

# ***Na frente do espelho: a construção de imagens na tropicália***

*Victor Creti Bruzadelli*

Discente no curso de História – Licenciatura na Universidade Federal de Goiás (UFG).  
Bolsista pelo Programa de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) victor\_creti@hotmail.com

*Sebastião Rios*

Docente no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFG.  
E-mail: sebastião\_azevedo@hotmail.com

## **Resumo**

Este artigo se propõe a discutir tropicalismo partindo das imagens produzidas em três veículos: televisão, capa de discos e canções. Para tanto, foram escolhidas apresentações em programas televisivos nos quais a música tinha caráter central (*O Cassino do Chacrinha* e Festivais, além é claro, do programa *Divino*, *Maravilhoso* – produzido por eles), a capa do LP *Tropicália ou Panis et Circencis* de 1968 e a canção *Lindonéia*.

**Palavras-chave:** Música. Imagem e Tropicália.

## **Abstract**

Into this article we're proposing to discuss the tropicalism, starting from the images produced by this movement on the media, in three ways: the television, discs covers and songs. For this argument were chosen live presentations on TV shows where the music were the focus (*O Cassino do Chacrinha* and some festivals, as well as the *Divino*, *Maravilhoso* – produced by the members of the *movimento tropicalista*), the front cover of the album *Tropicália ou Panis et Circencis* from 1968 and the song *Lindonéia*.

**Keywords:** Music. Image and Tropicália.

No centro do palco, um cantor negro empunhando seu violão. Acompanhado por um trio de roqueiros que portavam pratos, baixo e guitarra elétrica. Uma cena comum, não? Com certeza não!

Seria se eles não estivessem em outubro de 1967, no palco do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo. Seria se esse músico negro não fosse Gilberto Gil, então identificado como um compositor de música popular próximo do chamado gênero “de protesto”, com canções como *Roda e Louvação* – identificação, aliás, bastante problemática – se os músicos que o acompanhavam não fosse o trio paulistano *Os Mutantes*. Juntos, esses quatro defendiam a música

*Domingo no Parque*, de Gil, com uma orquestração nada convencional de Rogério Duprat. Somada à apresentação de *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, acompanhado pelo grupo de rock argentino *Beat Boys*, a apresentação de Gil causa um verdadeiro rompimento com as formas enrijecidas dos festivais; rompimento este que se dá tanto no plano da canção (letra e música), quanto no plano da performance, atitude, relação com o público, produção de imagens e etc. Estava deflagrada a Tropicália.

A cena musical<sup>1</sup> brasileira dos anos de 1960, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, era quase sempre dominada pela dicotomia alienado-engajado ou nacionalista-“entreguista”. Do lado dos “alienados e entreguistas” fi-

<sup>1</sup> Utilizaremos aqui, para se referir ao contexto musical da década de 1960 o conceito de *cena musical*. Segundo Marcos Napolitano, esse conceito foi elaborado em 1990 e pode ser definido como “espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e influências” (Negus apud. NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 30-31). Esse conceito visa criar uma alternativa para se pensar o consumo a partir da teoria das subculturas, desligando os processos de produção artística do âmbito social do artista e vinculando à construção eclética do próprio produtor de arte.

guraria o “Iê-iê-iê”, de Roberto Carlos, o Rei da Jovem Guarda. Do outro, a música engajada e nacionalista representada por artistas como Carlos Lyra, Edu Lobo e Geraldo Vandré. Esse segundo grupo de artistas era ligado ou se apoiava na ideologia dos Centros Populares de Cultura (CPC’s) da UNE. É claro que essas definições segundo grupos rígidos de artistas (ou CPC, ou Jovem Guarda) nem sempre eram tão bem delimitadas, havia artistas que não se encaixavam em nenhuma dessas definições prévias, ou transitavam entre elas.

O CPC foi criado em 1961 tendo como diretriz básica realizar a conscientização das massas trabalhadoras por meio da arte. Tanto é assim que em seus primeiros anos produziu peças e *shows* em portas de fábricas visando o público operário. Buscava-se, portanto, construir uma arte revolucionária, “uma cultura ‘nacional, popular e democrática’”.<sup>2</sup> Com a “revolução” de março de 1964, há o redimensionamento de seus ideais: dada a impossibilidade de um trabalho direto de conscientização das massas operárias, restava apenas o exíguo espaço de denunciar o regime e seus crimes a uma classe média intelectualizada, buscando mobilizar especialmente os universitários. A concepção artística desses é a de que “fora da arte política não há arte popular”.<sup>3</sup> Segundo Renato Ortiz, essa postura faz com que o CPC não somente empobreça a dimensão estética como também distancie o autor dos interesses populares, uma vez que todo aspecto não imediatamente político era eliminado.<sup>4</sup> A produção artística cepecista, também conhecida como arte de protesto, ao buscar se comunicar diretamente com as massas, negligenciava outros aspectos da arte, como sua recepção, seu caráter lúdico e seus requisitos formais. Somente o ideário político era considerado importante, visto que essa arte deveria operar um processo de desalienação. Esse tipo de *constructo* passou a chamar-se de *arte engajada*, contraposta à arte que seus integrantes desqualificavam como *alienada* ou *entre-guista*. As músicas compostas por esse grupo de artistas

privilegiavam temas da cultura nordestina (o sertão como espaço de carência e desigualdade) e ainda — e em menor escala — temas e espaços populares urbanos (o morro, a favela). O espaço nordestino ganhará o *status* de “símbolo da nacionalidade, por este se apresentar como avesso às influências estrangeiras”.<sup>5</sup> Essa idéia será perceptível já na obra do modernista Mário de Andrade que, segundo Oneyda Alvarenga, via a região como “a maior mina conservadora de nossas tradições”.<sup>6</sup> Esse espaço se mostrava contrário, na visão dos intelectuais do CPC, ao processo de americanização, fruto de outro processo muito maior: a modernidade. Segundo Marshall Berman, viver num ambiente moderno é viver num ambiente que nos promete uma transformação que “ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo que somos”<sup>7</sup>, ou seja, cair num turbilhão de descaracterização da cultura nacional. Se o nordeste era a região onde esse processo não se realizava (ou se realizava de forma mais lenta) desde sua radicalização no pós-45, era nesse mesmo local, afastado dos centros urbanos, que se encontraria o ser verdadeiramente brasileiro. Por outro lado, a Jovem Guarda privilegiava outros temas e outras formas/gêneros de canções. Enquanto os cepecistas negavam a influência norteamericana, esses cancionistas<sup>8</sup> adotavam seus instrumentos, suas posturas, sua maneira de vestir-se, meio de reprodução artística etc. Essas músicas nasciam dentro do esquema da Indústria Cultural e por isso eram facilmente comercializadas. Esse ritmo trazia uma nova musicalidade, mais intimista que as canções de protesto e, nisto, se aproximando da Bossa Nova, e marcada pelo movimento e pela dança.

Enquanto os temas mais presentes nas canções de protesto eram as agruras da vida no sertão e a denúncia da pobreza urbana, as letras de Iê-iê-iê falavam de amores, conquistas e principalmente, de carros. A constante presença do automóvel na letra das canções serve de indício para uma diferença crucial entre essa cena e a

<sup>2</sup> HOLLANDA, Heloisa B. de & GONÇALVES, Marcos a. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 9.

<sup>3</sup> SOUSA, Naum P. de. *Tropicalia: Imagens, alegorias e fragmentos da modernidade brasileira*. Goiânia: Tese apresentada para a obtenção do título de mestre em Sociologia no departamento de Ciências Sociais da UFG, 2002. p. 19.

<sup>4</sup> Ortiz apud. Sousa, *op. cit.*, p.19.

<sup>5</sup> Souza, *op. cit.*, p. 24.

<sup>6</sup> Alvarenga apud. ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Música, identidade e memória: musicólogos e folcloristas no Brasil. *Territórios e Fronteiras* vol.2, n. 2. Cuiabá: 2001. p. 71.

<sup>7</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 15.

<sup>8</sup> “O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas.” (TATIT, Luiz. *O Canticista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 11).

anteriormente explicitada. A indústria automobilística é normalmente relacionada ao governo nacional-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e, portanto, aos ideais de modernização do país. Esses ideais eram incorporados pelos artistas da Jovem Guarda por meio de sua produção musical, relação muito diferente da mantida pelos cantores de protesto com a modernidade. Essa relação era tão diferenciada que, enquanto os nacionalistas da MPB tinham como instrumento-símbolo o violão, esses tinham a guitarra e o baixo elétrico como sua principal marca.

A *mass media*, percebendo que a arte engajada não satisfazia as aspirações de uma grande parcela da juventude urbana despreocupada com os rumos da política e com o que é ser brasileiro, incentivava a produção e a recepção desse novo produto, por meio do novo meio de comunicação de massa, a TV, principalmente a *Rede Record*. O Iê-iê-iê, ligado aos meios de comunicação de massa e à cultura do consumo, desenvolvidos graças ao processo de urbanização e industrialização (ou seja, modernização) do país, formava uma dicotomia com a arte engajada do CPC. Isto sem prejuízo do fato de que os tropicalistas sempre atuaram na mídia e que esta incentiva mesmo tal divisão como estratégia de favorecimento do consumo.

As músicas de Gil e Caetano apresentadas naquele Festival de 1967 fugiam completamente dos temas e das formas estabelecidas por esse tipo de mídia. Apesar daquela transgressão, ambas as músicas saem bem colocadas do festival: *Domingo no Parque* conquista o segundo lugar e *Alegria, Alegria*, o quarto e se torna imediatamente sucesso nacional projetando o nome de Caetano Veloso.

Essa revolução abala a cena musical. A Tropicália se instala no sistema da indústria cultural para se aproveitar tanto das suas técnicas de distribuição quanto de sua modernidade de produção. Modernidade é, inclusive, um dos temas centrais dos tropicalistas (tema este que vinha sendo bastante discutido desde o desenvolvimentismo de JK). Segundo o projeto estético tropicalista, buscava-se inserir a música brasileira no circuito da modernidade. Não uma modernidade idealizada, mas aquela que coabita com os arcaísmos culturais brasileiros. Essa relação entre moderno e arcaico se processa, na estética tropicalista, através da justaposição desses termos opostos; evidenciando a convivência desses dois âmbitos da vida cultural brasileira devido ao desenvolvimento desigual do capitalismo periférico.

Terra em Transe, Andy Warhol, Chacrinha e a montagem de “O Rei da Vela” de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina são algumas das várias influências que permitiram o surgimento dessa nova forma de encarar o objeto artístico. Podemos perceber, por meio das influências e da análise, o caráter central que o aspecto visual e imagético terá na constituição do ideário dessa cena. Tanto é assim que seu nome vem de uma instalação do artista plástico Hélio Oiticica constituída de um túnel (*penetrável*) adornado por serragem, brita, palmeiras e, no fundo, um aparelho televisor sempre ligado.

A centralidade da imagem se intensifica ainda mais quando analisamos individualmente cada um dos participantes da Tropicália. Gilberto Gil, por exemplo, se tornou, no início de sua carreira, compositor de *jingles* publicitários, o que o forçou a se adequar à linguagem das imagens da televisão e do cinema, que possibilitará composições no estilo cinematográfico, como *Domingo no Parque*, de 1967. Caetano Veloso, ainda na sua adolescência em Santo Amaro da Purificação, tinha a rotina de ir ao cinema quase todos os dias, alimentando seu sonho de um dia ser cineasta — ideal que perpassa por várias de suas músicas. Isso pode ser percebido, por exemplo, na constituição do cenário musical que ocorre na canção *Tropicália*, também de 1967.

*Sobre a cabeça os aviões*  
*Sob os meus pés os caminhos*  
*Aponta contra os chapadões*  
*Meu nariz [...]*

*[...] 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...*

Na gênese da cena tropicalista, um dos personagens fundamentais é o designer Rogério Duarte. Apesar de Rogério também ser baiano, seu encontro com Caetano e Gil só acontecerá no Rio de Janeiro e será decisivo para a concepção do ideário da Tropicália (inclusive, em seu livro *Tropicaos*, chega a afirmar que os grandes pais do que veio a se chamar Tropicalismo foram ele e o escritor de *PanAmérica*, José Agrippino de Paula).

Com a introdução do videoteipe (VT) os programas de TV ganharam comerciais gravados, ou seja, propa-

ganda viável para um maior número de empresas que acabavam injetando divisas nesse novo mercado, permitindo a sua expansão. Nessa década há também um crescimento exponencial no número de aparelhos de televisão e, portanto, de telespectadores. Os tropicalistas, percebendo o poder cada vez maior da mídia televisiva, utilizavam-na para expandir e fazer propaganda da arte que produziam.

Esse ambiente já era explorado por músicos e intérpretes em programas como *Jovem Guarda*, de Roberto e Erasmo Carlos, além de Vanderléia, e *O Fino da Bossa* de Elis Regina e Jair Rodrigues. Esses dois programas dirigiam-se a dois grupos de telespectadores distintos: os seguidores dos artistas *pop* do Iê-iê-iê e a juventude universitária e intelectualizada mais ligada na bossa nova, na MPB e nas canções nacionalistas e de protesto. Posteriormente, com a perda de público d'*O Fino*, será lançado o programa *Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira*. Esse programa representará a luta definitiva contra as baladas do *Rei*, da *Ternurinha*, do *Tremendão*, entre outros. Numa tática de *marketing* ousada, esses artistas, apoiados pela *TV Record*, irão organizar uma passeata que ficou conhecida como “Passeata contra as guitarras”, protagonizada por artistas que se diziam avessos à introdução dos instrumentos elétricos na música brasileira. Nos dizeres de Nara Leão, a passeata mais parecia “manifestação do Partido Integralista. É fascismo mesmo!” (Calado, 1997: 109). Por fazer parte do elenco do programa, Gilberto Gil participará de forma desconfortável dessa passeata.

Outro ambiente televisivo explorado por artistas do universo musical eram os festivais da canção. O primeiro foi produzido pela *TV Excelsior* no ano de 1965 em São Paulo e consistia em um grande evento competitivo e musical. Esse formato será empregado novamente por várias outras emissoras. Os artistas que aí se apresentavam eram quase sempre do grupo emepibista — grupo produtor não de um “gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural” (Napolitano, 2005: 72) —, e mesmo os artistas da *Jovem Guarda* quando se apresentavam nessas disputas se encaixavam na estrutura rígida dos festivais. As disputas eram cada vez mais incentivadas pelas emissoras.

A insurgência dos tropicalistas na cena musical se dá com as apresentações de Gil e Caetano no *III Festival da Música Popular Brasileira* da *TV Record* de São Paulo. A mídia televisiva, portanto, desde o início se apresenta como um veículo essencial na transmissão do ideário e

dos “produtos” tropicalistas. As apresentações nos festivais eram sempre um espetáculo de sons e também de cores (apesar de não haver, na década de 1960, programas de TV regulares em cores, que somente na década seguinte terão um crescimento significativo). Para apresentar *Alegria, Alegria*, Caetano usa uma blusa gola rolê em laranja berrante que destoava bastante dos figurinos “bem-comportados” dos outros participantes. Aí podemos perceber a radicalização da vestimenta que se acentuará até culminar nas roupas de plástico, nos colares de dentes e fios de eletricidade no pescoço. Nos festivais, *Os Mutantes* sempre se apresentavam trajando as fantasias mais variadas, como vestidos de noiva ou os famosos trajes de feiticeiros — o que reforçava o caráter satírico e “descolado” dos três “doidões” paulistanos.

Uma prática comum aos tropicalistas são os chamados *happenings*; uma forma de expressão das artes plásticas que, apropriando características das artes cênicas, fazia com que o artista fizesse de seu próprio corpo e discurso uma ferramenta artística, transmutando o corpo em escultura viva. Um caráter essencial dessas práticas é que elas são marcadas pelo improviso e pela espontaneidade do artista frente ao público, que também interfere nas produções artísticas dos tropicalistas. Alguns deles eram repletos de poesias, danças exóticas, contorções, cantores plantando bananeiras e outros movimentos nada convencionais. Essas atitudes eram utilizadas como forma de chocar o público e, ao mesmo tempo, demonstrar os preconceitos de uma sociedade conservadora.

A presença de tropicalistas em programas de TV era constante. Os mais emblemáticos eram os apresentados por Abelardo Barbosa, o Chacrinha, como o *Cassino do Chacrinha*. Os programas esbanjavam cafonice e um mau-gosto muito apreciado pelo grupo baiano, que via aí uma das pedras fundamentais da complexa cultura brasileira. Essas apresentações eram repletas de *happenings* e performances, além, é claro, dos estranhos cabelos e figurinos. Num programa especial de Chacrinha, intitulado *Noite da Banana*, Caetano se apresenta com uma espécie de camisolão adornado por várias bananas estilizadas e um cabelo cortado fora dos padrões, no meio de um palco repleto das frutas que também serviram como uma espécie de identidade tropicalista.

Em 27 de setembro de 1968 vai ao ar um programa intitulado “Tropicália ou Pannis et Circenses”. Seu cartaz também pode ser objeto de análise já que muito diz a

respeito da cena. “Finalmente hoje, o mais esperado, o mais discutido, o programa mais livre do Brasil” compõe o texto no canto superior em letras brancas contrastando com uma negra cabeleira de Caetano desenhado no centro do cartaz. Emoldurando a cabeça do artista, aparece novamente a fruta símbolo do grupo, a banana. O texto já remete à grande relevância que a Tropicália vinha ganhando nas discussões a respeito da cultura brasileira no final da década de 1960; afinal, era o programa “mais esperado, o mais discutido”. Demonstra também a radicalização aliada à inventividade: característica marcante desses artistas, pois o público se encontrava diante do “programa mais livre do Brasil”.

O desenho, por si, remete instantaneamente aos traços simples das imagens produzidas pelo artista *pop* Roy Lichtenstein. É interessante perceber que nesse cartaz se tenta construir com Caetano um mito moderno, à maneira que faz Warhol com Marlon Brando, Elvis Presley, Marilyn Monroe, entre outros. Esse diálogo com o universo *pop* se dá em todos os níveis da produção tropicalista como canções, capas de discos e figurinos. A *pop art* é essencial para se entender o mecanismo de organização e funcionamento dessa proposta, visto que a arte tropicalista se insere na produção da indústria cultural, alargando, entretanto, seu alcance e buscando inserir uma mensagem contestadora e contracultural nas dobras do próprio sistema<sup>9</sup>. O universo do *pop* vem para reforçar essa característica, pois tudo que era construído por eles (imagens, canções e atitudes, entre outros) deveria ser consumido ao mesmo tempo em que incentivava ainda mais o seu próprio consumo.

Percebem-se também, no trabalho dos tropicalistas, traços de vanguardas como o Cubismo — o que levava à fragmentação (e a montagem) tanto da letra quanto da melodia. A influência do Dadaísmo operava na dessacralização do objeto artístico. Essa dessacralização, aliada ao comercialismo da arte, importado do universo *pop*, foram decisivos para a formação do caráter “herético” e subversivo da música tropicalista, principalmente na Era dos Festivais.

Menos de um mês depois do programa “mais livre do Brasil”, o sonho dos tropicalistas de ter um espaço de divulgação próprio se realizaria. Em 28 de outubro de

1968, vai ao ar o programa *Divino, Maravilhoso* pela TV Tupi. Era apresentado por Caetano e Gil, além de contar com outros tropicalistas no elenco e um número variado de artistas convidados. Os programas eram semanais e iam ao ar às segundas-feiras. Cada um deles se apresentava na forma de um *happening* e era composto pouco antes de ir ao ar por Caetano Veloso. Os figurinos, as performances e as danças já eram suficientes para chocar o público do programa. Nas palavras de Carlos Calado, esse pode ser considerado “o programa mais anárquico que a TV brasileira já exibira até aquele dia.”<sup>10</sup>

As imagens produzidas eram bastante diferentes de tudo que já havia sido feito. Numa das edições, uma grande jaula foi construída no centro do palco, dentro dela ocorria um banquete e, no lugar de nobres e homens de alta classe, os comensais eram *hippies*. Em outro, Gilberto Gil reproduz a Santa Ceia, cabendo a ele o papel de Jesus Cristo com seus apóstolos ao lado. Todos se serviam numa grande mesa contendo frutas tropicais (novamente aparecem as bananas) e “pedaços de bacalhau, que bem ao estilo Chacrinha foram atirados à platéia.”<sup>11</sup> Noutro, Caetano, inspirado em *Terra em Transe*, aparece segurando um revólver apontado contra própria cabeça enquanto canta a marchinha *Boas Festas*, de Assis Valente. As provocações eram cada vez maiores e os números eram todos longos e recheados de improvisos — o que levou a uma baixa audiência.

Além das reclamações constantes que chegavam por carta de todas as partes do país a respeito das agressões do programa, policiais à paisana começaram a frequentar as gravações nos estúdios da Tupi. Após o AI-5, em dezembro de 1968, o cerco contra os que não agradavam ao regime estava se fechando rapidamente. Caetano e Gil sabiam ter seus nomes presentes nas listas dos visados pela ditadura, sabiam que em breve teriam complicações maiores do que apenas cancelamentos de *shows* e censuras (atos costumeiros para eles). Antes mesmo do fim do ano os dois são presos e mantidos reclusos, o que finaliza abruptamente o programa *Divino, Maravilhoso* (para alguns autores esse fato também representa o fim do tropicalismo). Os teipes que continham as gravações do programa são incinerados, para que não possam “depor” contra os dois.

<sup>9</sup> A simples admissão desta possibilidade já nos afasta das percepções de Adorno que a concebe exclusivamente orientada segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada (ADORNO, Theodor. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. p. 93-94).

<sup>10</sup> Carlos Calado. *Tropicália – A História de uma Revolução Musical*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 235.

<sup>11</sup> *Idem*: 238.

“As imagens tropicalistas são construções oníricas; podem ser interpretadas como faz o analista com o sonho, isto é, operado em sentido oposto ao de seu processo de formação”.<sup>12</sup> Deflagrada a revolução tropicalista, era preciso que ela chegasse ao público de forma mais bem estruturada. Isso irá acontecer por meio do disco *Tropicália ou Panis et Circenses*, de 1968. O disco-manifesto já traz em seu título um forte indício do caráter anárquico e satírico da cena, já que é escrito num latim gramaticalmente incorreto — deveria ser grafado “*Panem et Circensis*”.<sup>13</sup> O manifesto é fortemente influenciado pelo disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos *Beatles*, que havia sido lançado no ano anterior. Essa influência vai desde não haver fronteiras entre as canções até a composição *pop* da capa, passando pelas experimentações psicodélicas. Além disso, o álbum é recheado pela *carnevalização*<sup>14</sup>, o que leva à ambigüidade e à ambivalência tanto das canções como do projeto gráfico.

As citações literárias na capa também são relevantes. Pode-se ver, emoldurando a foto, cores verde e amarelo que servem como uma paródia ao “movimento adversário da antropofagia oswaldiana: o verde-amarelismo”.<sup>15</sup> Outra citação presente está nas letras do título do álbum que lembram as da poesia *Luxo-Lixo* do concretista Augusto de Campos. Por seu lado, as relações com os concretos se intensificam no nível da teorização e organização do movimento e se manifestam na elaboração das canções. É importante citar que não há, apesar da distância de dez anos entre o movimento Concretista e a Tropicália, uma relação de influência direta e sim de aproximações, visto que os músicos afirmam ter contato direto com os poetas somente após o início do Tropicalismo. As principais aproximações, no entanto, não estão no nível da poética e escrita e sim na revisão crítica de seu objeto de arte, na oposição às correntes estéticas nacionalistas e por operarem na faixa do consumo, além de ambos os movimentos convergirem na intenção da modernidade. Apesar de temporalmente distanciados, os movimentos se apoiavam mutuamente.

Por outro lado, o movimento artístico que talvez mais tenha influenciado o surgimento dessa cena seja a Antropofagia oswaldiana. Os dois projetos convergem no que se refere ao aspecto sincrético da arte. Mas essa não é a única aproximação possível entre as idéias e procedimentos artísticos de Oswald de Andrade e os baianos, como o humor corrosivo e o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, por exemplo. A música dos tropicalistas demonstra o problema da nacionalização da arte frente ao cosmopolitismo do ofício de artista, explícito na frase de Caetano Veloso: “Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo”<sup>16</sup>, tema caro a Oswald de Andrade. Há também citações textuais, como na música *Geléia Geral* do verso “alegria é a prova dos nove” — presente no *Manifesto Antropófago*.

Voltando à análise da capa do LP propriamente dita, “ao contrário do que imaginam alguns ensaístas” a foto “não foi idealizada com um conceito muito definido. Na verdade, a sessão de fotos que deu o tom da capa do disco-manifesto foi quase um happening”.<sup>17</sup> O retrato foi tirado, em São Paulo, por Olivier Perroy, que na época trabalhava na Editora Abril. Em seu plano de fundo vemos um enorme vitral (pertencente ao jardim de inverno da casa do fotógrafo) que mais parece um grande mosaico, servindo para reforçar o caráter sincrético do tropicalismo. Ao lado dos artistas aparecem palmeiras excluídas parcialmente pelas lentes da câmera. Essas árvores, tipicamente tropicais e carregadas de um sentido de Brasil primitivo (Brasil Pindorama, do modernista Oswald de Andrade), engrandecem o teor da metáfora e de brasilidade da capa.

À frente do vitral percebemos o estado-maior tropicalista disposto de uma forma que lembra as tradicionais fotos de famílias patriarcais das regiões interioranas do Brasil, com Torquato Neto e Gal Costa representando os chefes dessa família. Cada um dos integrantes da foto aparece de forma bastante diferenciada do outro, reforçando o que os críticos literários Ivo Lucchesi e Gilda Dieguez chamaram de *estética da inclusão*, por meio da qual se incluía o diálogo crítico/integrador das diversas tendências do momento<sup>18</sup> com

<sup>12</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. p. 119.

<sup>13</sup> GONZAGA, Clarita Ribeiro. Por Deus, pela pátria e pelo coco da Bahia! O tropicalismo como construção cultural. São Leopoldo: *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*, 2007. p. 7.

<sup>14</sup> No interior da tropicália “carnevalização significava [...] uma inversão dos valores dominantes valorizados pela ditadura.” (Sousa, *op.cit.*, p. 169)

<sup>15</sup> *Idem*, p. 170.

<sup>16</sup> (Epígrafe ao segundo capítulo do livro de FAVARETTO, *op.cit.* p. 31).

<sup>17</sup> Lucchesi & Dieguez apud. Sousa, *op. cit.* p. 169.

<sup>18</sup> *Idem*.

o que há de mais arcaico na arte brasileira. Esta justaposição entre moderno e arcaico é característica primeira do Tropicalismo que buscava demonstrar a fragmentação da modernidade brasileira<sup>19</sup>.

Na foto, pode-se perceber que Gal Costa compõe a figura de uma mãe tradicional, recatada, porém com uma roupa de cores cafonas e berrantes. O que provoca, novamente, o estranhamento frente à justaposição de idéias opostas (recato/cafonice). Ao seu lado, Torquato Neto, que deveria representar o pai, está exposto de forma mais despojada, com uma jaqueta que mais lembra os garotos estadunidenses da década de 1950, evidenciando a vinculação ao universo *pop*.

Num patamar superior aos demais se encontra Tom Zé, representando um migrante nordestino. Percebemos aqui que a realidade do Brasil-arcaico e do Brasil-migrante serão aspectos presentes nas obras tropicalistas, como *Miserere Nobis*, de Gilberto Gil e Capinam. Pode-se notar, também, que o deslocamento que o homem do sertão sente na metrópole é o mesmo do Tropicalismo no contexto musical da década de 1960. Além, é claro, de evidenciar a baianidade da maioria dos integrantes do grupo e também retomar um tema central nas obras cepecistas.

No lado oposto, percebemos a presença de Rogério Duprat, empunhando um penico à guisa de xícara de chá. “Uma idéia que alguns analistas interpretam como uma citação do dadaísta Marcel Duchamp, mas que também sintetizava a irreverência do maestro tropicalista”.<sup>20</sup> A roupa de Duprat é a mais clássica dos integrantes do grupo, conferindo-lhe um ar de seriedade que é quebrada com a presença do penico. Novamente o processo de contraposição (seriedade/irreverência) se faz presente. O penico também pode representar a qualidade da arte que é degustada, inclusive a tropicalista.

Ao fundo, percebem-se o trio paulistano *Os Mutantes*, que empunham os malditos instrumentos do universo *pop* e *rock*, ratificando a aceitação e a deliberada entrada desses artistas no ramo da arte comercial e no que há de mais moderno nos meios de produção de sonoridades. Em contraposição à modernidade dos instrumentos elétricos, vêem-se fotos antigas, ainda em preto-e-branco, do poeta Capinam em trajes de formatura e da cantora Nara Leão, no que parece ser um ambiente extremamente florido e cafona. As fotos foram usadas de forma

improvisada, devido ao curto prazo que havia para a produção da capa do disco e diante da ausência dos dois artistas em São Paulo naquele momento. Podem, em conjunto, representar a coexistência do universo erudito e elitista, explicitado pelo poeta em sua beca, com o universo da cafonice, que transparece da imagem da cantora.

Gilberto Gil está sentado à frente dos demais com uma toga em cores tropicais, com um misto de estética *hippie* e africana, demonstrado a vontade de ser, ao mesmo tempo, um integrante crítico da modernidade e um herdeiro do arcaísmo do Brasil escravista. Além disso, segura a foto do poeta Capinam. Caetano Veloso, sentado no encosto do banco, carrega o retrato de Nara, que acaba encobrindo quase todo o seu corpo, ficando de fora apenas a sua cabeça, ostentando uma cabeleira irreverente.

Na contracapa do álbum aparece uma espécie de roteiro cinematográfico, escrito por Caetano, com o auxílio de Torquato. São cenas protagonizadas pelos próprios tropicalistas, exceto a última que tem como “personagens” o poeta Augusto de Campos e o “mestre” dos tropicalistas, João Gilberto. O roteiro fictício é composto por oito cenas recheadas do humor satírico típico dos tropicalistas, como no trecho (Cena 4) no qual a personagem Torquato Neto, pergunta: “Será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que bumba-meu-boi e iê-iê-iê são a mesma dança?”, numa alusão direta a música *Geléia Geral*, de Gil e Torquato, e ao ambiente pouquíssimo adepto das construções sincréticas, presente na música nacional.

Outra cena de grande importância (Cena 5) é o monólogo protagonizado pelo maestro Rogério Duprat ambientado numa torre de TV em São Paulo, cidade brasileira símbolo de movimentação mercadológica e modernidade. No meio de uma longa fala aparece uma pergunta bastante interessante aos baianos e explicativa sobre o caráter da Tropicália: “Como receberão a notícia de que um disco é feito para vender?”.

Todas as cenas são repletas rubricas que explicam os cenários e as atitudes dos atores. Revela-se aí um conhecimento maior por parte de Caetano da linguagem cinematográfica (ou teatral). Além disso, o conjunto de cenas não formam uma linearidade ou uma história muito lógica (com início, meio e fim) ligando-se a

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> Calado, *op. cit.* p.196.

tradição do cinema não-narrativo.

Várias das músicas do disco fazem referência ao universo das imagens: é o caso de *Batmacumba*, de Gil e Caetano que, num processo de justaposição entre moderno personagem de histórias em quadrinho, Batman, e a arcaica religiosidade afro-brasileira, macumba, produz uma obra-prima do hinário tropicalista.

*Enquanto linguagem, a música é também um texto, constituído de uma parte literária e de uma parte musical propriamente dita, ambas produtoras de imagens e de sentidos. Letra e música constroem imagens – literárias e musicais – que, para serem lidas/decifradas, exigem o conhecimento dos códigos da época estudada: ‘A imagem possui uma função epistêmica, de dar a conhecer algo, uma função simbólica, de dar acesso a um significado, e uma estética, de produzir sensações e emoções no espectador.’<sup>21</sup>*

Para demonstrarmos um processo de construções imagéticas no interior da canção propriamente dita escolhemos aqui *Lindonéia*. A escolha dessa música se dá devido a ela ser uma das canções do disco-manifesto (ela também está presente no elpê *Nara Leão* de 1968, da intérprete homônima), portanto suas pretensões estéticas são, sem dúvida nenhuma, tipicamente tropicalistas. Além disso essa composição foi encomendada a Caetano e Gil por Nara Leão, que ficou impressionada com a obra *Lindonéia ou a Gioconda do Subúrbio*, do artista carioca Rubens Gerchman. Talvez por ser inspirada em um quadro, a canção é marcada por uma série de construções imagéticas.

Convém advertir, entretanto, com Adalberto Paranhos, que

*canção alguma é uma ilha, mantida em regime de clausura, como se fosse possível cortar os fios que a ligam a outras canções e a mil e um discursos e referências sociais. Sem que se perca de vista sua singularidade, quando ampliamos a escala de observação de um artefato cultural, pode-se verificar que, dialeticamente, tudo está em interconexão universal, como que dialogando entre si. No caso específico de uma*

*canção, ela, para dizer o mínimo, está permanentemente grávida de outras canções [e outros objetos artísticos], com as quais entretém um constante diálogo, seja ele implícito ou explícito, consciente ou inconsciente.’<sup>22</sup>*

No mesmo sentido vai a análise clássica de Gilberto Vasconcellos que ressalta o caráter central que a intertextualidade (juntamente com a “mescla de gêneros musicais”) terá na Tropicália.<sup>23</sup>

Segundo Caetano Veloso, a letra da canção foi escrita por ele, enquanto a música — “um bolero entrecortado de iê-iê-iê” — foi feita por Gil<sup>24</sup>. A letra é a que segue:

*Na frente do espelho  
Sem que ninguém a visse  
Miss  
Linda, feia  
Lindonéia desaparecida*

*Despedaçados  
Atropelados  
Cachorros mortos nas ruas  
Policiais vigiando  
O sol batendo nas frutas  
Sangrando  
Oh, meu amor  
A solidão vai me matar de dor*

*Lindonéia, cor parda  
Fruta na feira  
Lindonéia solteira  
Lindonéia, domingo  
Segunda-feira*

*Lindonéia desaparecida  
Na igreja, no andor  
Lindonéia desaparecida  
Na preguiça, no progresso  
Lindonéia desaparecida  
Nas paradas de sucesso  
Ah, meu amor  
A solidão vai me matar de dor*

<sup>21</sup> Pesavento apud. ALENCAR, *op. cit.* p. 13-14. (grifo do autor).

<sup>22</sup> PARANHOS, Adalberto. Dialogismo e polifonia na música popular: apropriações e reapropriações de sentido. Goiânia: *Anais do III Simpósio Internacional de História – Cultura e Identidade*, 2007.p. 1-2.

<sup>23</sup> VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: De olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p. 93.

<sup>24</sup> Gilberto Gil (1997 p. 274)

No avesso do espelho  
Mas desaparecida  
Ela aparece na fotografia  
Do outro lado da vida  
Despedaçados, atropelados  
Cachorros mortos nas ruas  
Policiais vigiando  
O sol batendo nas frutas  
Sangrando

Oh, meu amor  
A solidão vai me matar de dor  
Vai me matar  
Vai me matar de dor

“A letra é constituída por imagens violentas, como nas montagens cubistas”.<sup>25</sup> A música é um bolero romântico e melancólico. A contraposição de idéias se faz recorrente na canção, como no verso em que a antimusa desaparece na preguiça e no progresso. Ainda no bojo das idéias do cubismo, o olhar de Lindonéia é fragmentado. A personagem não consegue vislumbrar o todo, as relações entre os fragmentos que enxerga. Assim o é por se encontrar desterritorializada no meio da modernidade.

A narração da mulher desaparecida explicitada no quadro permanece na música, assim como o título. O desaparecimento, porém, é visto como uma anulação da imagem da personagem no meio de tantas outras expostas pelo “*progresso*”. A garota suburbana em meio a tantos ícones se desumaniza, se deixa levar pelo turbilhão da modernidade, morre e só reaparece na fotografia, ou seja, passa a existir apenas como imagem, sem aura.

A personagem se olha no espelho, “*sem que ninguém a visse*”, e a partir dele enxerga a si mesma e o mundo. O mundo moderno passa por ela por meio dos romances de folhetins, das “*paradas de sucesso*” e ela se imagina fazendo parte dele (sendo *miss*). Novamente a fragmentação e as desigualdades da modernidade brasileira são expostas, afinal a pobre e “*parda*” Lindonéia a percebe, tenta se integrar a ela — apesar de sempre ser mantida afastada desse processo. Ainda assim, se encontra deslumbrada com todos os fragmentos da

modernidade que chegam até ela.

A base de cordas do arranjo de Rogério Duprat reforça a sentimentalidade do bolero, juntamente com a interpretação de Nara que transforma os dois últimos versos da segunda estrofe (“*Oh, meu amor / A solidão vai me matar de dor*”) num suspiro apaixonado. O tom romântico da canção é quebrado na segunda estrofe quando são introduzidas as imagens violentas. A marcação é ressaltada nos versos “*Despedaçados / Atropelados*” e leva o ouvinte a lembrar das marchas militares, imagem que será reforçada pelo verso “*Policiais vigiando*”. A marcação anterior será retomada em “*Lindonéia desaparecida / Na igreja, no andor / Lindonéia desaparecida*”. Nos dois versos imediatamente subseqüentes a estes, o tom displicente que Nara imprime à sua voz reafirma a “*preguiça*” da subdesenvolvida, que acaba excluída do “*progresso*”. É no verso “*Nas paradas de sucesso*” que o iê-iê-iê que Caetano ressalta aparece de forma mais clara.

A contraposição de idéias também ocorrerá na música. Ao mesmo tempo em que canção apresenta um bolero romântico, que ressalta a sentimentalidade da personagem, a violência é exposta pela marcação de marcha militar que irrompe na canção. O iê-iê-iê, símbolo da música moderna e comercial, disputa espaço na canção com o antiquado bolero.

Essa canção, como é típico do tropicalismo, rompe com os limites da canção brasileira no final da década de 1960. “O impacto do movimento tropicalista, ao longo de 1968, exigiu a revisão das bases estéticas e valores culturais que norteavam a MPB e, no limite, obrigaram a uma abertura estética do ‘gênero’ a outras influências que não os ‘gêneros de raiz’ ou materiais folclóricos”.<sup>26</sup> As construções artísticas produzidas por eles, portanto, são essenciais para se entender a música brasileira nas últimas décadas do século XX, visto que estes exercem uma abertura para uma musicalidade contemporânea, todavia, sem abrir mão de elementos importantes da “tradição” (como samba, macumba e baião, por exemplo).

Sua importância ainda é reiterada pelo fato de “que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico”.<sup>27</sup> Ao tropicalismo, portanto, deve ser atribuído o fato de trazer para o âmbito

<sup>25</sup> Favaretto, *op. cit.* p.104.

<sup>26</sup> NAPOLITANO, Marcos. A Janela de Carolina e o espelho de Lindonéia – duas (anti)musas de um mundo que se desagrega. *ArtCultura*, vol. 4, nº 5. Uberlândia: EdUFU, 2002. p. 67.

<sup>27</sup> Favaretto, *op. cit.* p. 32.

da canção as discussões estéticas (e não só as políticas) tão presente em outras formas de arte. Dessa forma insere a canção num novo universo de produção, vin-

culando-a a um novo conjunto de referências, procedimentos e objetivos.

### Anexo I (Imagens)



Figura 1. Cartaz do Programa *Tropicália ou Pannis et Circensis*, especial da TV Globo, de 1968 <sup>28</sup>

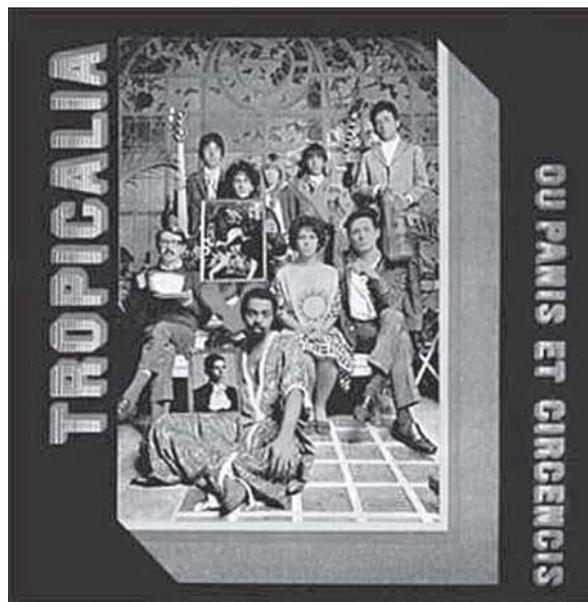


Figura 3. Capa do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968.



Figura 2. *Crying Girl*, obra de Roy Lichtenstein (1964) <sup>29</sup>

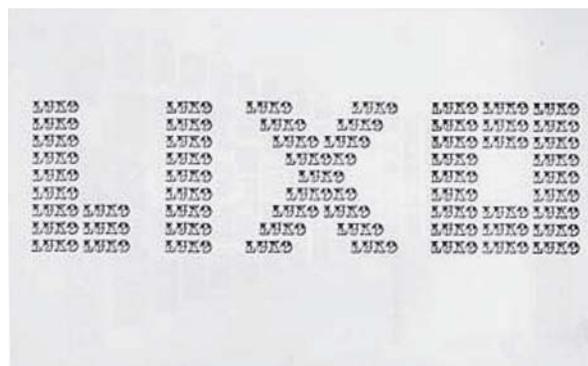


Figura 4. Poema concreto *Luxo-Lixo* de Augusto de Campos <sup>30</sup>

<sup>28</sup> Calado, 1997, *op. cit.* p. 224.

<sup>29</sup> <http://jlgaliano.blogspot.com/2007/01/roy-lichtenstein.html> – acesso em 06/02/2008

<sup>30</sup> <http://tribunaldosantooficio.blogspot.com/feeds/posts/default> – acesso em 06/02/2008



Figura 5. Capa do Disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (1967).



Figura 6. Quadro *Lindonéia ou a Gioconda do Subúrbio* de Rubens Gerchman.<sup>31</sup>

## Referências

ADORNO, Theodor. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Música, identidade e memória: musicólogos e folcloristas no Brasil. *Territórios e Fronteiras* vol.2, n. 2. Cuiabá: 2001.

\_\_\_\_\_. "Viola que conta histórias": o sertão na música popular urbana. Brasília: Tese apresentada para a obtenção do título de doutor em História no departamento de História da UnB, 2004.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRUZADELLI, Victor Creti. As apropriações estéticas da Cena Tropicalista. Jataí: *Anais do I Congresso do Curso de História da Universidade Federal de Goiás – Jataí*, 2007.

\_\_\_\_\_. Tropicália: Imagem e Som. Goiânia: *Anais do III Simpósio Internacional de História – Cultura e Identidade*, 2007.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tropicália – A História de uma Revolução Musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

GONZAGA, Clarita Ribeiro. Por Deus, pela pátria e pelo coco da Bahia! O tropicalismo como construção cultural. São Leopoldo: *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*, 2007.

HOLLANDA, Heloisa B. de & GONÇALVES, Marcos a. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Canção popular e performance vocal*. [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/ClaudiaNeivadeMatos.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/ClaudiaNeivadeMatos.pdf), Acesso em 24/02/2008.

NAPOLITANO, Marcos. A Janela de Carolina e o espelho de Lindonéia – duas (anti)musas de um mundo que se desagrega. *ArtCultura*, vol. 4, n. 5. Uberlândia: EdUFU, 2002.

\_\_\_\_\_. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

<sup>31</sup> <http://flickr.com/photos/gabriolo/2231306522/> – acesso em 06/02/2008

PAIANO, Enor. *Tropicalismo – Bananas ao Vento no Coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PARANHOS, Adalberto. *Dialogismo e polifonia na música popular: apropriações e reapropriações de sentido*. Goiânia: Anais do III Simpósio Internacional de História – Cultura e Identidade, 2007.

SOUSA, Naum P. de. *Tropicália: Imagens, alegorias e fragmentos da modernidade brasileira*. Goiânia: Tese apresentada para a obtenção do título de mestre em Sociologia no departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, 2002.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

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

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.