

TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENCIS E A IDENTIDADE CULTURAL

Gladir da Silva Cabral¹
gla@unesc.net

RESUMO

Este trabalho pretende analisar as canções lançadas em 1968, pelo Movimento Tropicalista, no disco **Tropicália ou Panis et Circencis**, um projeto de autoria de diversos músicos brasileiros e encabeçado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, os Mutantes e Rogério Duprat. O objetivo deste trabalho é perceber que tipo de propostas identitárias são perceptíveis nas canções. Como referencial teórico, utilizou-se trabalhos de estudiosos dos estudos culturais, como Stuart Hall, Benedict Anderson e Tomaz Tadeu da Silva, entre outros. A Tropicália não é simplesmente mera assimilação de influências culturais do exterior, mas uma verdadeira revisão crítica do que se passa na sociedade globalizada e adaptação da nova linguagem à realidade cultural, social e histórica brasileira. O grande desafio proposto pela Tropicália, portanto, é o entendimento de quem somos.

Palavras-chave: Identidade Cultural; Música Popular; Tropicalismo.

ABSTRACT

This work intends to analyze the songs published in 1968 in the record **Tropicália ou Panis et Circencis**, a musical project created by several Brazilian musicians, under the leadership of Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, the Mutantes, and Rogério Duprat. My objective is to perceive what kind of identities are suggested by the songs. As theoretical background, I have used the works of Stuart Hall, Benedict Anderson, and Tomaz Tadeu da Silva, among others. The movement Tropicália is not a mere assimilation of foreign cultural influences, but a real critical review of what is happening in the world and an adaptation of the new language to the Brazilian cultural, social, historical reality. The great challenge proposed by the Movement, therefore, is the understanding of who we are.

Keywords: Cultural Identity; Pop music; Tropicalism.

Introdução

Um dos pressupostos básicos deste trabalho é o de que as produções culturais, sejam elas literárias, musicais ou teatrais, refletem projetos ideológicos específicos e propostas identitárias que estão muitas vezes subentendidas nas entrelinhas ou materializadas na superfície dos discursos, das canções, na proposta visual dos filmes, discos e demais produtos da indústria cultural.

O objetivo deste trabalho é perceber que tipo de propostas identitárias são

¹ Professor do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Unesc. E-mail: *gla@unesc.net*.

perceptíveis nas canções que fazem parte do disco **Tropicália ou Panis et Circencis**, que entre tantas outras influências teve como inspiração o disco **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**, dos Beatles. Embora a influência seja evidente, não se trata de mera imitação do que era produzido na Inglaterra da década de 1960, mas de uma verdadeira revisão crítica do material original e adaptação da nova linguagem à realidade cultural, social e histórica brasileira.

Por uma questão de tempo, focalizamos nosso trabalho no disco **Tropicália**, deixando de lado outras canções e trabalhos tropicalistas também importantes, como as antológicas canções “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, e “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso. Embora o contexto histórico seja fundamental para o estudo da música popular brasileira dos anos 1960, este trabalho não vai se deter na análise dos movimentos sociais e políticos daquela época. As referências aos processos culturais e políticos daquele momento, quando necessárias, serão feitas a partir do estudo das letras das canções.

Nosso argumento principal é o de que a identidade cultural se constrói pela constatação da diferença, pelo contato com o outro, o que se percebe claramente no trabalho dos Tropicalistas. Nesse processo, o internacional, o global não é rejeitado nem tido como elemento ameaçador da identidade nacional, mas é criticamente assimilado e utilizado na feitura da nova identidade. Também é pelos Tropicalistas que essa abordagem de assimilação do outro é trabalhada ideologicamente, pela referência explícita ao antigo projeto dos escritores modernistas brasileiro, o Movimento Antropofágico, aos poetas concretistas, como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

1 Estudos culturais, identidade e cultura de massa

As questões relacionadas à construção das identidades afloraram nos espaços acadêmicos e políticos dos últimos anos, mas vêm sendo trabalhadas desde os anos 1960 pelos pensadores dos Estudos Culturais, mesclando contribuições da teoria literária, da sociologia, da antropologia, dos estudos de *mass media*, da linguística e da história. Suas origens podem ser traçadas em vínculo com o pensamento marxista conforme exposto por Raymond Williams e Richard Hoggart, críticos literários, e depois entrelaçando-se com a linha da História Social, desenvolvida no pós-guerra, com grande ênfase na cultura popular (JOHNSON, 2006, p. 9-11).

Fazendo um retrospecto do pensamento ocidental quanto à noção de sujeito, pode-se

verificar que a identidade sempre foi pensada como algo estável. Segundo Stuart Hall, essa concepção de identidade remonta ao período que vai do Humanismo Renascentista até o Iluminismo, do século XVI ao XVIII. Nessa época, acreditava-se que a identidade era única, nascia com o sujeito e centrava-se na sua potencialidade racional nos moldes cartesianos (HALL, 2001).

Posteriormente, com o surgimento das teorias sociais, a visão sobre identidade mudou consideravelmente. Pensadores e estudiosos dos fenômenos sociais passaram a conceber a identidade como formada na relação com outras pessoas que são importantes para o sujeito, num processo demarcado pelos vínculos sociais estabelecidos em contextos locais e temporais objetivamente definidos. O entendimento do sujeito se abria para a compreensão da sua dimensão social (HALL, 2001).

Um terceiro momento surge com a crise da modernidade e a fragmentação do sujeito, o que aconteceu ao longo do século XX, depois de um intenso processo de mudança na estrutura das sociedades – e continua em movimento. A característica principal dessa crise é o cessar das velhas identidades, cristalizadas em padrões de classe, gênero, sexualidade, raça e nacionalidade. Essas categorias ofereciam as referências sociais que davam ao indivíduo um rumo, um norte, na construção de uma identidade fixa e segura, mas agora essas referências são questionadas, rompidas. O que parece caracterizar a identidade dos indivíduos nos tempos atuais é a mobilidade e a mutabilidade, é a identidade como “celebração do móvel” (HALL, 2001, p. 13).

Diversos fatores históricos e sociais contribuíram para a alteração da noção de sujeito. O primeiro deles foi o surgimento do pensamento marxista, que entendia o sujeito como constituído em meio às contingências materiais e históricas que determinavam seu destino e de certa forma limitavam sua autonomia. Segundo o pensamento marxista, os indivíduos “podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores” (HALL, 2001, p. 34-5).

O segundo grande fator de descentramento na noção de indivíduo veio com as descobertas de Freud quanto ao inconsciente. De acordo com essas descobertas, desejos inconfessáveis, impulsos do inconsciente, geralmente relacionados com a sexualidade humana, circunscrevem o psiquismo e o comportamento dos indivíduos (HALL, 2001, p. 36). Isso contrapõe-se à noção cartesiana segundo a qual o indivíduo constrói-se com base em um eixo

cognitivo e racional que o caracteriza como um ser pensante, dominado e identificado pela Razão. As contribuições de Jacques Lacan aprofundam a noção de identidade como experiência aprendida na infância, não inata, pela entrada da criança nos diversos sistemas simbólicos oferecidos pela cultura (p. 37-8).

Um terceiro grande fator de descentramento veio com o trabalho do linguista Ferdinand de Saussure, que mostrou que a língua é um sistema de significado arbitrário que é anterior ao indivíduo. Muito mais do que meio de expressão de desejos do sujeito autônomo, a língua é parte de um sistema complexo que determina o sujeito. E os significados da linguagem operam pelo contraste, pela diferença. Dessa forma, “[n]ós sabemos o que é a ‘noite’ porque ela não é o ‘dia’. Observe-se a analogia que existe aqui entre língua e identidade. Eu sei quem ‘eu’ sou em relação com ‘o outro’ (por exemplo, minha mãe) que eu não posso ser” (HALL, 2001, p. 40-1). Portanto, não há centro. O significado das palavras se dá num movimento constante de posições contrastivas.

A linguagem passa a ser vista como opaca, espessa, obscura, pois contribui para representar posições e poderes. Muitas vezes ela falha, foge ao controle do falante. Nela, o sentido não é fixo, mas estrutural. A linguagem, pela qual se constrói a cultura, também faz da identidade um construto social. Desse modo, as relações de poder se imiscuem na linguagem, na cultura, na fundação das identidades, sejam individuais ou étnicas (HALL, 2000). Agregando a contribuição de Jacques Derrida, pode-se dizer que a linguagem é “um sistema instável”, o significado está sempre oscilando, em relação, em perspectiva, em movimento. “A linguagem vacila. Ou, nas palavras do linguista Edward Sapir (1921), “todas as gramáticas vazam” (DERRIDA *apud* SILVA, 2000, p. 78). Todos os sistemas simbólicos e discursivos são, portanto, instáveis.

O quarto grande descentramento é atribuído por Stuart Hall ao filósofo Michel Foucault, que estudou a influência do que chamava “poder disciplinar” sobre a vida dos indivíduos. Segundo ele, as instituições sociais criadas pela modernidade objetivam acima de tudo individualizar o sujeito e sujeitar o indivíduo, controlá-lo plenamente, se possível docilmente, pela regulação, pela vigilância e pelo controle do corpo (HALL, 2001, p. 41-2). Instituições até então vistas como positivas e neutras tornaram-se, pelo olhar de Foucault, instrumentos de vigilância e controle do indivíduo, fossem oficinas, quartéis, hospitais, escolas, clínicas e prisões. E mais do que isso, tornaram-se lugares de construção de identidades, de

identificações e de saberes.

O quinto grande descentramento do indivíduo, de acordo com Stuart Hall, foi causado pelos movimentos sociais que se intensificaram a partir da década de 1960. O feminismo surgiu ao lado de outros movimentos: movimentos estudantis, movimento pelos direitos civis, movimentos revolucionários que eclodiram no Terceiro Mundo, movimentos de contracultura e movimentos pacifistas (HALL, 2001). O feminismo, especificamente, mostrou que as relações entre os indivíduos são marcadas por questões relacionadas ao poder e à representação, mostrou que “o pessoal é o político” (p. 45). Ele questionou valores e instituições até então intocáveis, como “a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc.” (p. 45).

Chamando atenção para o importante papel desempenhado pela produção e distribuição de mensagens através dos bens culturais e instâncias sociais, Stuart Hall alerta que: “À medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar ao menos temporariamente” (2001, p. 13). Os sistemas de representação e significação cultural influenciam na formação da identidade. Eles elaboram e disseminam símbolos, rótulos, textos, imagens, entre outras coisas, sobre uma cultura, um povo ou até um sistema político. Esses materiais culturais contêm diversos símbolos, imagens e textos que são a representação de diferentes propostas culturais e identitárias, sempre numa contextualização que salvaguarda interesses econômicos, políticos e ideológicos.

O processo cada vez mais intenso de globalização econômica e cultural, que vem atrelado a movimento migratório sem precedentes na modernidade, altera profundamente o fluxo das identidades (HALL, 2000). A partir de narrativas, uso da linguagem e demais elementos da cultura, o indivíduo vai criando sua identidade, num movimento agitado de contínua invenção da tradição, de negociação constante com outras rotas, destinos e projetos. A identidade é uma narrativa que o eu inventa para se construir. É uma ficção que dá certo, material e politicamente. Nesse sentido, a construção de identidade tem muito de imaginário, simbólico e fantasia (HALL, 2000; ANDERSON, 2008).

Como a construção identitária não se dá pela representação imediata do semelhante, do que é próprio, igual, mas pelo contraste com o diferente, com o outro, com o não eu, as identidades são construídas num jogo constante de diferenças (HALL, 2000; SILVA, 2000).

Assim, as identidades são construções posicionais, relacionais, portanto estratégicas. Identidade e diferença são o resultado de atos de linguagem, “criação linguística” (SILVA, 2000, p. 76). Elas “são criadas por meio de atos de linguagem”, não são fatos dados da vida, mas têm de ser “nomeadas”. “É apenas por meio de atos de fala que instituímos a identidade e a diferença como tais” (p. 77).

Uma noção cara aos Estudos Culturais é a de “comunidades imaginadas”. Como as identidades nacionais em geral apelam para os mitos de fundação, elas se constroem pela imaginação de um passado comum, de modo geral glorioso. Não há nada que seja natural em termos de nacionalidade, esta precisa ser inventada, “criar laços imaginários” (SILVA, 2000, p. 85; ANDERSON, 2008). E os bens culturais, como a música popular, a literatura, o teatro e o cinema, ajudam na construção dessas comunidades imaginárias, na medida em que criam heróis, disseminam mitos fundadores, constroem tradições, elaboram um passado comum.

Nos últimos grandes movimentos migratórios, o jogo das identidades culturais se torna particularmente complexo por meio da experiência de “diáspora, cruzamento de fronteiras, nomadismo” (SILVA, 2000, p. 86). Outra metáfora bastante rica e utilizada ultimamente é a da “hibridização, da miscigenação, do sincretismo e do travestismo” (p. 86). O hibridismo vem deslocar as noções convencionais de nação, raça e etnia (SILVA, 2000; GARCÍA-CANCLINI, 1997). Já não há como se falar de pureza étnica ou racial nem de originalidade nem de insolubilidade. Contudo, a hibridização nasce do conflito, da desigualdade, pela força (BHABHA, 1994).

O que a teoria cultural ressalta é que, ao confundir a estabilidade e a fixação da identidade, a hibridização, de alguma forma, também afeta o poder. O ‘terceiro espaço’ (Bhabha, 1996) que resulta da hibridização não é determinado, nunca, unilateralmente, pela identidade hegemônica: ele introduz uma diferença que constitui a possibilidade de seu questionamento. (2000, p. 87)

Dessa forma, os negros africanos, por exemplo, ao se moverem para os grandes centros europeus, acabam por favorecer e acelerar o inevitável processo de miscigenação e hibridização cultural por meio do sincretismo. Assim, eles “crioulizam e deslocam as identidades originais” (SILVA, 2000, p. 88). Movimentos migratórias de antigas colônias para as grandes metrópoles “favorecem processos que afetam tanto as identidades subordinadas quanto as hegemônicas”. Como bem lembrou Stuart Hall, “[a] Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. As nações modernas

são, todas, híbridos culturais” (2001, p. 62).

Neste trabalho sobre o disco **Tropicalia**, não se pode deixar de falar da indústria cultural e da cultura de massas, em específico do mercado fonográfico. **Panes et Circencis** é o produto de uma indústria do entretenimento, criado para atender a uma certa demanda, mesmo que os artistas o neguem. Com certeza, seus agentes e produtores artísticos e, principalmente, suas gravadoras guardam intenções abertamente comerciais. Theodor W. Adorno e Max Horkheimer foram os criadores da expressão “indústria cultural”, como alternativa melhor à ambígua expressão “cultura de massas”, que poderia sugerir a cultura que brota espontaneamente entre as massas (ADORNO, 1975, p. 12). Cultura de massas indica a fabricação industrial de um produto a ser consumido pelo povo.

Gilberto Gil, seguramente, revela plena consciência de que sua arte deve ocupar um nicho mercadológico e adaptar-se aos novos momentos da produção cultural *mass media*. Em uma reunião que teve com artistas da MPB, por exemplo, Gil comenta sobre a “necessidade de se passar a compreender a música popular como um meio de cultura de massas. E que, numa sociedade dominada pela cultura de massas, a música tinha se transformado em uma mercadoria para um consumo mais rápido e fácil” (CALADO, 1997, p. 99).

A discussão sobre indústria cultural passa necessariamente pelas idéias de Adorno e Horkheimer, cujos artigos provocaram e provocam uma enxurrada de comentários, elaborações, respostas, desdobramentos. Ele mesmo um músico, Adorno propôs que “as condições para o surgimento de uma indústria cultural são as mesmas para a confecção de produtos para o consumo de massas” (*apud* BELTRAME, 2005, p. 60). Como produto cultural, esses bens demandam uso de técnica, conceitos de economia, administração, pesquisa de mercado, promoção, propaganda, busca de satisfação do gosto médio (ADORNO, 1975, p. 13-4). Para Adorno, “prevalece a lógica do comerciante”, preocupado não com a cultura ou a reflexão identitária, mas com o produto final para um mercado consumidor. Essa força mercadológica parece neutralizar totalmente as forças criativas dos sujeitos agentes, tornando-os objetos da relação industrial (*apud* BELTRAME, 2005, p. 60). Nessa nova configuração antevista por Adorno, “[t]he customer is not king, as the culture industry would have us believe, not its subject but its object” (ADORNO, 1975, p. 13-4). Na verdade, ela cria novas posições identitárias, novas subjetividades. Mas a lógica da indústria cultural é a da dominação, aspecto sintomático da sociedade capitalista do século XX (ADORNO; HORKHEIMER, 1979).

Dois elementos fundamentais para a compreensão do conceito de indústria cultural formulado por Adorno são: a reprodução em larga escala dos produtos e a distribuição racionalizada das coisas (*apud* BELTRAME, 2005, p. 61). Adorno foi um crítico dessa indústria e concentrou sua crítica nos aspectos negativos do processo mercadológico de bens culturais, que geralmente trazem o parasitismo da técnica sobre a arte, levando ao empobrecimento da criação artística e à alienação da experiência de fruição, uma forma de decadência. A fim de satisfazer o mercado, as obras de arte passam a adaptar-se e repetir fórmulas batidas, de modo que o produto de arte se torna redundante, repetitivo, quase igual, em assim “cada filme é o *trailer* do seguinte” (ADORNO *apud* BELTRAME, 2005, p. 62; ADORNO, 1975, p. 13-4). Nesse caso, a arte torna-se refém da publicidade, das técnicas de *marketing* e promoção de produto. A pura expressão artística já não é mais possível a partir do século XX. Legitimação e reflexibilidade dão lugar ao pragmatismo das relações comerciais (ADORNO, 1975, p. 12).

A busca da capitalização dos investimentos em arte, que antes eram de certa forma escondida e subliminar, agora é exercitada escancaradamente (ADORNO, 1975, p. 13). Não há o que esconder. O que Adorno mais lamenta é o fim da criticidade inaugurada pelo domínio dos interesses mercadológicos da cultura de massas. A cultura, que antes guardava espaço para o questionamento das relações e dos valores humanos, agora se vê estagnada, totalmente sufocada.

2 O contexto histórico do Tropicalismo

A Tropicália foi um movimento artístico brasileiro que agitou o ambiente da música popular brasileira entre 1967 e 1968, mas que teve como fonte inspiradora outro grande movimento cultural: a Semana de Arte Moderna de 1922. Muito mais do que um movimento musical, a Tropicália foi um movimento que abrangeu múltiplas manifestações artísticas, como a poesia, o teatro, as artes plásticas, e também a música popular. O Concretismo, por exemplo, encabeçado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, foi um dos movimentos poéticos que mais influenciou as letras das canções e a estética da linguagem tropicalista.

O nome Tropicália surgiu por uma sugestão do cineasta Luís Carlos Barreto, que ao ouvir aquela canção, estranha, de Caetano, sugeriu o nome a partir de uma obra de Hélio Oiticica, o penetrável de nome Tropicália (CALADO, 1997). Os principais protagonistas do movimento

foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto e Capinam. Fundamental também foi a participação do maestro e arranjador Rogério Duprat, do trio Mutantes, além das cantoras Gal Costa e Nara Leão.

Na verdade, a ideia de criar um movimento de renovação da música popular brasileira surgiu primeiramente no empresário Guilherme Araújo, que logo compartilhou com Gilberto Gil após uma viagem pelo Nordeste realizada em 1967. A partir de uma conversa com Guilherme Araújo, Gil decide criar um movimento musical aberto para as influências internacionais, utilizando instrumentos eletrificados, como a guitarra e o contrabaixo, fazendo inclusive uso de roupas extravagantes e modernas a fim de alcançar o público mais jovem e tirar da MPB sua cara sisuda e antiquada (CALADO, 1997). Os tropicalistas eram herdeiros e ao mesmo tempo críticos da bossa nova (CALADO, 1997). A ideia não era negá-la ou rejeitá-la, mas completá-la, ir além dela, transcendê-la. Não é à toa que a grande musa da bossa nova era uma das peças-chave do movimento Tropicália: Nara Leão.

Como artistas plásticos precursores da Tropicália, deve-se citar primeiramente Hélio Oiticica, autor da famosa exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967 e que levava o título de Tropicália. Tratava-se de uma instalação que oferecia um “ambiente formado por duas tendas, que o autor chamava de penetráveis. Areia e brita espalhadas pelo chão, araras e vasos com plantas criavam um cenário tropical. Depois de atravessar uma espécie de labirinto, já dentro da tenda principal, quase às escuras, o público encontrava um aparelho de televisão, devidamente ligado” (CALADO, 1997, p. 163).

O substrato conceitual da obra de Oiticica foi o “Movimento Antropofágico”, uma proposta de canibalismo cultural de todos os povos e nações imaginado por Oswald de Andrade em 1928 e exposto em seu “Manifesto Antropófago”. A ideia era assimilar, sem preconceitos, as influências de povos estrangeiros, principalmente europeus, e depois elaborar uma produção cultural autenticamente brasileira. De acordo com seu manifesto, o ideal para o Brasil seria a miscigenação, a mescla de elementos estrangeiros, devidamente filtrado pela síntese tupiniquim. Nessa perspectiva, o puro é o híbrido.

Como se pode observar, as raízes do movimento Tropicalista são a criticidade e o questionamento dos valores tradicionais e isolacionistas que esclerosavam a cultura brasileira. Para eles, não interessavam ao Brasil nem a assimilação acrítica das influências estrangeiras nem a rejeição pura e simples de tudo o que vem de fora. Como nos sugere simbolicamente o

antropofagismo praticado por algumas tribos indígenas, a antropofagia faz parte de nossa vocação nacional, isto é, devorar o que o outro tem de mais forte e reciclá-lo criativamente.

O álbum **Tropicália: ou Panis et Circencis** pode ser considerado um novo manifesto antropofágico, dessa vez protagonizado por uma nova geração de artistas que se sentiam incomodados com a estagnação cultural que havia no país e sufocados pelo ambiente elitista e preconceituoso que imperava nos meios de comunicação e nos espaços culturais da época, inclusive no rádio e na TV, principalmente por parte de ilustres representantes da música popular brasileira, de linha mais politizada e com um discurso bastante nacionalista, quase xenófobo (CALADO, 1997). O título do disco parece fazer uma referência ao velho ditado utilizado pelos ditadores romanos para dominar as massas: “pão e circo”.

Mais do que simplesmente propagar um novo estilo musical, caracterizado pela modernidade e pelo modismo, a Tropicália queria inspirar uma nova atitude diante da vida cultural do país, buscava assim uma intervenção contundente nos destinos da cultura Brasileira (VELOSO, 1997). Isso baseado numa ideologia solidamente estabelecida pelos poetas pioneiros do Movimento Antropofágico.

Figuras centrais, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram os líderes do movimento musical consolidado com o disco **Tropicália**. Enfrentando grande oposição, muita resistência por parte de colegas músicos da MPB, como a própria Elis Regina e Ronaldo Bôscoli, eles se colocaram na vanguarda do movimento no sentido de “universalizar” a música popular brasileira, isto é, sintonizá-la com as produções internacionais, mas preservando também a raiz identitária nacional (MOTTA, 2000; CALADO, 1997). Quando Nelson Motta classifica o som de Gil e Caetano de “universal”, alegre, irreverente e agressivo, parece querer dizer “globalizado”. Para alcançar seus objetivos de universalizar a música popular brasileira, os tropicalistas entenderam que era fundamental a integração da guitarra elétrica em seus arranjos e performances, bem como apresentar um visual radicalmente novo e uma postura agressiva diante da plateia.

O arsenal de mudanças propostas pela Tropicália incluía também letras inusitadas, metáforas originais, estrutura revolucionárias para as canções, que deveriam fugir do convencional, ideias que propunham a modernização da cultura nacional como um todo, não apenas do universo musical. Muitas letras das canções traziam experimentalismo bem ao gosto da Poesia Concreta, bem como a exploração de temas políticos e sociais (CALADO, 1997). É assim que algumas canções elogiam a revolta, a marginalidade, a contestação.

Escancaradamente, a influência dos Beatles está presente no som, na aparência e na performance dos tropicalistas. O próprio Gil confessa sua fascinação pelo trabalho dos Beatles, “especialmente o recém-lançado compacto **Strawberry Fields Forever**, canção que ouvia sem parar” (CALADO, 1997, p. 98). Caetano Veloso, rememorando aqueles dias, comenta sobre a influência dos Beatles: “Na verdade, foi uma composição de Gil, ‘Bom dia’, segundo ele influenciada pelos Beatles, que sugeriu a fórmula. A lição que, desde o início, Gil quisera aprender dos Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores – e dos consumidores” (VELOSO, 1997, p. 169-70).

Outra grande inspiração do Movimento Tropicalista foi o Cinema Novo, encarnado na figura do diretor Glauber Rocha. A influência do cinema foi decisiva na formação de Caetano Veloso, por exemplo, que diz: “Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme **Terra em transe**, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7” (VELOSO, 1997, p. 99). Além de Glauber Rocha, houve outros grandes diretores como Nelson Pereira dos Santos, que dirigiu **Rio, 40 graus**, e Ruy Guerra, com **Os fuzis**. E Nelson Motta acrescenta: “Tanto quanto os Beatles, Janis Joplin e Jimi Hendrix, **O rei da vela** e **Terra em transe** representaram para Gil e Caetano uma poderosa inspiração e base estética para a sua revolução musical. [...] a música de Gil e Caetano rompia com a estética populista da esquerda musical. Eram oposição à oposição. E contra a situação, mais do que nunca” (2000, p. 168).

Na década de 1960, os festivais de música popular eram uma febre nacional, promovidos sobretudo pelos canais de TV da época: a Excelsior, a Tupi e a Record. Em contrapartida, vivia-se em plena ditadura militar, o que para as mentes que ansiavam por mais liberdade de expressão e opinião significava o sufocamento dos direitos mais básicos da democracia. Nesse contexto de anseio por mais liberdade e grande pressão política é que a Tropicália veio criar um espaço novo de expressão e transgressão de valores sociais e políticos.

A capa do disco foi em si um *happening*, uma criação coletiva, meio caótica, com Rita Lee e Guilherme Araújo dando palpites quanto às roupas a serem usadas, na residência do fotógrafo da Editora Abril Olivier Perroy (CALADO, 1997). O disco foi lançado primeiro no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, em agosto de 1968. No mesmo ano, em 28 de outubro foi ao ar o primeiro programa “Divino Maravilhoso”, um musical cujas estrelas maiores eram os

tropicalistas, que reunia inúmeros musicais e *hapennings* que deixaram muitas senhoras da tradicional família brasileira de cabelo em pé.

O movimento da Tropicália termina de modo repentino, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil são presos por dois meses e depois exilados pelo governo militar. Foram viver em Londres, onde permaneceram até 1972 (CALADO, 1997; MOTTA, 2000). O movimento foi suprimido pelo autoritarismo, mas a música popular brasileira jamais seria a mesma, pois a influência dos tropicalistas haveria de permanecer, marcando definitivamente a cultura brasileira. A Tropicália permanece até hoje reverberando em nossa vocação antropofágica. Nas palavras de Nelson Motta, ela é de “certa forma também uma restauração de valores musicais nacionais negados pela bossa nova e o samba-jazz, pela MPB de Copacabana, reciclados e reinventados em um novo momento social e político: Luiz Gonzaga e Jimi Hendrix, os Beatles e Jackson do Pandeiro, chiclete e banana” (2000, p. 169).

3 Análise das canções de *Tropicália ou panis et circensis*

Primeiramente, falaremos da canção de abertura do disco **Tropicália ou Panis et Circencis**: “Miserere Nobis”, uma canção escrita por Gilberto Gil e Capinan. O título da canção em latim já é um golpe de desconcerto, um rasgo de desorientação que parece remeter erroneamente ao passado, ao medieval, quando na verdade o objetivo é futurista, centrado no “sempre serão”. Parece também remeter ao sacro, ao religioso, o que é confirmado pela introdução instrumental, um prelúdio de órgão que finaliza com a cadência plagal (IV – I), sugerindo canto religioso, quando na verdade a intenção é totalmente iconoclasta, questionadora, intelectualizada. Os vidros das catedrais estão para ser quebrados. De acordo com a leitura de Lauro Meller, há aqui uma referência direta às origens do Brasil, ao tempo do seu descobrimento, como se a canção fosse uma mensagem dos índios dirigida aos colonizadores portugueses que acabavam de chegar: “Já não somos como na chegada, calados e magros esperando o jantar” (MELLER, s/d).

A letra da canção centraliza-se no contexto de petição, de prece piedosa: “Ora pro nobis”, rogai por nós, um fragmento da oração católica da “Ave Maria”, parte integrante da missa católica, presente na religiosidade popular e na memória religiosa do povo brasileiro. Assim o disco dos tropicalistas começa com o ritual de uma missa, uma imagem que sugere sacralidade, e

risco de transgressão. A voz aqui é a do povo que se aproxima do altar, não é a do sacerdote propriamente, pois a persona da canção usa uma linguagem vulgar e que indica a classe social do orante: “É no sempre será, ô, iaiá” (verso 3).

A linguagem religiosa não fica apenas no uso da expressão latina, mas continua na alusão aos milagres da multiplicação dos peixes e da pesca maravilhosa, que fizeram com que Jesus fosse seguido por uma enorme multidão, milagres geralmente lembrados na hora da eucaristia, em que o povo é de novo convidado à mesa, desta vez metafórica, simbólica. Aqui, o povo espera à mesa, mas não de modo calado nem magro, como quem espera o jantar. Percebe-se aqui uma certa indignação, uma crítica, a rejeição da situação social muito antiga, que vem desde “sempre”. O refrão é repetido, e na estrofe seguinte a metáfora eucarística usa como elemento de partilha não mais o vinho, mas cerveja e pão, marginando a heresia, mas ainda mantendo a noção de solidariedade humana, de justa divisão dos bens materiais, simbolizada pela imagem da “metade do pão”. Lauro Meller faz a mesma constatação em sua dissertação de mestrado (1998). A metáfora da mesa da Santa Ceia é desenvolvida com a inclusão de novos elementos, bem tropicais e brasileiros: a banana e o feijão. Os tropicalistas não temem o sacrilégio; fazem uso de símbolos sagrados a fim de expressar sua atitude e discurso críticos.

Outro aspecto digno de nota na letra da canção é a quebra com a sintaxe convencional. Isso dá à mensagem um sentido fragmentado, cheio de ambiguidade e novas possibilidades de configuração. A metáfora da Santa Ceia, do sacrifício de Cristo, é desenvolvida agora com a inclusão de novo elemento, o vinho, que remete ao sangue. Desta vez, a canção faz do vinho um símbolo: “Derramemos vinho no linho da mesa / Molhada de vinho e manchada de sangue”. O contexto é o mangue, a periferia, o espaço habitado pela pobreza. A referência à violência que se espalha pelo país é clara: sangue derramado na mesa. Levando em conta o contexto histórico da década de 1960 no Brasil, as turbulências políticas que culminaram no golpe militar de 1964, a resistência armada no campo, o recrudescimento da censura, o AI-5, o movimento tropicalista se apresenta com uma mensagem bastante engajada e crítica. Principalmente com a estrofe final, criptografada com os dizeres: “Brasil, fuzil, cá não”.

O arranjo é inovador. Começa com o órgão, como foi dito anteriormente, mas em seguida soa uma caixa, quase militaresca, com violões e charangos, e a voz de Gil ao fundo, que logo desemboca num ritmo cadenciado de marcha apressada. A linha melódica das estrofes é bastante complexa e sincopada, variando e dançando ao redor da linha mestra do ritmo básico. Se

a primeira estrofe traz o acompanhamento da flauta, a segunda traz outro instrumento de sopro, o fagote e o clarinete, sempre com o órgão ao fundo. Na estrofe retornam flauta e fagote. A última estrofe, a do fuzil, representa a grande quebra musical, com o ritmo alterando-se, incluindo efeitos marciais, muitos instrumentos de sopro de banda militar, tiros de canhões. Os últimos sons da canção são, de fato, os três tiros de canhão.²

A segunda canção do disco traz um grande contraste: “Coração Materno”. Trata-se de uma canção antiga, de Vicente Celestino, que conta a história melodramática de um jovem camponês apaixonado que pede à sua amada que diga o que deseja, qualquer coisa, que ele a satisfará, para provar o seu amor. A amada, brincando, pede o coração da mãe do camponês. O moço vai à choupana em que mora sua mãe e a encontra rezando, mata a velha, rouba-lhe o coração e o traz correndo à sua amada. Na volta, no entanto, ele cai no chão e quebra a perna, deixando cair o coração materno. Logo, do coração da mãe vem a voz: “Magoou-se, pobre filho meu? / Vem buscar-me filho, aqui estou, vem buscar-me que ainda sou teu!”. Os tropicalistas elegem a canção de Vicente Celestino não como referencial estético de sua música, mas como exemplar do caráter às vezes cafona, brega do povo brasileiro, como traço identitário. Eles têm consciência de que, para lidar com a cultura popular, é preciso reciclar o brega, o de gosto duvidoso. Ao fazê-lo, desestabilizam hierarquias e critérios de “bom gosto”. Ao mesmo tempo, a canção dá um sinal de um elemento privilegiado pelos tropicalistas: a ironia, o humor, que é possível apenas quando se tem senso crítico.

O efeito chocante trazido pela releitura tropicalista dessa canção está no contraste entre a voz suave de Caetano Veloso, o arranjo denso e pesado de Rogério Duprat, além é claro da letra tragicômica da canção e da melodia que começa em tom menor e depois abre-se para uma tonalidade maior. Elogiando o arranjo escrito pelo maestro Rogério Duprat, Caetano comenta: “O arranjo que Rogério Duprat fez para essa canção é uma das maiores vitórias do tropicalismo. Duprat criou uma atmosfera de opera séria (sem, no entanto, deixar de lembrar trilhas de filmes de Hollywood), restituindo dignidade e conferindo solenidade à canção execrável, o que fazia ressaltar minha interpretação assustadoramente sincera e sóbria” (1997). A

² “... a faixa de abertura do disco-manifesto do movimento, *Tropicália ou Panis et circencis* (1968), mistura latim, língua do P e sons de tiros de canhão para pintar um painel sinistro do Brasil da ditadura, e “Enquanto seu lobo não vem” (“Vamos passear escondidos/ Vamos desfilar pelas ruas/ Onde Mangueira passou/ Vamos por debaixo das ruas/ Debaixo das botas/ Debaixo das rosas dos jardins/ Debaixo da lama/ Debaixo da cama”) tematiza as grandes passeatas que marcaram o enfrentamento entre segmentos da sociedade civil e o governo militar na circunstância anterior ao endurecimento do regime (MUGGIATI, 1988; NAVES, 2001)” (RIBEIRO, 2005).

canção vem ligada à anterior, sem intervalos. Entre os primeiros acordes dos violoncelos e violinos, ainda se podem ouvir vários tiros de canhão, que silenciam com a entrada do conjunto completo de cordas. Não há mais efeitos especiais nem acompanhamentos de instrumentação pop, apenas o quarteto de cordas.

A terceira canção do álbum é a que dá título ao disco: “Panis et circencis”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Trata-se de uma meta-canção, de uma canção sobre a canção. A *persona* da canção está muito consciente de seu desejo de fazer uma canção “iluminada de sol”. Ele usa metáforas fortes, como a de “soltar os panos sobre os mastros no ar”, feito um navegante prestes a zarpar, como a de “soltar os tigres e leões nos quintais”, o que remete ao imaginário circense, algo que também está no disco dos Beatles. Entretanto, a *persona* é recebida com indiferença pelas pessoas que, na sala de jantar, “estão ocupadas em nascer e morrer”, não necessariamente em viver. A canção faz a crítica de que alguma coisa está errada com a sociedade brasileira, com a vida moderna, com a noção de família pequeno-burguesa. Como na canção anterior, a *persona* diz ter cometido um crime, ter “matado o meu amor” “às cinco horas na avenida central” e, como antes, a reação das pessoas foi nenhuma. Lauro Meller vê aqui um sinal claro de crítica à banalização da violência, que ocorre diante dos olhos indiferentes da burguesia (s/d). Finalmente, a *persona* diz ter mandado plantar “[f]olhas de sonho nos jardins do solar”. As próprias folhas e raízes sabem procurar pela energia da vida, mas as pessoas, não.

De novo ouve-se o som do órgão, mais os pandeiros, guitarras e vocais. Curiosamente, a introdução está escrita num tom e a música em outro. Há inclusive um breve intervalo entre a introdução a canção. A voz que interpreta a canção é a de Rita Lee, com a participação dos Mutantes. Percebe-se uma clara referência ao estilo de Johann Sebastian Bach (MELLER, s/d). Notam-se ainda instrumentos de sopro, como o saxofone e outros. Sobram efeitos eletrônicos, percussivos. A melodia é simples, como destaca Lauro Meller, apenas cinco notas musicais (s/d).

A música ganha ritmo mais *pop* ao final, quando tudo termina abruptamente, com o som se distorcendo, como se o disco estivesse parando e todos os sons fossem ficando cada vez mais graves, vibrando numa frequência cada vez mais baixa, até parar. Original. Vão sendo acrescentados mais efeitos eletrônicos, que soam como instrumentos de sopros, flautas e guitarras, baterias, pandeiros, órgãos, microfônias. Aos poucos volta o ritmo e o refrão: “Essas pessoas na sala de jantar”. Nova interrupção, e ouvem-se vozes de pessoas conversando ao jantar,

diálogos cotidianos, sons de pratos que parecem quebrados, tudo ao som do “Danúbio Azul”, de Johann Strauss. Então surge um motor ou sirene que vai girando em rotação cada vez maior, até desaparecer no silêncio.

“Lindonéia”, de Gilberto Gil, é a canção seguinte, que conta a história de uma moça linda e feia que se olha no espelho e tem por nome Lindonéia. A moça é uma personagem desaparecida. A canção é cinematográfica, como já bem observaram Nelson Motta (2000) e Carlos Calado (1997), e apresenta várias imagens fragmentadas, como se fossem cenas de um curta-metragem. A narrativa fragmentada traz um quê de pós-moderno à canção, o que se encaixa perfeitamente nos ideais estéticos e críticos da Tropicália. A canção mostra a moça se olhando no espelho, depois a cena de cachorros atropelados e mortos na rua, policiais vigiando, as frutas ao sol, e compara Lindonéia a uma fruta perdida na feira. Essa moça é parda, é do povo, é de uma classe social não privilegiada. O que traz maior dor ao poeta é a solidão de Lindonéia. Essa moça é o símbolo da solidão nas cidades, dos indivíduos perdidos entre as ruas das cidades, sem dúvida um retrato do Brasil que procura seu rosto perdido. A imagem do espelho se completa com a fotografia de jornal do final da canção. Lindonéia é uma pessoa desaparecida, despregada do seu núcleo familiar, dos seus amigos, do seu habitat, deslocada, solta no espaço urbano. Lauro Meller vê aqui uma crítica à violência truculenta do regime militar brasileiro de então, que já começava a colecionar “desaparecidos” (s/d), o que não está totalmente descartado, mas pode ser uma associação um tanto acidental. Caetano Veloso, comentando a gênese da canção, revela que ela foi feita por encomenda, para Nara Leão, que havia pedido “uma música que tivesse como tema ou inspiração um quadro do pintor Rubens Gerchman chamado Lindonéia, o qual representava, em traços distorcidos com dolorosa pureza, o que parecia ser a ampliação de um retrato três por quatro de uma moça pobre que dizia o texto título fora dada por perdida, emoldurada à maneira kitsch dos retratos de sala de visitas suburbanas, por vidro espelhado com decoração floral” (VELOSO, 1997, p. 274).

Musicalmente falando, a canção é bem convencional, um bolero, mas muito competentemente arranjada e apropriada para tratar de uma *persona* tão popular e comum quanto Lindonéia. O ritmo abolerado modifica-se na passagem para a segunda estrofe, mas depois retorna. A voz é de Nara Leão, a musa da Bossa Nova, que agora apoia integralmente o Movimento Tropicalista, mas que aparece na capa do disco apenas dentro de um retrato, que é segurado por Caetano Veloso. Não há efeitos especiais para essa canção que, se incluída em um

outro disco de música popular brasileira, não destoaria, não chamaria a atenção. A força, aqui, está na mescla de elementos tradicionais e renovados, o aspecto todo abrangente e multifacetado da Tropicália.

A quinta música do disco recebe o título de “Parque industrial” e foi escrita por Tom Zé. Sua linguagem parece retomar o clima religioso, invocativo e de ordem estabelecido pela primeira canção. A canção desenvolve temas relacionados com a urbanidade, o progresso, a sociedade de consumo e a *mass media*. A primeira estrofe faz o pregão do “avanço industrial”, que é recebido em tom de festa e ironia, com bandeirolas e tudo o mais, e com fé, com oração, pois “o avanço industrial / Vem trazer a redenção”. A segunda estrofe enumera tudo aquilo que o progresso urbano tem: garota-propaganda, aeromoça, cartazes vistosos. A terceira traz itens bem mais surreais: o “sorriso engarrafado” pronto para ser requentado e consumido, tudo “made in Brazil”. As duas últimas estrofes comentam sobre as revistas moralistas e jornais populares oferecidos à população, um verdadeiro “banco de sangue encadernado”. A crítica da sociedade moderna é evidente. A atitude do poeta é de desprezo por esse tipo de cultura superficial e violenta geralmente atrelada ao discurso do progresso e da sociedade de consumo.

O ritmo da canção é nordestino, meio agalopado, mas lento. Na primeira parte, o arranjo inclui instrumentos de sopro, cordas e flautas. Podem-se ouvir vozes de crianças brincando num parque. Quem começa cantando é Gilberto Gil. Após a primeira estrofe, com vozes de criança, o ritmo muda, torna-se uma marcha rancho. Gal Costa e Caetano Veloso agora cantam e dividem a segunda estrofe da canção. A terceira estrofe traz nova mudança: volta a voz de Gilberto Gil, soam trompetes que fazem lembrar uma parada militar, que desaba então numa marcha moderna acompanhada por uma banda militar, guitarras e pelas vozes dos três cantores: “É somente requentar e usar”. O ritmo da canção é híbrido, entre a marcha rancho lenta e o *rock pop*. Podem-se ouvir, entre os arranjos, frases melódicas do hino nacional. Volta o refrão com Gil, que é seguido por Tom Zé, que entra para interpretar a penúltima estrofe. A marcha termina com todos cantando o refrão: “Made in Brazil”. Ao final, todos param de cantar, e apenas se ouve a voz de Tom Zé a terminar a última sílaba: “zil”, seguido por palmas da plateia, um efeito eletrônico bem à moda dos Beatles.

A canção seguinte é “Geleia geral”, de Gilberto Gil e Torquato Neto, uma forte canção, certamente a mais profunda e marcadamente tropicalista de todas. Como a própria letra evidencia, essa canção revela a grande mistura de culturas que constituem a identidade brasileira.

É uma canção híbrida sobre o hibridismo cultural. Nela, o poeta hasteia a bandeira nacional na chegada da “manhã tropical”, referência direta ao movimento Tropicalista do qual esse disco é o mais contundente manifesto. O sol gira e aquece o país, enquanto o **Jornal do Brasil** anuncia a grande geleia geral, a mistura de todas as coisas que constituem a cultura brasileira.

O refrão faz referência ao bumba-meu-boi, folgado popular espalhado por quase todo o Brasil, mas o ritmo da canção é agalopado. O refrão também tem a enigmática expressão “Ano que vem, mês que foi”, um paradoxo que talvez aponte para o surrealismo da realidade brasileira ou sua perenidade, sua atemporalidade ou seu contínuo retrocesso.

A segunda estrofe destaca os sinais de alegria da cultura brasileira, a alegria como sendo a grande “prova dos nove” (que está no Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade), uma alegria que aporta na tristeza e cujos símbolos mais destacados são a Mangueira, o samba, o som das tumbadoras e o nome mitológico de “Pindorama”, palavra de origem tupi que quer dizer “país das palmeiras”. Esse Brasil é visto como o país do futuro, justamente pela sua natureza híbrida, sua rica mistura africana e indígena, suas canções e seus ritmos, seus mitos, sua história e eternidade. A identidade cultural é o tema da canção

Volta o refrão, e a seguir o poeta enumera as relíquias do Brasil: acima de tudo sua dança, na sala, na TV, no Canecão. Dançar é experiência fundamental de brasilidade, e ser Brasil é viver carnaval, é carnavalizar. Por isso, o poeta sugere que, pela dança, o brasileiro assimila tudo: mulata, Sinatra, maracujá, “mês de abril / Santo barroco / baiano”, Formiplac, Portela, a “Carne-seca na janela”, além da tradicional amizade, brutalidade do povo brasileiro. Essa grande geleia cultural brasileira integra até os mais cortantes contrastes.

Neste país, a figura da mulher tem destaque: além da “mulata malvada”, o poeta alude ainda à feminilidade encarnada na “Miss linda Brasil”, “Plurialva, contente e brejeira”. Fala de uma moça chamada Carolina, que olha pela janela, uma clara referência à canção do Chico Buarque de Hollanda. A última estrofe da canção retorna ao poeta que “desfolha a bandeira” e acrescenta fragmentos de imagens aparentemente desconexas: “E eu me sinto melhor colorido / Pego um jato, viajo, arrebento / Com o roteiro do sexto sentido” (versos 55-7). São imagens da mistura das raças, da modernidade do avião a jato que segue um roteiro transcendental, esotérico e exótico. Ao final o poeta inclui elementos do povo suburbano e marginalizado e da proposta tropicalista: “A voz do morro, pilão de concreto / Tropicália, bananas ao vento” (versos 58-9).

A terceira estrofe da canção é falada, como que num discurso dirigido às massas, um

convite do artista para a grande dança. Justamente quando o cantor fala do “LP de Sinatra”, ouve-se ao fundo um clarinete trazendo a melodia incidental de **O Guarani**, de Carlos Gomes. O contraste é explícito entre o estrangeiro e o nacional. E o clarinete vai trazendo outras canções internacionais de sucesso, isso num clima irônico, de deboche. O trombone vem ajudar o clarinete na sequência de citações. Quando fala da Portela, o ritmo muda, transforma-se numa marchinha de carnaval. E retorna o refrão. O Carnaval e o Bumba-meu-boi se tornam grandes símbolos da brasilidade.

Na sequência, vem a famosa canção de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa: “Baby”. De novo, uma moça chamada Carolina é citada no disco, além da canção do Roberto Carlos. É uma canção da juventude, para a juventude, reconhecendo a influência estrangeira na necessidade de se aprender inglês, até no invocativo “Baby”, e da declaração de amor estampado numa camiseta: “I love you”. Isso além da piscina, da lanchonete e da necessidade da turma, do andar em grupo. A sociedade industrial e de consumo é novamente reconhecida e citada, desta vez nas referências à margarina, à gasolina, à indústria fonográfica, à lanchonete. Embora o amor seja declarado em inglês, a canção faz lembrar que “vivemos na melhor cidade da América do Sul”. Essa canção expressa quão híbrido é o quadro cultural da América do Sul.

Musicalmente, de novo o arranjo introdutório fica por conta das guitarras, contrabaixo e baterias, que logo são complementados pelo inesquecível arranjo de cordas do maestro Rogério Duprat. O ritmo é uma marchinha lenta e cadenciada. A voz de Gal Costa é um dos mais memoráveis momentos do disco, suave, profunda, em plena harmonia com o arranjo de cordas. O arranjo suave e a voz suave de Gal contrastam com a crítica contundente ao consumismo e à superficialidade da vida moderna (MELLER, s/d). Ao final, no último refrão, a voz de Caetano vem fazendo a citação da velha canção norte-americana “Diana”, de Paul Anka. O diálogo com a cultura estrangeira é explícito.

A oitava canção do disco é um caso à parte, “Três caravelas”, um sucesso escrito por A. Algeró e G. Moreu, numa versão escrita por João de Barro. Talvez explorando a referência à latinidade pontuada na canção anterior, veio a ideia de cantar as caravelas que trouxeram Colombo para as Américas. O ritmo é cubano, o que ajuda a aumentar o leque das referências ao outro, ao estranho e ao próprio. Politicamente falando, a referência à Cuba era acentuadamente ousada para o Brasil de 1968, ano em que o governo militar apertou ainda mais o duro nó da repressão. O arranjo é característico da rumba, com muita percussão, trompetes, saxofones,

trombones, flauta, bateria e xilofone. A voz é de Caetano, na primeira parte, em espanhol. Seguido por Gilberto Gil, que traz a versão em português. Eles se intercalam na interpretação.

A curiosa canção de amor à Cuba é modificada na versão em português, que acrescenta um verso fazendo referência ao Brasil: “Muita coisa sucedeu / Daquele tempo pra cá / O Brasil aconteceu / é o maior, o que há?”. Na canção original, o poeta se contenta em encontrar o seu amor em Cuba e, por isso, agradece e celebra a Don Cristóvan. Nesta versão, o melhor que aconteceu foi o Brasil. Dentro da proposta tropicalista, a canção ajuda a criar uma atmosfera de exótico, de tropical, de latino, mesclando-o com o que há de brasileiro, de nacional. Como sugere a intercalação do espanhol com o português na interpretação da canção, o gênero proposto é híbrido, composto.

“Enquanto seu lobo não vem” começa com percussões de madeiras e metais. A voz de Caetano logo é acompanhada por flautas, instrumentos de sopro e vozes ao fundo. A letra e o arranjo fazem diversas referências a canções militares, ao hino à bandeira, a outros hinos militares. O título parece sugestivo de história infantil, o tradicional Lobo Mau, que também parece lembrar a bossa nova e a canção do lobo bobo. A *persona* da canção convida seu amor a passear pela floresta, pela avenida, pela cordilheira, claras sugestões ao carnaval, ao conto infantil do lobo mau e à luta de guerrilha urbana e no campo, o que é confirmado pelos “clarins da banda militar”, que também é uma citação a Dorival Caymmi e sua “Dora, rainha do frevo e do maracatu”. A referência ao carnaval da Mangueira e à Avenida Presidente Vargas, repetida diversas vezes, é mais do que mero acaso. A ideia é falar da realidade do país, que um dia já foi chamado de “Estados Unidos do Brasil”. Há um quê de subversivo nesse convite para uma ida ao escondido, ao que está “por debaixo das ruas / Debaixo das roupas, das bombas / Das bandeiras, debaixo das botas / Debaixo das rosas dos jardins, debaixo da lama / Debaixo da cama...” (versos 17-21).

“Mamãe coragem”, de Torquato Neto e Caetano Veloso, vem a seguir, uma referência à obra clássica de Bertold Brecht. A canção começa com o som estridente de uma sirene de fábrica, seguida pelos sons de guitarras e maracas. A voz é de Gal Costa. É o filho tentando consolar sua mãe distante. O arranjo e a melodia sugerem um modo nordestino, um baião acompanhado com flautas e fagotes. De novo faz-se referência ao Carnaval. Por alguma razão, esse filho está distante e escreve à sua mãe dizendo que não mais voltará. O filho sugere à mãe que, para passar o tempo, leia um romance, veja as contas no mercado, as prestações. Então

o poeta faz a citação do dito popular: “Ser mãe é desdobrar fibra por fibra os corações dos filhos”, o que se encaixa perfeitamente num disco que tem no início a canção de Vicente Celestino. E ele ainda diz à sua mãe: “Eu tenho corações fora peito”. O núcleo familiar parece se partir nesta canção em que o filho tenta consolar sua mãe usando de ironia, ao invés de ternura e ingenuidade. De novo problematiza-se o abismo que separa as gerações, a cultura da juventude chegando para buscar seu espaço e a geração de adultos que não conseguem entender e assimilar o processo. A consolação oferecida pelo filho não é verdadeiramente uma consolação, mas uma crítica e uma série de frases irônicas. Uma leitura mais politizada da canção não está descartada, pois a pátria, “mãe gentil” vivia a chorar por seus filhos na década de 1960.

A canção seguinte, “Batmakumba”, escrita por Gilberto Gil e Caetano Veloso, traz claras referências à Poesia Concreta, que manifestou apoio total ao Movimento Tropicalista, e aos ícones da cultura estrangeira (norte-americana), como o Batman, isso homenageando a cultura afro-brasileira representada pelo candomblé e pela macumba, ao mesmo tempo em que celebra a jovem guarda e o “iê-iê-iê”. A canção faz uma verdadeira salada tropicalista, uma geleia geral de elementos culturais e referências múltiplas. O ritmo é *pop*, mas o instrumental baseia-se fortemente nos tambores e viola caipira, bateria e pandeiros. A letra é muito visual e sonora. A própria expressão “Batmakumba” sugere o verbo bater, o homem morcego (Batman), a expressão sulista “bá, tche!”, que condiz perfeitamente com o projeto tropicalista, como sugere Ana Cristina Fricke Matte (2006). A mesma constatação foi feita por Afonso Romano de Sant’Ana em seu livro **Música popular e moderna poesia brasileira** (1978). Não há sintaxe, não há discurso concatenado, ideias superdesenvolvidas. Apenas a palavra “batmakumba” repetida inúmeras vezes e de formas variadas, em movimentos progressivos de diminuição dos versos e depois retomada da palavra inteira.

Ao comentar a feitura dessa canção, no apartamento de Caetano Veloso, Gilberto Gil destaca que a intenção deles era fazer uma canção totalmente despojada, básica, um som tribal, usando a macumba como símbolo da cultura nacional, um termo que, eles sabiam, fora usado por Oswald de Andrade (GIL *apud* RENNÓ, 2003). Continua Gil:

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

No mesmo depoimento, Gil comenta que a grafia usando a letra “k”, que não faz parte do alfabeto português-brasileiro, conferia à palavra um quê de internacional, de *pop*, de universal, de estranhamento cultural, “que era também a estranheza de Batman”. Há todo um jogo de significados em torno da palavra “obá”: a expressão oba!, a divindade Obá, a árvore baobá. O poeta Augusto de Campos faz um comentário a respeito da canção, dizendo que “em vez de ‘macumba para turistas’ dos nacionalóides que Oswald condenava, parece que os baianos resolveram criar uma ‘batmacumba para futuristas’” (apud PERRONE, 1989-1990).

A última canção do disco é o “Hino do Senhor do Bonfim”, de autoria de João Antônio Wanderley, um hino às origens baianas do próprio Brasil. A Bahia é vista como matriz cultural da vida e da história brasileira. É uma oração de louvor, mas também um pedido de justiça e paz para o país. É quase que uma dedicatória de todo o trabalho do disco, uma louvação, que a essa altura soa com bastante ironia e despudor. O arranjo é bastante convencional, de banda e coreto. A voz de Caetano Veloso e Gilberto Gil intercalam-se ao coro composto por todos os outros tropicalistas. Ao final do hino, voltam os experimentalismos, os sons de vozes, gritos, sirenes e canhões, que ao final soam sozinhos. Como bem observa Lauro Meller, esse final dramático parece indicar o fim do clima festivo do hino e a chegada de um tempo de caos e turbulência, desespero e dor (s/d). “Hino ao Senhor do Bonfim” termina com o som ameaçador do canhão e o vazio do silêncio.

Considerações finais

Como foi observado anteriormente, destaca-se em **Tropicália ou Panis et Circencis** o intento de criar um projeto musical conceitual, um disco que fosse mais do que apenas um apanhado de canções esparsas e desconexas, mas que girassem em torno de um conceito novo, uma mensagem comum.

Outro ponto a se destacar é a tentativa, muito eficaz, de mesclar a linguagem da música erudita com a popular. Nesse particular, Rogério Duprat desempenha papel fundamental como ponte de acesso que às formas eruditas de música, ainda que, no caso da **Tropicália**, músicos como Tom Zé já conhecessem bem essa linguagem. E o elo entre o popular e o erudito

não se limitam à música, pois o disco engloba outros elementos da cultura de massa, como o cinema, o *jingle* e a linguagem da televisão. O movimento Tropicalista tem uma referência com a literatura um pouco mais explícita, pela via da Poesia Concreta e do Movimento Antropofágico.

Outro elemento importante é a crítica à realidade social e cultural brasileira. Essa crítica opera-se pela justaposição de imagens e cenas fragmentadas, pelo uso de roupas e penteados extravagantes, pelo exercício do humor e da ironia, pela criação de personagens fictícios e pelo uso de uma linguagem cotidiana e em alguns momentos vulgar. Em ambos os casos, essa criticidade se revela como um eloquente manifesto contracultural.

No disco **Tropicália**, pode-se perceber como a identidade cultural é construída por meio da feitura do discurso musical e visual. Os tropicalistas assimilam diversos discursos presentes na cultura e os reconstróem em novo formato, brincando com símbolos e tradições nacionais e atualizando-os em nova perspectiva. Eles retomam, por exemplo, discursos do descobrimento, da tradição, da linguagem midiática, do cinema, da TV, e reciclando muito antropofagicamente elementos de fora, da cultura norte-americana e inglesa, produzindo, assim, uma nova identidade cultural brasileira.

Como manifestação da modernidade tardia, para utilizar uma expressão referenciada por Stuart Hall, **Tropicália** parece conter e abrigar múltiplas vozes, isto é, múltiplas identidades, o que é potencializado pelo uso de efeitos especiais de *overdubs*, pela inserção de múltiplas camadas de gravação. Em **Tropicália**, por exemplo, ouve-se a voz do sujeito suburbano, oprimido entre os comerciais de TV e as sirenes das fábricas, mas ouve-se também o som do canhão, ameaçador ao longe. Essa multiplicidade de vozes também é conseguida pela criação de *personas* que habitam as várias canções, subjetividades ficcionais que vivenciam determinada situação. Essas vozes indicam diversas posições de poder, de afirmação e negação, de aceitação e rejeição, de liberdade e opressão.

Tropicália parece utilizar e oferecer a linguagem adequada para discutir os temas prediletos e os dilemas da pós-modernidade, inaugurando e celebrando uma estética radical que serve de fundo e forma para debater progresso, subjetividade, alienação, psicodelismo, *mass media* e arte, Estado e indivíduo, romantismo e passadismo, erudição e o kitsch. Os elementos de crítica cultural presentes na **Tropicália** remetem a movimentos e elementos anteriores da história cultural brasileira, como a Arte Moderna de 1922, o Carnaval, o Movimento Antropofágico (movimentos que invocam os mitos mais radicais da fundação da nação brasileira), a arte de

Hélio Oiticica, o Cinema Novo e a Bossa Nova. Também há que se ressaltar o pendor anárquico e carnavalizante de todas essas manifestações culturais em terras brasileiras.

Tropicália, por sua natureza contestadora e criadora, retoma o passado e o liga ao presente, ajudando a reconfigurar a nação. Atua como um instrumento eficaz de construção de uma “comunidade imaginária”, criando elos de memórias culturais. Ele recria mitos, retoma narrativas, ainda que fragmentadas, e compõe um quadro do que seja a nacionalidade. Em **Tropicália**, a noção de hibridismo é característica fundamental. Os tropicalistas simplesmente abrem mão de criar um gênero puro, pretensamente original, nacionalista, e experimentam com liberdade ingredientes provenientes de outras comunidades e culturas.

A criticidade, conforme foi citado anteriormente, é o grande marco do Tropicalismo, que vai além do uso de uma linguagem mais jocosa ou irônica e se aprofunda em exploração de aspectos visuais e temáticos dos discos e canções, dos arranjos e letras, além da performance de palco. Cada apresentação nos palcos era um acontecimento polêmico que fatalmente gerava farto material jornalístico, alimentando, assim, a faminta máquina midiática brasileira.

O Movimento Tropicalista, que recentemente completou 50 anos, foi curiosamente fugaz, como ademais todas as formas de experimentalismo. Há que se levar em conta, no entanto, a franca repressão por parte do governo militar brasileiro, que culminou no exílio dos mentores do movimento: Gilberto Gil e Caetano Veloso. Entretanto, apesar de ter durado tão pouco, o Tropicalismo foi um movimento de grande e perene influência na música popular brasileira. O disco tem sido celebrado e revisitado ao longo das décadas, como com o lançamento do disco **Tropicália 2**, em 1993. Sim, a Tropicália trouxe uma grande contribuição à construção de uma identidade nacional, mas foi apenas um estágio no longo e inacabado processo de construção e descoberta de nossa identidade cultural. Ela cristaliza um momento no grande movimento de busca de quem somos, como somos, para que estamos aí.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Culture industry reconsidered. **German Critique**, v. 6, p. 12-19, Fall 1975. (translated by Anson G. Rabinbach) Disponível em: <http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/Culture_industry_reconsidered.shtml> Acessado em: October, 2018.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. The culture industry. *Dialectic of*

Enlightenment. London: Verso, 1979. p. 120-167. (originally published as: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido, 1947/1979).

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, ano 1, n. 1, 1928. Disponível em: < <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>>. Acessado em: janeiro, 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BELTRAME, Priscila. Globalização e cultura, processos da indústria cultural no Brasil. In: BRANT, Leonardo. **Diversidade Cultural: globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas**. São Paulo: Escrituras Editora; Instituto Pensarte, 2005. p. 57-71.

BHABHA, Homi K. **The location of culture**. London and New York: Routledge, 1994.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 7-131.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade cultural. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-33.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MATTE, Ana Cristina Fricke. Bat macumba oba! A anti letra da canção. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/bat-macumba-oba-1051.pdf?SQMSESSID=a38ffc79c82bcbe5dasbot61e1c641326fd16c>>. Acessado em: janeiro, 2019.

MELLER, Lauro. Liverpool echoes in Brazil: a comparative approach of *Tropicalia ou Panis et Circencis* and *Sgt. Pepper*. **Mayfield Records Website**. Disponível em: <<http://www.merseybeat.org.uk/files0206/echoes.pdf>>. Acessado em: novembro, 2019.

_____. **Sugar Cane Fields Forever: Carnavalização, Sgt. Pepper's**,

Tropicalia. Florianópolis, 1998. 116 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. São Paulo: Objetiva, 2000.

NAKAYAMA, Thomas K.; MARTIN, Judith N. **Intercultural communication in contexts**. Mountain View, Califórnia: Mayfield Publishing Company, 1997.

PERRONE, Charles. Poesia concreta e tropicalismo. **Revista USP**, n. 4, dez. 1989-fev. 1990. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/n4novo/charles.html>>. Acessado em: janeiro 2007.

RENNÓ, Carlos (org.). **Gilberto Gil: todas as letras**. Ed. revisada e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIBEIRO, Júlio Naves. **De lugar nenhum a Bora Bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “rock brasileiro dos anos 80”**. 2005. Dissertação de Mestrado – UFRJ, PPGSA, Rio de Janeiro (RJ).

SANT’ANA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

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