropicalistas criticavam a sociedade de maneira única e peculiar.

Fortemente influenciado pelo movimento antropofágico de Oswald de Andrade e da visão artística de Helio Oiticica, propunha uma imagem brasileira de vanguarda que dialogasse com as vertentes que estavam em efervescência nos anos iniciais da ditadura militar.

Mas foi através do jornalista Nelson Mota que o movimento ganhou nome. Publicado em 5 de fevereiro pelo jornal Última Hora, o texto batizou o movimento de "Cruzada Tropicalista", o qual em breve se tornaria o nome do próprio movimento.

Uma característica contundente destes artistas não se confirmava somente na música, mas na forma como se expressavam esteticamente, com suas roupas coloridas, sobreposições e cabelos compridos e volumosos, com os quais transbordavam uma rebeldia que fugia aos padrões exigidos na época.

Ficava claro desta forma que o Tropicalismo não se caracterizava como uma revolução cultural que se restringia apenas ao meio musical, mas também transformava as artes, a poesia e o cinema. Entende-se assim que o Tropicalismo continha uma maneira própria de expressão, e suas canções abarcavam às vezes ares de deboche e tons satíricos em suas apresentações.

Temos como exemplo, em sua inspiração crítica, a cantora Carmem Miranda, na qual passava em suas apresentações uma imagem estereotipada de um Brasil lindo e de belezas tropicais.

O movimento não criticou a voz e o talento da cantora em si, mas a forma como a imagem do Brasil era construída, tanto que a mesma serviu de inspiração para a canção “tropicália”, de Caetano Veloso.

A maneira como os artistas expressavam-se esteticamente era uma de suas formas de protesto mais genuínas, pois a intenção era impactar quem os visse. Assim eles invadiram ambientes como programas de televisão dedicados a estilos de músicas considerados tradicionais.

O fim do movimento foi marcado pelo episódio ocorrido no ano de 1968, em um concerto realizado na boate Sucata, onde a atração eram os Mutantes. O episódio ficou conhecido como o incidente com a bandeira nacional. Durante o espetáculo foi dependurada uma bandeira nacional, obra do artista plástico Helio Oiticica, como forma de protesto à prisão de um famoso traficante denominado cara-de-cavalo. O mesmo foi assassinado brutalmente pela polícia militar na época. A bandeira continha a inscrição “Seja marginal, seja herói” em insinuação à retaliação sofrida. Como desfecho dos acontecimentos, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos neste mesmo dia com as alegações de que haviam cantado o hino nacional com versos que ofendiam diretamente as forças armadas. Após o incidente, foram soltos e exilados, logo em seguida, no Reino Unido. Com o distanciamento de seus principais nomes, o Tropicalismo perdeu força, sendo considerado o fim do movimento vanguardista.

Com a prisão de Gilberto Gil, o movimento cedeu lugar ao pós-tropicalismo, que ao contrário das músicas compostas anteriormente, as quais transmitiam alegria e exaltação à cultura nacional, deu lugar a canções tristes e pessimistas, com temas de derrotas, partidas e solidão.

As canções compostas nesse período de escuridão e repressão cultural assumiram posturas hippes e alternativas, expressando contundentemente o cenário nacional, de maneira silenciada e de um grito contido.

CAPÍTULO III

4.1 Canções Tropicalistas: análise de seus discursos

A fim de traçarmos uma linha discursiva sobre os discursos de opressão, silenciamento e poder, presentes em canções do movimento Tropicalista, selecionamos dez canções que apresentam em seus versos vestígios do período repressivo ao qual se instalou no país.

O movimento inspirou gerações, defendendo ideologias sobre um pensamento libertário. Deste modo ele causou uma verdadeira revolução na cultura musical brasileira. Dentre as dez canções que abrangem o *corpus* geral, analisamos apenas cinco, as quais compõem o *corpus* específico, sendo as seguintes canções: “**Alegria Alegria**” e “**Tropicália**” interpretadas por Caetano Veloso de 1968; “**Miserere Nobis**”, apresentada por, Gilberto Gil; “**Geléia Real**”, interpretada por Gilberto Gil e Torquato Neto; e “**Parque Industrial**”, cantada por Tom Zé. Levando em consideração que o *corpus* específico se restringe às canções citadas anteriormente, onde possuem características em seus versos que conduziram nossas reflexões à ideia de protesto, utilizando como pano de fundo o abuso de poder e a opressão pela qual estava submetida à sociedade da época.

Para tanto, todas as demais canções que compõe o *corpus* geral e que também contribuíram para as reflexões, discussões e considerações finais foram às seguintes: “**Aquele Abraço**” (Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes); “**Lindoneia**” (Gilberto Gil e Torquato Neto); “**Coração Materno**” (Vicente Celestino); “**Enquanto seu Lobo não vem**” (Caetano Veloso) e “**Mamãe, coragem**” (Caetano Veloso e Torquato Neto).⁴

Canção I- Alegria, Alegria

⁴Disponíveis em: <https://www.culturagenial.com/tropicalia/> As dez melhores canções da tropicália. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

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?

Primeiramente, a canção Alegria, Alegria compõe um vasto repertório que inaugurou o movimento Tropicalista, sendo lançada pela primeira vez no terceiro festival da Canção da TV Record, no ano de 1967, consagrando-se posteriormente como um dos maiores sucessos do movimento.

Interpretada pelo músico e compositor Caetano Veloso, que dividiu o palco com o grupo de Rock argentino Beat Boys, embalados por guitarras elétricas, causou um enorme alvoroço frente à crítica da época.

Trata-se de uma canção ritmada e de fácil compreensão, mas repleta de atitude demonstrando abertamente conflitos estéticos culturais da época. Para tanto, a canção conduz a uma espécie de manifesto, designada a intelectuais esquerdistas que não partilhavam dos ideais do movimento.

No decorrer da letra, o músico traduz um retrato do que seriam os rumos estéticos de um movimento em plena ascensão, mas também direciona a ideia de resistência e liberdade. Vejamos os versos abaixo:

“Caminhando contra o vento
 Sem lenço sem documento
 No sol de quase Dezembro
 Eu vou.”

Observamos, logo no primeiro verso, que a ideia de caminhar contra o vento significa ir a sentido contrário, lembrando-nos como a juventude demonstra traços de rebeldia contra o que seria um padrão estético. Esse padrão estético estaria relacionado à Bossa Nova, tida como ritmo originalmente brasileiro e não um composto de misturas e sons como propunha o movimento Tropicalista, característica que reafirma a ideia de que o regime militar interferia fortemente no meio artístico cultural.

O verso sem lenço sem documento propõe a ideia de que a juventude parecia estar inconformada com o sistema. Percebe-se isso pela presença do substantivo “documento”, o qual possui uma significação de identificação social. Logo, fica evidenciado pela partícula de negação “sem” traços de rebeldia.

O terceiro verso lembra a força do sol neste período, que brilhava incansavelmente, e traduz a ascensão do movimento, em pleno regime, que, embora sofresse forte retaliação nas letras de suas canções, continuava a brilhar e ressurgir para um novo dia.

Canção II - Geléia geral⁵

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

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

A alegria é a prova dos nove
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o sol é mais limpo
E Mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro

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

É a mesma dança na sala
No Canecão, na TV
E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil:
Doce mulata malvada
Um LP de Sinatra
Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Superpoder de paisano
Formiplace céu de anil
Três destaques da Portela

⁵Geléia Geral- RIBEIRO, E. B. Revista de linguagem, Cultura e Discurso. Mestrado em Letras- UNINCOR- ISSN 1807- 9717, V.9, N.2 (Acesso em: Julho- Dezembro de 2018)

Carne-seca na janela
 Alguém que chora por mim
 Um carnaval de verdade
 Hospitaleira amizade
 Brutalidade jardim

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

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

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

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

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

Conhecida como canção manifesto, “Geléia Geral” de Torquato Neto e Gilberto Gil, lançada no ano de 1968, busca representatividade em ritmos como o baião e rock, características do movimento Tropicalista, expondo aspectos culturais de uma cultura híbrida e repleta de multiplicidades. Percebe-se na música a presença de alguns recursos estilísticos (metáforas: “E a tristeza é teu porto seguro”) e elementos paródicos e paráfrases das belezas de um Brasil tropical, apontando para o fenômeno da intertextualidade presente na canção, buscando inspiração em elementos da Canção do Exílio, de Gonçalves Dias e na apropriação de versos do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, que conduz a ideia de que o

Tropicalismo assume um posicionamento concreto, o qual alia aspectos da cultura brasileira, como as relíquias do Brasil, à proposta de refletir sobre a realidade nacional.

Nos primeiros versos percebe-se presença de um sujeito enunciador que cabe a tarefa de atuar como intérprete do evento enunciativo. Este anuncia a “manhã Tropical” fazendo referência à cultura brasileira, mas também ao próprio movimento.

Em sua letra, Geléia Geral ainda faz referência ao poema “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias e ao “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade, sintetizando há grosso modo todo o idealismo musical revolucionário proposto pelo movimento.

Os versos “Minha terra onde o sol é mais limpo/ E mangueira onde o samba é mais puro” fazem uma alusão parodista à canção do Exílio de Gonçalves Dias, célebre poema da cultura brasileira. Por sua vez o verso “Salve o lindo pendão dos teus olhos” rememora-nos ao hino nacional. Tal recurso atribui à canção musicalidade além de produzir um desfile de ícones da cultura nacional. Ao citar trechos de produções tão verdadeiramente nacionais, o movimento reflete sobre valores incrustados na sociedade impostas pelo radicalismo militar, desmistificando uma série de valores patriarcais impostos pelo governo militar vigente, que transferem para essas relíquias um ar sacro, em moldes engessados.

Ao ler os versos “A alegria é a prova dos nove/ Pindorama é o país do futuro”, Gilberto Gil faz uma citação do manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, sintetizando o status de ruptura da cultura nacional, deixando para trás ideais de sociedade utópica pregados pelo patriarcado. Ao voltar-se ao movimento, tenciona-se a contraposição de um governo militarista e autoritário, que via na Bossa nova e em ritmos clássicos a verdadeira menção ao que seria música popular brasileira (MPB).

Canção III- Misere Nobis⁶

Miserere-renobis
 Ora, ora pro nobis
 É no sempre será, ô, iaiá
 É no sempre, sempre serão

⁶ Misere Nobis- RIBEIRO, E. B. Revista de linguagem, Cultura e Discurso. Mestrado em Letras- UNINCOR- ISSN 1807- 9717, V.9, N.2 (Julho- Dezembro de 2018)

Já não somos como na chegada
 Calados e magros, esperando o jantar
 Na borda do prato se limita a janta
 As espinhas do peixe de volta pro mar

Miserere-renobis
 Ora, ora pro nobis
 É no sempre será, ô, iaiá
 É no sempre, sempre serão

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

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

Miserere-renobis
 Ora, ora pro nobis
 É no sempre será, ô, iaiá
 É no sempre, sempre serão

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

Miserere-renobis
 Ora, ora pro nobis
 É no sempre será, ô, iaiá
 É no sempre, sempre serão

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

Ora pro nobis

A música "Miserere Nobis" foi composta por Gilberto Gil e Capinam no ano de 1968, sendo uma das faixas consagradas do disco "Panis et circencis" ou "Tropicália". Sua letra conduz a uma aproximação entre elementos da religiosidade e do governo militar que vigorava no país.

Conhecida também como canção de manifesto, sua melodia inicia-se em tom cerimonial litúrgico e finaliza com o som de canhões, o que traduz representatividade de ambos os elementos. Assim, esses elementos representam de certa forma aspectos repressivos e contrários ao idealismo proposto pelo movimento.

No título da música destaca-se em uma expressão latina muito comum em missas da religião católica. Seu significado possui ainda aspectos intertextuais, ao citar "tem piedade de nós", o que não estaria ligado somente à cerimônia litúrgica, mas também à alta repressão vivida em todas as esferas sociais e principalmente na cultura, em que o poder de fala de certa forma ecoa contido.

A geração tropicalista, liderada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi construída a partir de uma raiz cristã e tais aspectos ficam plenamente visíveis tanto nesta canção como em tantas outras que tiveram forte influência de sua revolução cultural.

O verso "Já não somos mais como na chegada" sugere um tom renovador. Isso demonstra que o movimento, apesar da repressão, não tencionava recuar e que sua revolução estética promovia novos caminhos no cenário da cultura nacional.

Observa-se um interessante jogo de palavras na frase: "Molhada de vinho e manchada de sangue", a qual demonstra que a palavra sangue liga-se à forma violenta e brutal com a qual o governo militar impõe a ordem, tentando conter a liberdade de fala e poder de expressão que o movimento ganhará no cenário nacional.

Há uma segunda temática na canção que discute a visão da comida como papel político nos seguintes versos:

Tomara que um dia de um dia não
 Para todos e sempre a metade de um pão
 Tomara que um dia de um dia seja
 Que seja de linho a toalha da mesa
 Tomara que um dia de um dia não
 Na mesa da Gente tem banana e feijão

A canção reafirma uma crítica à desigualdade social presente no país com os termos “metade de um pão” e “... banana e feijão”. Essa desigualdade parte da ideia de que o controle das classes minoritárias provém de privilégios que somente a classe dominante detém e pode proporcionar. Para tanto, atribui-se ênfase com a repetição do termo “tomara”, apropriando-se de uma anáfora para sintetizar um pedido por dias melhores, mas também por um desejo de mudança.

Por fim, a expressão derivada do latim “Ora pro nobis” traduz com sensibilidade a ideia do período conturbado que transitava o Brasil. A música produz uma crítica ao conservadorismo religioso imposto pela área militar em que tais conceitos (religião e tradições patriarcais) estariam associados ao ideal performático de família tradicional burguesa.

Canção IV- Parque industrial⁷

É somente requestrar
E usar
É somente requestrar
E usar
Porque é made, made, made, made in Brazil
Porque é made, made, made, made in Brazil

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção

Tem garotas-propaganda
Aeromoças e ternura no cartaz
Basta olhar na parede
Minha alegria
Num instante se refaz

Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requestrar
E usar

⁷Disponível em: <http://soucomoumaarvorenooutono.blogspot.com/2013/07/musica-parque-industrial-de-grande.html>. Acesso em: 05 de Novembro de 2020.

É somente requeentar
 E usar
 Porque é made, made, made, made in Brazil
 Porque é made, made, made, made in Brazil

Retocai o céu de anil
 Bandeirolas no cordão
 Grande festa em toda a nação
 Despertai com orações
 O avanço industrial
 Vem trazer nossa redenção

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

É um banco de sangue encadernado
 Já vem pronto e tabelado
 É somente folhear e usar
 É somente folhear e usar

Parque Industrial foi uma canção lançada no ano de 1968, tendo como intérprete o cantor Tom Zé. Sua letra produz um registro social que fala sobre a evolução industrial no país, problematizando discursos de alienação sobre um Brasil unido, forte economicamente e feliz, quando verdadeiramente essa pretensa felicidade conduzia a uma falsa sensação de segurança promovida por um governo ditatorial que reprimia e silenciava o povo.

A canção tem início com tom irônico, embalada por uma melodia de uma marcha militar. Percebe-se na primeira estrofe, um forte sentimento nacionalista alinhado a uma crítica social à industrialização, criticando a alta demanda por bens de consumo, deixando de lado valores e aspectos culturais.

O verso “Retocai o céu de anil” problematiza essa alta valorização da produção em virtude de crescimento econômico, deixando de lado aspectos tão fundamentais como a preservação da natureza e a poluição do ar, fatores que caracterizam o Brasil enquanto país tropical.

Nos versos seguintes: “Despertai com orações / O avanço industrial/ Vem trazer nossa redenção”, o cantor alia religiosidade à busca desenfreada pelo avanço industrial à procura de uma redenção, promovendo a imagem de uma sociedade utópica.

Na estrofe seguinte o cantor produz uma crítica à industrialização, citando as garotas propagandas e a força da publicidade, condicionando novamente essa falsa felicidade à chuva de anúncios pregados na parede, o que demonstra o seu sentido ambíguo, pois essa felicidade não existe.

Nos versos seguintes, o baiano cita: “pois temos um sorriso engarrafado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente requestrar e usar/ Porque é made, made, made in Brasil”. Novamente vemos uma crítica à industrialização das emoções e do sorriso do brasileiro, algo tão característico da nação, culminando com a expressão “made in Brasil”, fazendo referência aos produtos de origem nacional.

Nos últimos versos da música, Tom Jê problematiza o papel dos meios de comunicação. Como a moralização das revistas e dos jornais se tornou um processo mecanizado e subalternizado, que, ao invés de expor as feridas e mazelas da sociedade, expõe a vida moral das atrizes, maquiando a miséria e a violência das ruas — percebemos características próprias de governos ditatoriais que promovem a idealização de uma sociedade perfeita.

Canção V- Tropicália⁸

Sobre a cabeça, os aviões
Sob os meus pés, os caminhos
Aponta contra os chapadões
Meu nariz

Eu organizo o movimento
Eu oriento o Carnaval
Eu inauguro o monumento
No Planalto Central do país

Viva a Bossa, sa, sa
Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça
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

⁸ Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/8719/0>. Acesso em: 10 de Novembro de 2020

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, tá, tá
Viva a mulata, tá, tá, tá, tá
Viva a mata, tá, tá
Viva a mulata, tá, tá, tá, tá

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
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 um samba de tamborim

Emitte 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
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
Carmem Miranda, da, da, da, da
Viva a banda, da, da
Carmem Miranda, da, da, da, da

A canção *Tropicália*, interpretada pelo cantor Caetano Veloso, além de nomear o movimento, contempla em seu discurso um verdadeiro “abre alas” às propostas vanguardistas que o Tropicalismo verdadeiramente se propunha.

Lançada no ano de 1968, sua letra traça uma série de referências que conduzem a um diálogo dicotômico entre modernidade e o que era considerado antigo e ultrapassado, assim como: metrópole e periferia, vanguardista e atrasado, artesanal e industrializado.

A primeira estrofe comporta os seguintes versos: “Sobre a cabeça os aviões/ sob os meus pés os caminhões/ Aponta para os chapadões/ meu nariz”. Ao fazer esse jogo entre “aviões e caminhões”, a canção faz referência às polaridades entre o que é moderno concebido através do avanço industrial, e o que é considerado ultrapassado, arcaico. Percebemos, além disso, que ambos os itens lexicais apresentam uma espécie de domínio intimidativo. Eles demonstram força de poderio militar, aspecto contundente que o governo militar utilizava para reafirmar o poder e manter a lei e a ordem.

Os versos seguintes reforçam essa hipótese, ao se fazer uso do substantivo “chapadões”, referindo-se sutilmente aos entrepostos, que eram sedes da polícia militar na cidade de Campinas, São Paulo. Essas sedes eram utilizadas como prisões para presos políticos, mas também serviram de postos de tortura, marcas da repressão do governo militar vigente. O último verso, “meu nariz”, a nosso ver, refere-se ao desconforto que tais canções causavam ao governo, por se tratarem de músicas com teor contestador e denunciativo.

O verso da estrofe seguinte reconstrói a identidade nacional através da voz do “eu” em primeira pessoa. Sua intenção é chamar a atenção para a ascensão do movimento tropicalista aliado à hibridização da cultura nacional, que eram considerados pela elite dominante ilegítimos.

“Eu organizo o movimento
 Eu oriento o Carnaval
 Eu inauguro o monumento
 No Planalto Central do país”

O verso inicial faz referência ao próprio movimento e suas influências à cultura nacional brasileira, marcados por essa mistura cultural não engessada, como propunham os defensores da Bossa Nova e outros ritmos da música popular brasileira. O verso reitera a crítica de como o carnaval, uma festa tão popularmente democrática, assumia aspectos competitivos, como por exemplo: as escolas de samba, nas quais somente a elite dominante tinha acesso cativo a camarotes em desfiles realizados nos sambódromos, eles eram considerados como um espaço restrito. Os discursos em tais versos tratam sobre qual o verdadeiro sentido da festa, e a reorganização do Carnaval.

Os dois últimos versos desta estrofe referem-se à capital federal tão sonhada por Juscelino Kubistchek, reafirmando aspectos da modernidade que enlaçava o país, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

Mas nenhum verso traduz tão bem o sentido da canção, como o refrão: “Viva a Bossa, sa, as/Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça”. Nesses versos, é exaltado tanto o ritmo burguês da Bossa Nova como uma representação da elite dominante patriarcal, como a palhoça remete a um Brasil rural esquecido e atropelado pela industrialização.

A crítica trazida por essa canção remonta as características marcantes de governos autoritários ditatoriais, que pregam o avanço tecnológico e industrial, como solução óbvia para as mazelas que assolam a sociedade, quando na verdade tudo que constroem dessa realidade é uma visão utópica e distorcida de um país que cresce economicamente, enquanto as classes menos favorecidas ficam à margem, esquecidas e negligenciadas.

Essa elite ditatorial reprimia com violência tudo que fugia a essa espécie de controle, principalmente integrantes da chamada esfera mais baixa; invisíveis tanto economicamente quanto socialmente.

Assim sendo, as canções tropicalistas acima analisadas tinham o forte propósito de romper com esse silenciamento imposto pela ação de dominação, seja ela cultural, econômica, física e ideológica. Suas vozes eram usadas para gritar em versos o que a repressão não permitia a sociedade falar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Análise Crítica do Discurso está relacionada ao poder e ao abuso de poder e como estes são produzidos e reproduzidos pelo texto e pela fala. A Análise de Discurso Crítica enfoca grupos e instituições dominantes e a maneira como eles criam e mantêm a desigualdade social por meio da comunicação e do uso da linguagem⁹ (VAN DIJK, 2004, p.8). Assim as canções Tropicalistas refletiram de certa forma esse abuso de poder mencionado por Van Dijk, lançando um olhar sobre a sociedade e o panorama do regime opressivo vivenciado no Brasil. Era evidente que qualquer manifestação era silenciada e tratada como ação hostil.

Sobre as canções selecionadas, foi traçada uma linha discursiva em um diálogo que reflete opressão, poder e silenciamento, mas também rebeldia e descontentamento com os rumos do país, traduzindo potencialmente em versos o que a sociedade era vedada a expressar.

O movimento inspirou gerações, defendendo ideologias sobre uma consciência de liberdade, causando uma verdadeira revolução na cultura musical brasileira. Deste modo, as canções que compõe o corpus geral reafirmam a hipótese de que o movimento exerceu forte influência no cenário nacional tão marcante, que são lembrados até os dias atuais como símbolos de combate à ditadura militar.

Suas canções produziram críticas latentes ocultas que aparentemente pareciam inofensivas, mas quando interpretadas pelos tropicalistas, ganhavam tom irreverente e irônico que afrontavam ideais pregados pela área militar.

Ao dispor de sua voz, para contar ao mundo a verdadeira face desse governo militarizado, suas músicas foram censuradas e perseguidas e seu idealismo libertário perdurou pouco mais de um ano, sendo suprimido pelo regime e seus idealizadores exilados.

⁹ Tradução nossa

Havia um desejo comum entre tropicalistas que fomentava um canibalismo cultural que alimentava nos artistas da época uma vontade de experimentar, inovar, provocar e contestar tudo que reprimia e limitava o livre arbítrio. Mas, embora as críticas apontem para certa omissão de posicionamento mais firme, comprovamos por meio de nossa pesquisa que suas canções produziram engajamento e críticas que conduziram a uma ação reacionária, que mesmo após a ruptura do movimento, continuaram influenciando músicos e suas produções deixando acessas até hoje a representação de resistência tão condenada pela elite militar dominante.

Por fim, conclui-se que as canções compostas antes, durante e pós-movimento Tropicalista plantaram raízes na cultura brasileira que perduram até os dias atuais. O movimento com isso exerceu profunda influência sobre o cenário ditatorial pelo qual vivia o país.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, T. Ditadura Militar no Brasil. In: **Politize**, 2019. Disponível em: [/www.politize.com.br/ditaduramilitarnobrasil](http://www.politize.com.br/ditaduramilitarnobrasil) (Acesso em: 27 de julho de 2020- 9:15)
- FERNANDES, R. Tropicalismo. In: **Educa mais Brasil**, 2019. Disponível em: Educaçãomaisbrasil.com.br/enem/artes/tropicalismo (Acesso em : 20 de Julho de 2020- 19:20hs)
- GIL. G. **Geléia Geral**. São Paulo: Estúdio RGE, 1968. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/gilberto-gil/geleia-geral.html> 02 Acesso em: nov. 2020 (3: 42)
- GIL. G. **Miserere Nobis**. São Paulo: Estúdio RGE, 1968. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/gilberto-gil/misere-nobis.html> Acesso em: 14 nov. 2020 (3: 44)
- HERZOG, Instituto Vladimir. Golpe Militar civil no Brasil. In: **Acervo Vladimir Herzog**. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/origens-do-golpe/> (Acesso em: 31 de Maio 2020- 19.00 hs)
- MELO, Iran Ferreira de. Análise do Discurso e Análise Crítica do Discurso; Desdobramentos e intersecções. **Letra Magma**; ano 5, n.11- 2º Semestre de 2009.
- PEDROSA, Emilia Faye. **Análise Crítica do Discurso**: uma proposta para Análise Crítica da Linguagem (UFS). Disponível em: www.filosofia.org.br. Acesso em: 20 nov. 2019.
- SPAGNA, Julia Di. 4 documentários sobre a ditadura militar brasileira. In: **Guia do Estudante**, 2020. Disponível em: guiadoestudante.abril.com.br/estudo/4-documentarios-sobre-a-ditadura-militar-brasileira (Acesso em: 23 Junho de 2020)
- TOM. Zê. **Parque industrial**. São Paulo: Estúdio RGE, 1968. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/tom-ze/80739/> Acesso em: 21 nov 2020 (3:16)
- VAN DIJK, Teun A. Discurso, poder e acceso: cuestións. Traducción: Manuel Outeirino; A Trabe de Ouro (Santiago de Compostela), **Tomo IV**, 1993, pp. 523-546.
- VAN DIJK, Teun A. **Discurso e Poder**: Discurso e Dominação uma introdução. São Paulo, Ed. Contexto, 2008.
- VAN DIJK, Teun A. Discurso y Dominación. Traducción: Jennifer Lopera Moreno y Fabio Guerra-Acero O. **Lección Inaugural de la Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Colombia**. Primer semestre, 17 de febrero de 2004, Bogotá.
- VELOSO. C. **Alegria Alegria**. São Paulo: Gravadora Philips, 1967. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/43867/> Acesso em: 19 nov. 2020 (2:48)
- VELOSO. C. **Tropicália**. São Paulo: Gravadora Philips, 1968. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/44785/> Acesso em: 30 dez 2020 (3: 35)