

LABORATÓRIO DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM GERÊNCIA EM SAÚDE  
ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO  
FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ

Dayanna do Nascimento Bezerra Gonçalves

O TROPICALISMO NA CULTURA BRASILEIRA

Rio de Janeiro

2011

Dayanna do Nascimento Bezerra Gonçalves

## O TROPICALISMO NA CULTURA BRASILEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Gerência em Saúde para a obtenção do título de técnico em Gerência em Saúde

Orientador: Marco Antonio Carvalho Santos

Rio de Janeiro

2011

Dayanna do Nascimento Bezerra Gonçalves

## O TROPICALISMO NA CULTURA BRASILEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Gerência em Saúde para a obtenção do título de técnico em Gerência em Saúde

Aprovado em \_\_/\_\_/\_\_

### BANCA EXAMINADORA

---

Jeanine Bogaerts  
Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio

---

José Roberto Franco Reis  
Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio

---

Marco Antonio Carvalho Santos (orientador)  
Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio

*Dedico este trabalho*

*a meus pais, Joana e Fábio;  
e a meu bebê, minha irmã Marianna.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço antes de qualquer coisa à minha família, que desde sempre me dá a base necessária para seguir da melhor maneira possível com minha vida escolar, o que foi essencial para minha chegada até aqui. Mas não só isso, obrigada por todos os sacrifícios feitos, mesmo aqueles dos quais nunca cheguei a saber. Obrigada por serem meu suporte, em qualquer forma que eu poderia um dia precisar.

Agradeço a Deus, afinal é Ele o motivo primeiro de tudo.

Agradeço a meu orientador, Marco Antonio, por toda a ajuda indispensável e pela disponibilidade.

E, por fim, mas definitivamente não menos importante, a meus amigos. Em especial, Andressa, Anna, Guilherme, Herbert e Isabela, que, por estarem passando pelo mesmo trajeto nesses três anos, foram um ótimo suporte e fonte de risadas, formando grande parte da minha motivação para continuar.

## RESUMO

A monografia apresenta o movimento Tropicalista, apontando o contexto no qual se inseriu, considerando os campos político e musical, além da influência que sofreu deles e de manifestações culturais anteriores. Apresenta-se em um primeiro momento a contextualização; em seguida os movimentos que o influenciaram; em um terceiro capítulo, as características e acontecimentos do Tropicalismo; depois a análise das músicas do disco *Tropicália ou Panis et Circensis* e da canção *Tropicália*; e por fim uma breve passagem pelo legado tropicalista.

Palavras-Chave: Tropicalismo. Música.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo 1 – INFLUÊNCIAS.....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 2 – O MOVIMENTO TROPICALISTA.....</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo 3 – ANÁLISE DAS MÚSICAS.....</b>	<b>20</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>26</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>27</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>28</b>
<b>REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS.....</b>	<b>28</b>

## INTRODUÇÃO

A presente monografia tem como objeto o Tropicalismo, movimento cultural acontecido no Brasil no final da década de 1960. Embora tenha havido manifestações em outros campos da cultura consideradas tropicalistas, a vertente musical foi a que mais se desenvolveu e será ela o foco desse trabalho. O objetivo é apontar o impacto que o surgimento do movimento causou na música brasileira, dividindo opiniões em sua época, mas influenciando artistas que os seguiram até os dias de hoje.

Sendo a incorporação de características de diversos outros movimentos culturais um atributo fundamental do Tropicalismo, é necessário que seja compreendida a realidade cultural na qual ele se inseriu, assim como manifestações anteriores que também o influenciaram. Nota-se que o movimento teve proximidade com outros tanto de ordem musical, como a Bossa Nova, quanto do campo da literatura, como o Modernismo e o Concretismo. Outro fator que muito influenciou no curso do movimento foi o complexo quadro político no qual se encontrava o Brasil durante aquela década, portanto é preciso também compreendê-lo para se entender alguns aspectos do movimento.

A chegada de João Goulart ao poder, em 1961, foi conturbada, uma vez que setores conservadores o apontavam como uma ameaça, relacionando sua imagem ao comunismo. Sendo o vice-presidente, o posto deveria ser passado a ele, com a renúncia de Jânio Quadros. Porém, como Jango se encontrava na China, o presidente da Câmara, Ranieiri Mazzilli, assumiu, condição que os militares tentaram estender. Em oposição, outros políticos organizaram a "Campanha da Legalidade", como forma de conseguir apoio para o vice-presidente.

Em resposta ao impasse criado pela oposição de interesses, o Congresso Nacional determinou a mudança do regime para parlamentarismo, dessa forma permitindo a chegada de Jango à presidência, mas limitando seu poder de decisão. Dois anos depois, em 1963, o povo optou, por meio de um plebiscito, pela volta ao sistema presidencialista.

O presidente defendia a adoção das Reformas de Base para uma distribuição mais igualitária de renda, causando o aumento da tensão política novamente. Enquanto instituições como a União Nacional dos Estudantes e as Ligas Camponesas apoiavam as propostas, estas se opunham diretamente aos interesses dos grandes proprietários. Essas diferentes manifestações culminaram na marcha das tropas de Juiz de Fora rumo ao Rio de Janeiro, tendo em vista a deposição de João Goulart. O presidente viajou para o Rio Grande do Sul em

uma tentativa de reunir forças contra o golpe, mas os militares conseguiram muitos aliados e se tornou impossível reagir. Em 31 de março de 1964, as forças militares deram o golpe de estado. A partir de então o poder executivo passou para as mãos do marechal Castello Branco, tornando-se o regime, conseqüentemente, uma ditadura militar.

Seu mandato durou até março de 1966 e durante esses anos foram emitidos os Atos Institucionais 1, 2, 3 e 4. Dentre as principais determinações desses atos estão: a permissão ao governo para modificar a Constituição e suspender os direitos políticos de quem julgasse estar ameaçando o regime; a dissolução dos partidos políticos já existentes e a criação, da Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) como únicos partidos; o estabelecimento de eleições indiretas; e a convocação extraordinária do Congresso Nacional para a discussão do projeto que viria a se concretizar como a Constituição de 1967.

Foi um período de grande restrição política, com o bipartidarismo e a cassação de políticos de oposição. Não houve, porém, durante o governo de Castello Branco, grande interferência na produção cultural do país, apenas atos de censura isolados.

Em 1967, entretanto, o general Costa e Silva subiu ao poder, sendo candidato único da ARENA. Este, diferentemente de seu antecessor, era integrante do grupo de militares mais radicais, conhecido como “linha dura”. Sob seu governo foi estabelecido o Ato Institucional número 5, que decretava o recesso do Congresso por tempo indeterminado, dava poderes quase absolutos ao executivo, proibia manifestações contrárias ao poder e institucionalizava a censura aos meios de comunicação de massa.

O Departamento de Ordem Política e Social, conhecido como DOPS, foi criado em 1924, com a função de assegurar a ordem política no país. Foi na época da ditadura militar que o departamento foi utilizado mais intensamente. Como forma de cumprir seu objetivo de manter a ordem política, o DOPS investigava e reprimia atividades consideradas contrárias ao regime. Era usual a perseguição política, sendo a tortura e o assassinato algumas das ferramentas utilizadas para evitar qualquer tipo de movimentação contra o poder vigente, o que incluía o que consideravam atentados à moral e aos bons costumes e algumas manifestações de ordem artística, como peças e músicas. Dessa forma, a censura se generalizou, obrigando os artistas a fazer uso de métodos como a metáfora para mascarar seu discurso, em uma tentativa de contornar essa limitação.

No campo musical, a União Nacional dos Estudantes desenvolvia desde 1961 o Centro Popular de Cultura, onde havia produção cultural politicamente engajada. Buscava-se uma expressão da nacionalidade, uma representação do Brasil que não se limitasse nem fisicamente, como as regionalidades, nem socialmente, representando uma classe. Nem todos os participantes eram defensores do comunismo, como afirmava a direita, mas trabalhavam em prol da cultura nacionalista de esquerda e, devido a isso, eram apoiados pelo PCB. Como resposta do governo a esse caráter supostamente comunista, a UNE foi oficialmente fechada logo no primeiro governo militar.

Os CPC's, porém, continuavam a agir. No final do ano do golpe lançam o Show Opinião, composto por Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, que não tinha caráter explicitamente contestador, mas obteve apoio ideológico de diversos grupos sociais, que o viam como referência para a insatisfação com a situação social do país.

Em 1965 foi ao ar o I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, que daria início à Era dos Festivais. Esses se caracterizavam pela apresentação ao vivo de diversas músicas inéditas, dentre as quais seriam escolhidas finalistas para concorrer a prêmios, sendo o principal deles o de "melhor canção".

Não havia um estilo específico que caracterizasse as músicas de festival. Os festivais contaram com a participação de Roberto Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Chico Buarque, Elis Regina, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, Nana Caymmi, Zé Keti, Wilson Simonal, entre outros. Esses exemplos deixam claro o caráter multifacetado das apresentações em festivais.

Alguns meses depois do primeiro festival, foi ao ar pela primeira vez o programa Jovem Guarda pela TV Record de São Paulo, apresentado pelo cantor e compositor Roberto Carlos, na companhia de Erasmo Carlos e Wanderléa. O programa semanal, que tinha a música influenciada por artistas britânicos e norte-americanos, principalmente Elvis Presley e Os Beatles, rapidamente conquistou o público juvenil. Mesmo considerando que a televisão na época não era ainda acessível à maioria da população, o programa aos poucos se transformou em um dos maiores fenômenos da época. A Jovem Guarda foi responsável pela criação de uma cultura juvenil no Brasil, à medida que teve suas gírias, estilos de roupas e cabelo adotados pelos telespectadores. Dessa forma surgia o estilo jovem, se diferenciando dos mais velhos, preocupação que antes não existia.

## Capítulo 1 – INFLUÊNCIAS

Algumas das principais influências do Tropicalismo são a Bossa Nova, o movimento Antropofagista (parte do Modernismo) e a Poesia Concreta. Em entrevista, Augusto de Campos perguntou por uma definição do movimento e a resposta de Caetano Veloso foi "O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo". (VELOSO apud CAMPOS, 1993, p207) Ao mesmo tempo, o Tropicalismo pode ser encarado como o resultado do esforço de Caetano de retomar a linha evolutiva da música brasileira que, segundo o próprio, encontrava-se estagnada desde João Gilberto.

### Modernismo

De 13 a 17 de fevereiro de 1922, aconteceu em São Paulo a Semana de Arte Moderna, organizada por artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral e Villa-Lobos. O evento foi aberto com uma palestra de Graça Aranha e composto pela apresentação de músicas e exposição de pinturas e esculturas e deu projeção ao movimento modernista, que se dividiu em diversos grupos. Um deles era o Pau-Brasil, surgido a partir do Manifesto lançado por Oswald em 1924, no qual o escritor se coloca contra a poesia “de importação”. Outro era o grupo Verde-Amarelo, que contava com a participação de Plínio Salgado e defendia o rompimento completo com qualquer influência européia.

Posteriormente, o grupo viria a se ligar com o integralismo, doutrina conservadora considerada uma espécie de nazi-fascismo. O pensamento tem sua base na instituição da família, é contra o comunismo e o liberalismo e defende o nacionalismo, a moral religiosa, uma política completamente meritocrata e a integração nacional, com o fim dos regionalismos<sup>1</sup> e a homogeneização cultural.

O grupo Verde-Amarelo teve como ramificação o Grupo da Anta e em resposta ao surgimento deste, que tinha também caráter conservador, Oswald de Andrade escreve, em 1928, o Manifesto Antropófago, afirmando que a assimilação da cultura mundial é válida para a formação de uma nacional, porém essa assimilação não deve se dar de forma passiva, . O título diz respeito à prática canibalista dos índios que consistia em se alimentar da carne de prisioneiros de guerra, mas se limitando àqueles que demonstrassem maior coragem e sabedoria. Acreditava-se que, ao ingerir a carne do outro, estaria-se adquirindo suas qualidades. Fazendo um paralelo entre o ritual indígena e a arte modernista, percebe-se que,

---

<sup>1</sup> Frente Integralista Brasileira <http://www.integralismo.org.br/?cont=798&vis=>

nesse segundo caso, os "inimigos" se tratavam dos estrangeiros e a antropofagia, não mais literal, significava absorver as ditas melhores características da arte mundial e uní-las ao brasileiro, de forma a desenvolver uma nova arte nacional, otimizada.

### Concretismo

Já o Concretismo, se difundiu no Brasil em meados da década de 1950. Sua poesia se caracteriza pela importância dada à forma, de modo que não há mais a formação de versos. As palavras são organizadas com o objetivo de formar um desenho, ou de obter um formato que, de algum modo, se relacione com o conteúdo escrito, como, por exemplo, no poema a seguir, no qual o infinito, tema da poesia, está também na organização das palavras, que se dá na forma do símbolo matemático que representa o infinito.

encontrar o infinito em  
olhos sópticos  
faz encontrar o infinito em  
olhos sópticos

Pode-se também, ao invés de imagens, ser organizado para que haja a possibilidade de ser lido a partir de ângulos diferentes, ou se relacionar o conteúdo do texto com a sonoridade das palavras contidas nele. Ambas as características podem ser notadas no poema de 1957 de Ronaldo Azeredo, que causa o mesmo efeito tanto ao ser lido da esquerda para a direita como de cima para baixo. Além disso, há o efeito sonoro causado pela repetição das letras "v", remetendo ao som emitido por um carro em alta velocidade.

VVVVVVVVVVV  
VVVVVVVVVVE  
VVVVVVVVVEL  
VVVVVVVVELO  
VVVVVVELOC  
VVVVVELOCI  
VVVVELOCID  
VVVELOCIDA  
VVELOCIDAD  
VELOCIDADE

As características principais do movimento foram resumidas no adjetivo de James Joyce *verbivocovisual*, que une os radicais referentes a *verbal*, *vocal* e *visual*. Dessa forma, a palavra reúne os fatores que compunham a poesia concreta: não apenas uma relação semântica entre palavras, mas uma relação entre o significado das palavras, o som emitido na leitura em voz alta das mesmas e a forma que elas tomam quando postas no papel.

### Bossa Nova

No final da década de 1950, tornaram-se comuns os encontros no apartamento de Nara Leão, nos quais ela recebia artistas como Carlos Lyra e Roberto Menescal para ouvir e criar músicas. O grupo cresceu gradualmente, incluindo nomes como João Gilberto, Ronaldo Bôscoli e os irmãos Mário, Oscar, Iko e Léo Castro Neves. Aos poucos, formou-se o movimento Bossa Nova, que teria Tom Jobim e João Gilberto como principais nomes e Nara Leão como musa. Esta foi uma das primeiras expressões nacionais a se definir como um movimento, em contraste aos ritmos anteriores, nos quais havia grupos com aspectos comuns, mas não uma reunião em forma de movimento.

As principais características da Bossa Nova são a forte influência do jazz norte-americano, a abordagem de temas leves, traduzidos na expressão de Jobim e Mendonça "o amor, o sorriso e a flor" e o uso do "canto-falado", contrastando-se com a grande valorização da voz característica dos cantores da "Era do Rádio". Essa menor preocupação com a imposição da voz, teria permitido uma maior liberdade e sofisticação na criação da letra das músicas. (MEDAGLIA apud CAMPOS, 1993, p72) Na parte instrumental, apresentava também maior elaboração, como afirma Júlio Medaglia:

"A estrutura musical é mais rebuscada; as melodias são, em geral, mais longas e mais dificilmente cantáveis, as harmonias mais complicadas, plenas de acordes alternados e pequenas dissonâncias, os efeitos de interpretação são mais sutis e mais pessoais, permitindo pequenos artifícios, como silêncios ou pausas expressivas, assim como detalhes de execução instrumental mais sofisticada" (Idem, ibidem)

A nova batida de violão, considerada como a marca do movimento, foi criação de João Gilberto e o tornou mundialmente conhecido.

Na visão de Caetano Veloso, a Bossa Nova foi um momento de evolução na música brasileira e que deveria ser tomado como ponto de partida, mas não de uma forma mimetista,

pelo contrário, para dar continuidade àquela evolução. Dessa visão nasce o conceito de Caetano de *linha evolutiva*, a qual se caracterizaria pela valorização da tradição, ao mesmo tempo em que se incorporam características modernas, como o próprio afirmou no debate *Que caminhos seguir na música popular brasileira*, publicado na *Revista de Civilização Brasileira*, em maio de 1966:

"Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (...) João Gilberto para mim é exatamente *o momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira."

## Capítulo 2 – O MOVIMENTO TROPICALISTA

Em abril de 1967, estava em exibição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, de Hélio Oiticica. Segundo o próprio arquiteto, a obra tinha como objetivo a caracterização de uma identidade brasileira, a criação de uma arte nacional, que não fosse pura importação.

Inspirado por Oswald de Andrade, acreditava na antropofagia como forma ideal para absorção da cultura internacional. As influências externas deveriam ser “digeridas” pelas manifestações internas, como afirma no seguinte trecho:

“Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrido, intelectualizado ao extremo, vazio de um significado próprio.” (OITICICA apud BALSUADO, 2007, p240)

Essa exposição continha uma obra chamada *Tropicália*, com o formato de um labirinto, no qual se cria um ambiente tropical, com, por exemplo, areia, plantas e araras, que, segundo o criador, ora dão a impressão de se estar caminhando entre as ruas estreitas de uma favela, ora de estar “pisando a terra outra vez”. Ao fim do labirinto, encontrava-se uma televisão, que ficava constantemente ligada e se revelava como a fonte dos sons que podiam ser ouvidos enquanto o espectador participava da exposição. Oiticica define a obra como “a primeiríssima tentativa consciente objetiva, de impor uma imagem obviamente 'brasileira' ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”. (Idem, ibidem, p239)

Com a mesma intenção – a de absorver a cultura internacional na produção artística sem, entretanto, deixar sua expressão se sobrepor à nacional – Caetano Veloso compôs sua icônica música que posteriormente viria a receber o mesmo nome da obra-ambiência. Em seguida, o nome foi utilizado também para se referir ao movimento cultural que, juntamente com Gilberto Gil, Caetano lideraria, o Tropicalismo.

O Tropicalismo foi um movimento que apresentou afinidades com diversos âmbitos artísticos. Em relação às artes plásticas, tem-se como exemplo a supracitada obra *Tropicália*, de Oiticica. No teatro, pode-se estabelecer uma relação com a peça *O Rei da Vela*, do Grupo Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa. A peça, escrita em 1933 por Oswald de Andrade, foi encenada pela primeira vez em 1967. O espetáculo apresentava diálogos fortes e era esteticamente inovador, aspecto característico do Oficina, que priorizava o experimentalismo. A ousadia da peça obteve resposta positiva do público e da crítica, mas foi

perseguida pela censura. Já a ramificação musical, liderada por Caetano Veloso e Gilberto Gil foi a que mais se destacou e será o foco desta pesquisa.

Apesar de se considerar que o início tenha se dado em 1968, o movimento começou a dar sinais em 1967. No III Festival de MPB da TV Record, ocorrido nesse ano, foram apresentadas as músicas *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*. A primeira, composição de Caetano Veloso, foi apresentada por esse e o grupo argentino Beat Boys, enquanto a segunda, foi composta por Gilberto Gil, que teve o acompanhamento do grupo de rock Os Mutantes na apresentação. As músicas conquistaram o público e o júri, alcançando, respectivamente, quarto e segundo lugar na competição de melhor canção.

O movimento data de 1968, uma vez que é considerado que se iniciou a partir do manifesto *Cruzada Tropicalista*, publicado por Nelson Motta no jornal carioca *Última Hora*, artigo no qual o autor tece as características do movimento de forma bem humorada. Um dos artifícios utilizados é convidar seus leitores a uma suposta festa de lançamento a ser realizada no Copacabana Palace, onde seria servido “sanduíche de mortadela com queijo-de-minas”, tocaria-se música dos anos 1950, mas os trajes deveriam ser o mais modernos possíveis. Com essa abordagem, Motta caracteriza o próprio evento imaginário como a essência tropicalista, mesclando o novo e o antigo, o “requintado” e o popular.

É importante se analisar o movimento tendo em vista também as diversas manifestações culturais com as quais conviveu ou com as quais de alguma forma se assemelhava. Na época em que a Tropicália surgiu, como dito anteriormente, o quadro musical brasileiro se dividia entre aqueles que tratavam de temas leves, incorporando características modernas internacionais, como a Jovem Guarda, e os nacionalistas de esquerda, representados pela MPB.

Parte da ideia tropicalista é unir ambos os aspectos, pois acreditavam no discurso político, de forma que muitas de suas músicas tinham caráter crítico. Não acreditavam, entretanto, que esse deveria ser o único tema a ser tratado nas canções e consideravam válido absorver as novas tendências estrangeiras, como o uso de guitarras elétricas, à medida em que essa absorção não anulasse as características nacionais. Era também uma proposta tropicalista unir o antigo e o novo, colocando no mesmo patamar aquilo que era considerado mais moderno e o já deixado para trás, visto como antiquado.

Desta forma, o Tropicalismo teve recepção negativa tanto da direita quanto da esquerda. Se opunham à esquerda a medida em que apresentavam de características comuns às músicas alienadas e à direita por se posicionarem contra os valores tradicionais, seja no discurso, seja na forma de se apresentar, o que inclui as roupas e penteados extravagantes.

No Festival Internacional da Canção da TV Globo, ocorrido em setembro de 1968, Gil concorreu com a música “Questão de Ordem”, acompanhado pelos Beat Boys, mas não foi classificado para a final. Já Caetano, chegou à final com a música “É Proibido Proibir”, acompanhado pelos Mutantes, mas foi desclassificado após interromper a música para fazer um discurso, em resposta às vaias contínuas da plateia.

No mês seguinte, foi ao ar pela primeira vez o *Divino Maravilhoso* pela TV Tupi com direção de Fernando Faro e Antonio Abujamra, no qual Caetano Veloso e Gilberto Gil recebiam convidados diferentes a cada semana. O primeiro programa contou com a participação de Jorge Ben, Os Mutantes, Gal Costa e do grupo Os Bichos. Segundo a matéria “Baianos na TV: 'divino, maravilhoso’”, lançada em 30 de outubro de 1968 na *Folha de São Paulo*, “Quem ficou em casa para ver mais um programa de televisão, enganou-se e, diante do engano, ou aplaudiu com entusiasmo ou vaiou com ódio. Indiferente ao que acontecia no palco, todo decorado com quadros pop de um pintor japonês, é que não se ficou.” Segundo a matéria, o programa tinha clima anárquico e os músicos praticavam um “som livre”, apresentando músicas novas com improvisação, “gritos e movimentos de quadril”. Ao longo dos demais programas, receberam convidados como Tom Zé, Torquato Neto, Nara Leão, Juca Chaves e Paulinho da Viola.

Em novembro, Tom Zé foi vencedor do IV Festival de MPB da TV Record com sua música “São São Paulo, meu amor”, enquanto Gal Costa obteve o terceiro lugar com a canção “Divino Maravilhoso”, de Caetano e Gil, e Os Mutantes ocupam a quarta colocação, com “2001”, de Tom Zé e Rita Lee.

Em dezembro daquele ano, mesmo mês em que foi promulgado o AI-5, o contrato de Caetano e Gil com a TV Tupi terminou e não foi renovado, dando fim ao programa. Duas semanas após a promulgação do Ato Institucional, foram presos no Rio de Janeiro, onde ficariam até fevereiro do ano seguinte, quando seriam mantidos sob um regime de confinamento em Salvador. Em julho, após uma apresentação de despedida em sua terra natal, os dois artistas seguem para a Europa, em exílio, se fixando em Londres, retornando definitivamente ao Brasil apenas em janeiro de 1972.

O aspecto crítico não era característica única do Tropicalismo, visto que o cenário musical da época era bastante rico e heterogêneo e parte dos grupos, ou mesmo artistas individuais, apresentavam críticas em suas músicas. Cada um, porém as apresentava de forma diferente. As posições de Caetano e Gil se dão de forma satírica, o que difere, por exemplo, da crítica em tom mais sério que pode ser notada em canções de Gonzaguinha ou Milton Nascimento.

Em *Comportamento Geral*, de Gonzaguinha, tem-se um exemplo de crítica mais direta ao regime, postura dificilmente encontrada nas músicas tropicalistas. O mais próximo, talvez, é na música de Caetano *É Proibido Proibir*, na qual o autor propõe uma rebelião (“Derrubar as prateleiras/ As estantes, as estátuas”) contra qualquer tipo de proibição. Ao contrário do que se poderia deduzir pelo título, a canção não trata da censura institucionalizada do DOPS, mas das proibições definidas pela “mãe da virgem”, pelos “porteiros”, da imposição dos “anúncios da televisão”, ou seja, qualquer postura que impeça a liberdade de qualquer forma.

Em oposição, a música de Gonzaguinha é mais direcionadamente crítica à situação determinada pelo governo. Tal crítica pode ser notada em todas as estrofes, que, com exceção do refrão, contrastam o comportamento que se exige da população e a condição de opressão na qual ela se encontra, como em “Você deve rezar pelo bem do patrão/ E esquecer que está desempregado”. Já a referência direta à censura pode ser notada, por exemplo, na estrofe “Você deve aprender a baixar a cabeça/ E dizer sempre: muito obrigado/ São palavras que ainda te deixam dizer/ Por ser homem bem disciplinado”, cujo terceiro verso deixa bem clara a limitação de discurso à qual se estava submetido na época. Pode-se também fazer um paralelo entre essa e a música *Panis et Circensis*, uma vez que o refrão de *Comportamento Geral* é “Você merece, você merece/ Tudo vai bem, tudo legal/ Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé/ Se acabar em teu Carnaval”. Tanto esses versos quanto aquela música ironizam o fato de apesar de todas as condições adversas a qual o povo era submetido, o governo esperar que se contentasse por ter distrações como o samba e o Carnaval.

Em *O Que Foi Feito Deverá*, lançada em 1978, de Milton Nascimento, pode-se notar em trechos como “O que foi feito, amigo/ De tudo o que a gente sonhou?! O que foi feito da vida?! O que foi feito do amor?” que a canção fala da esperança perdida, do futuro antes planejado que devido a influências externas não foi possível de se alcançar. E em versos como “E o que foi feito/ É preciso conhecer/ Para melhor prosseguir” nota-se a importância dada a não esquecer o passado, sendo o conhecimento desse necessário para a compreensão da realidade atual. Dessa forma, seria mais fácil encarar o futuro uma vez que os mesmos erros poderiam ser evitados. A música se apresenta de forma não-conformista, como é claro nos versos finais “Nem vá dormir como pedra e esquecer/ O que foi feito de nós”, que finaliza a música com um pedido de que o que se fez do Brasil não seja esquecido, um levante contra a aceitação muda do que é imposto.

Pode-se novamente estabelecer uma comparação com a música *Panis et Circensis*, uma vez que apresenta um discurso de conteúdo semelhante, porém, com uma abordagem

diferente. Enquanto a canção de Milton Nascimento trata da questão de forma mais sóbria, a de Caetano e Gil faz uso de suas metáforas para exprimir escárnio, criando imagens caricatas.

Clima semelhante ao de *O Que Foi Feito Deverá* se nota em *Roda Viva*, de Chico Buarque, na qual o eu-lírico lamenta o fato de sua própria vida não estar sob seu controle. Exemplos são dados ao longo de cada uma das estrofes, sendo a segunda delas a mais geral: “A gente quer ter voz ativa/ No nosso destino mandar/ Mas eis que chega roda viva/ E carrega o destino pra lá”. A canção trata do modo como o tempo passa e a vida segue rumos inesperados. Considerando o contexto no qual estava inserido, é possível interpretar que a roda-viva era não simplesmente os acasos da vida, mas uma representação do governo militar. A canção apresenta o fato de a ditadura estar sempre influenciando na vida da população.

### Capítulo 3 – ANÁLISE DAS MÚSICAS

Em julho de 1968, foi lançado o LP *Tropicália ou Panis Et Circensis*, disco mais representativo do movimento Tropicalista. Segundo Marcos Napolitano, “foi o grande acontecimento musical do movimento” (2001) É composto por músicas de uma grande variedade, tendo contado com a participação, além de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Gal Costa, de artistas de diversas esferas musicais. Rogério Duprat, responsável pelos arranjos, era maestro de formação em música erudita, enquanto Os Mutantes formavam uma banda de rock e Nara Leão era a musa da Bossa Nova. O disco contém doze faixas, que serão brevemente tratadas a seguir, dando-se maior ênfase em duas faixas específicas, *Panis et Circensis* e *Geléia Geral*.

A primeira faixa chama-se *Miserere Nobis*. Foi composta por Gilberto Gil e Capinam e interpretada pelo primeiro. O título se refere à oração da missa em latim, como na época era feita, e significa “tende piedade de nós”. A letra se remete em todas as estrofes à escassez alimentícia, formando um pedido por condições melhores de vida de uma forma geral, pois deseja-se também que “um dia seja de linho a toalha da mesa” na qual essa comida será servida. No refrão da música, além de “miserere nobis”, há outra expressão em latim, “ora pro nobis”, sendo ela também uma súplica, que significa “rogai por nós”. Outras menções religiosas podem ser notadas, como no verso “Para todos e sempre metade do pão”, se referindo ao milagre da multiplicação dos pães, além do uso de um órgão no início da música e do som de sinetas, outra referência à celebração da missa.

Já a segunda faixa é uma regravação de Caetano Veloso da música *Coração Materno*, de Vicente Celestino, em uma versão muito semelhante à original. A letra narra a história de um camponês que considera séria a brincadeira da amada de que para provar seu amor deveria arrancar o coração de sua própria mãe. Ele o faz e, quando está levando para mostrar à amada, tropeça e o deixa cair. O coração da mãe então diz a ele que não se preocupe, que lhe pegue de volta, pois aquele coração ainda lhe pertence. Apesar de ter sido um grande sucesso nas décadas de 1920 e 1930, na época de lançamento do disco Vicente Celestino era considerado ultrapassado, um tipo de música antiquada que deveria ser deixado para trás, principalmente com a popularização das novas tendências estrangeiras no Brasil.

A terceira faixa, cujo título é compartilhado com o disco, *Panis Et Circensis*, é de grande significado para o movimento. A música foi composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil, com arranjo de Rogério Duprat e foi gravada pelo grupo paulista Os Mutantes, formado por Rita Lee e os irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista.

A análise dessa canção começa pelo entendimento do significado do título da mesma. A expressão em latim, que significa em português “pão e circo”, se refere a um artifício usado na Roma antiga para amenizar a reação do povo em relação às condições negativas de vida. O Estado procurava garantir que a população não passasse fome e promover meios de diversão, como uma forma de evitar que se levantassem contra o poder e exigissem melhores condições de vida. A música sugere então que o mesmo tipo de tratamento estava sendo dado à população brasileira naquele momento.

A música apresenta também uma crítica à alienação e comodismo das classes mais altas em relação à realidade nacional. No momento de tensão política pelo qual o Brasil passava, soltavam-se “tigres e leões nos quintais”, pessoas são assassinadas na Avenida Central.

Como contraponto, temos os versos “As pessoas na sala de jantar/ São ocupadas em nascer e morrer”. As tais pessoas das salas de jantar podem ser identificadas como as que dialogam no final da música, pois ouvem-se barulhos de talheres e há falas como, por exemplo, “Passe a salada, por favor”. Essas pessoas seriam as de melhores condições sociais, uma vez que esse pode ser encarado como uma representação caricaturesca das mesmas pela forma como falam umas com as outras e pelo fato de estar sendo tocada a *Valsa de Strauss* ao fundo.

A faixa seguinte, *Lindonéia*, composta por Caetano Veloso, é interpretada por Nara Leão, o que pode ser visto como um exemplo da diversidade de artistas participantes do disco, uma vez que ela estava entre os criadores da Bossa Nova. Além disso, pode-se notar a amálgama de ritmos, devido ao fato de a música ser um bolero, demonstrando a influência de ritmos latinos. A letra da música é inspirada no quadro “*A Bela Lindonéia*”, do artista plástico Rubens Gerchman, ligado a *pop art*, o que ilustra mais uma influência sofrida pelo movimento tropicalista.

*Parque Industrial*, de Tom Zé, que a interpretou junto aos Mutantes, traz de forma irônica a recepção do país às interferências estrangeiras, à importação massiva. O autor satiriza a visão de que o avanço industrial deveria ser agradecido com preces, uma vez que seria a resposta para os problemas nacionais. Ressalta-se o fato de haver uma visão de grande otimismo com base nisso ignorando-se o fato de que, dentro dos limites nacionais, a maior parte das notícias dizia respeito à violência, citando-se inclusive uma expressão comum na época de que o jornal “pingava sangue”.

A sexta faixa do disco é *Geléia Geral*, que foi composta por Gilberto Gil e Torquato Neto e interpretada pelo primeiro. Essa pode ser considerada também uma música

extremamente simbólica no que diz respeito à definição de Tropicalismo. Como o próprio nome sugere, a música se constrói em cima de uma “colagem”.

Em relação à letra, a primeira estrofe anuncia o início de um novo dia e, ao longo das demais, vão sendo mencionados diversas imagens que podem ser tomadas como uma representação do Brasil. É também um reflexo do Tropicalismo e da forma como se propõe a unir antigo e novo, nacional e internacional. O exemplo mais forte se dá no refrão (“Ê bumba iê-iê-boi/ Ano que vem, mês que foi/ Ê bumba iê-iê-iê/ É a mesma dança, meu boi”), no qual se sugere a união do bumba-meu-boi, uma manifestação folclórica regional brasileira, com o iê-iê-iê, ritmo novo de origem estadunidense, em uma única dança.

Outra marca característica do Tropicalismo presente nessa canção é a influência da arte modernista, notada não só pelo uso do verso livre e pela não-linearidade das estrofes. Há a citação direta de Oswald de Andrade em dois versos: “A alegria é a prova dos nove”, retirado do *Manifesto Antropófago*, e “Brutalidade, jardim”, do fragmento 52 da obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Outra menção da mistura do brasileiro com o estrangeiro, como a do refrão, pode ser notada, mas dessa vez de forma irônica, no trecho “Não vê no meio da sala/ As relíquias do Brasil:/ Doce mulata malvada/ Um LP de Sinatra”. Nele, cita-se um disco do cantor norte-americano como uma “reliquia” brasileira. Do ponto de vista musical, nesse momento, interrompe-se o ritmo que estava sendo levado até então e insere-se em seu lugar um trecho instrumental da música “*When Somebody Loves You*”, sucesso de Sinatra.

Tal recurso, de intermissão de ritmos com base na letra, é usado mais de uma vez, sendo outro exemplo os versos “Três destaques da Portela/ Carne seca na janela/ Alguém que chora por mim/ Um carnaval de verdade”, nos quais o instrumental se assemelha à bateria de uma escola de samba.

Outras imagens são inseridas ao longo da canção, completando a “geleia geral”, como a menção aos povo indígenas pelos versos “Tumbadora na selva-selvagem/ Pindorama, país do futuro”, a histórias de heróis, em “Super poder de paisano” ou simplesmente “Maracujá, mês de abril”, “a folia” e o “céu de anil”.

A faixa seguinte, *Baby*, tem o ritmo mais lento, tendo a parte instrumental base em instrumentos de corda, o violino se sobressaindo. Com letra de Caetano Veloso, este faz uma participação ao final, mas quem, de fato, a interpreta é Gal Costa. A temática dessa canção pode ser encarada como o amor, uma vez que o eu lírico, por mais que dê voltas e alerte aos mais diversos temas, sempre volta a tentar chamar a atenção do seu interlocutor para si mesmo. Por mais que o outro precise saber “da piscina, da margarina, da Carolina”, ainda

“precisa saber de mim”. Além de “ouvir a canção do Roberto” e “tomar um sorvete”, precisa também “me ver de perto”. Há também um jogo que não se pode deixar de notar, no qual o eu lírico afirma que seu interlocutor precisa aprender inglês para, ainda na mesma estrofe, afirmar “Baby, I love you”. Essa música pode ser encarada como um exemplo da variedade de temas tratados pelos tropicalistas, que tratam de temas semelhantes aos do CPC, mas também temas leves como os da Jovem Guarda.

A oitava faixa do disco é *As Três Caravelas*, versão em português da música espanhola de Algueiro Jr. e Moreau. A tradução foi feita por João de Barro, compositor mais conhecido por suas marchinhas de carnaval. A letra trata de um agradecimento do eu-lírico espanhol à Cristovão Colombo por ter descoberto a América, o que tornou possível que ele conhecesse sua amada.

*Enquanto Seu Lobo Não Vem*, a nona faixa do disco, foi composta por Caetano Veloso e estabelece uma intertextualidade com o conto *Chapeuzinho Vermelho*, dos Irmãos Grimm. Ao longo da música pode-se perceber que “lobo” do título é uma menção aos militares. O eu-lírico convida seu interlocutor para um passeio cujo destino pode ser deduzido através dos versos “A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas/ Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas”; “Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou”. Sabendo que a parada militar acontece na avenida citada e notando a repetição do verso “Os clarins da banda militar” em segunda voz, conclui-se que passeariam pela via inferior a tal avenida, enquanto acima deles aconteceria a parada militar. Passeariam então, “Debaixo das bombas, das bandeiras/ Debaixo das botas”. Pode representar uma metonímia para a “fuga” dos militares de uma forma geral, através de uma fuga em um momento específico, aquele no qual estariam todos reunidos para a parada.

A canção seguinte, *Mamãe, Coragem*, de Caetano e Torquato Neto, é interpretada por Gal Costa. A letra trata da angústia de uma mãe ao ver seu filho ir embora, enquanto tal filho tenta consolá-la e convencê-la de que deveria continuar sua vida e ser feliz enquanto ele partiria em busca de sua própria felicidade. Pode ser tomada como uma mensagem literal, uma vez que tanto os escritores quanto a cantora eram nordestinos que haviam deixado sua terra natal para trás em busca de uma vida diferente no Sudeste. (sirenes, polícia? No início)

A penúltima música do disco, *Batmacumba*, de composição de Gil e Caetano, foi cantada pelos dois juntamente a Gal e aos Mutantes. Esta é o maior exemplo da influência concretista, pois articula o conteúdo, “batmacumba”, com o formato adquirido pelos versos<sup>2</sup>, que se assemelha a um atabaque utilizado em rituais umbandistas.

---

<sup>2</sup> Vide anexo

O disco se fecha com o *Hino do Senhor do Bonfim*, que não se trata de uma releitura ou adaptação, mas sim do hino religioso original. Essa faixa demonstra uma espécie de ode à Bahia, trazida pela imagem do Senhor do Bonfim, figura representativa do estado. Pode ser entendida como uma afirmação de Gil e Caetano de que não se esqueceram de onde vieram, uma afirmação de suas raízes baianas.

A música “Tropicália”, apesar de não ter feito parte do disco-manifesto de mesmo título, é um exemplo substancial da proposta do movimento.

A canção se inicia com batidas de tambores, lembrando as populações indígenas, e sons de animais silvestres ao fundo, enquanto é recitado um trecho da carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal. Já esse princípio denuncia o caráter de retomada, uma busca do nacional, ao invocar símbolos como o índio e a floresta, ao mesmo tempo pode-se notar ao longo da música arranjos orquestrais.

Em relação à letra, esta acompanha o clima da instrumentação, ora tensa, ora descontraída. Vale ressaltar que os dois momentos não se anulam, mas sim se complementam, de modo que a descontração é também peça fundamental para a construção da crítica presente na ideia da música como um todo.

A mensagem a ser passada por essa canção pode ser interpretada de inúmeras maneiras. Uma delas seria que o monumento descrito trata-se da obra-ambiência de mesmo título de Hélio Oiticica, interpretação na qual os “vinte mil alto-falantes” se refeririam aos, de fato, auto-falantes que faziam parte da obra, dos quais saiam vozes e sons diversos a serem ouvidos por quem passasse por dentro da exposição. E o trecho “O monumento não tem porta/ A entrada é uma rua antiga,/ Estreita e torta” diria respeito ao fato de a obra ter o formato de um labirinto.

Outra interpretação possível é que a música se refere à escultura presente em Brasília que representa a Justiça e que havia sido esculpida poucos anos antes, em 1961. Essa leitura se mostra mais clara nos versos “Eu inauguro o monumento/ No planalto central do país”. Dessa forma, poderia ler-se como uma crítica irônica o fato de descrever-se sentada ao joelho da representação da justiça no país, uma criança miserável, sem ter nem ao menos o que comer.

Uma terceira interpretação é que o monumento seria o Brasil em si, sendo a canção uma caracterização da realidade nacional. Dessa forma, o início com a citação de Pero Vaz de Caminha pode ser encarado como uma introdução à descrição que viria adiante, através da visão positiva e cheia de oportunidades que o estrangeiro tinha do Brasil: “Tudo o que nela se

planta, tudo cresce e floresce.”. Em seguida, traria-se uma reflexão do estado atual do país, pelo ponto de vista de um brasileiro.

Alternam-se estrofes de certa forma descritivas, essas com a parte instrumental mais tensa, e estrofes de simples exaltação de características diversas do país e, nesse momento, o acompanhamento de torna mais rápido e festivo. Pode-se encarar que esse segundo momento seja uma representação da posição passiva do povo que, diante de toda a situação política a que é submetido, ainda se contenta em festejar “a bossa, a mulata e Carmem Miranda”.

Não apenas nesse embate entre as duas partes da música que se entrecortam, mas também na letra da mesma é possível se notar mais diretamente um caráter dualista e contrastante, como se destacará a seguir. No verso “O monumento é de papel crepom e prata”, contrapõem-se a riqueza e a simplicidade, representando as gritantes diferenças sociais presentes no Brasil. Os “olhos verdes da mulata” indicam uma dupla descendência, os olhos claros advindos dos europeus e a pele escura de herança africana, resumindo em uma personagem a miscigenação característica do povo brasileiro.

Da mesma forma que versos como “Viva a bossa/ Viva a palhoça” se opõem a “Uma criança sorridente/ Feia e morta/ Estende a mão”, em mais de uma estrofe pode-se notar internamente a crítica à postura da população. A estrofe “Em suas veias corre muito pouco sangue/ Mas seu coração/ Balança a um samba de tamborim”, por exemplo, pode ser encarada dessa forma: o cidadão, mesmo sem ter condições dignas para viver, se mostra satisfeito por poder comemorar o carnaval. Pode-se enxergar então como uma menção ao artifício romano do “pão e circo”, já mencionado diretamente na música *Panis Et Circensis*, no qual o povo tinha apenas as condições mínimas de sobrevivência, mas lhe eram cedidas distrações periódicas, como forma de evitar que se revoltassem contra o poder. Outra estrofe que pode ser vista com o mesmo valor é “Domingo é o fino-da-bossa/ Segunda-feira está na fossa”, na qual o “fino-da-bossa” se referia ao programa televisivo apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues todos os domingos. Menções a outras manifestações culturais – outros “circos” – podem ser notadas nos versos finais da canção: “Que tudo mais vá pro inferno, meu bem”, refere-se à Jovem Guarda, ao passo que em “Viva a banda” supõe-se ser “A Banda” de Chico Buarque e o verso final dispensa explicações, sendo ele simplesmente “Carmen Miranda”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de seu ciclo ter se dado em um espaço curto de tempo, de 1968 a 1969, o movimento tropicalista causou grande impacto em sua época e influenciou artistas das gerações seguintes, até os dias atuais.

Sua influência pode ser notada nas figuras ligadas ao que ficou conhecido na primeira metade da década de 1980 como *Vanguarda Paulistana*, grupo de produção de música independente que compartilhava com o Tropicalismo características como a irreverência e a experimentação, numa tentativa de renovação da música jovem. Na mesma década, pode-se notar a influência nos movimentos de rock, que debatem a influência da música internacional na brasileira.

O uso característico do movimento tropicalista de mesclar o tipicamente nacional com as influências externas, pode ser notado no movimento iniciado pela banda Nação Zumbi, que em apresenta traços de ritmos brasileiros como o maracatu e outros internacionais, como o rock e o rap. O movimento, originado em Recife na década de 1990, intitula-se Manguebeat e teve sua proposta lançada em dois manifestos, o *Manifesto Mangue 1 – Caranguejo com Cérebro* e o *Manifesto Mangue 2 – Quanto Vale Uma Vida*. Além da Nação Zumbi, o movimento conta com outras bandas como Mombojó e Eddie.

A veia tropicalista pode ser notada também no álbum *Tribalistas*, já pelo fato de ter sido montado por Carlinhos Brown, Marisa Monte e Arnaldo Antunes, três artistas de origens e estilos diferentes unidos em um disco coletivo. E mesmo individualmente, os músicos apresentam características tropicalistas, Carlinhos Brown misturando regional e internacional, Arnaldo Antunes, experimentalista e ligado ao concretismo, e Marisa Monte se dispondo a interpretar músicas dos mais variados gêneros.

Além dos limites nacionais, cantores estrangeiros afirmaram ter sido influenciados pelos tropicalistas, como a banda inglesa High Llamas, o escocês David Byrne e os americanos Sean Lennon e Beck, que escreveu uma canção intitulada *Tropicalia*.

Este último e David Byrne fizeram parte do disco *Red Hot + Rio 2*, lançado por uma organização filantrópica em tributo ao Tropicalismo com o objetivo de arrecadar fundos para a luta contra a AIDS. O projeto contou com diversas participações nacionais e internacionais, entre eles artistas ligados ao movimentos, como Caetano Veloso e Tom Zé, e outros, como Marisa Monte, a Orquestra Contemporânea de Olinda, o rapper Emicida, John Legend. e as bandas folk Beirut, Of Montreal, Cults and Superhuman Happiness, entre outros.

**ANEXO 1****Batmacumba (Gilberto Gil e Caetano Veloso)**

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba o  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum  
 Batman  
 Bat Macumba ê ê, Bat  
 Bat Macumba ê ê, Ba  
 Bat Macumba ê ê  
 Bat Macumba ê  
 Bat Macumba  
 Bat Macum  
 Batman  
 Bat  
 Ba  
 Bat  
 Batman  
 Bat Macum  
 Bat Macumba  
 Bat Macumba ê  
 Bat Macumba ê ê  
 Bat Macumba ê ê, Ba  
 Bat Macumba ê ê, Bat  
 Batman  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba o  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo, 1993. Editora Perspectiva

**Que caminhos seguir na música popular brasileira**. Disponível em <[http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report\\_caminhos.php](http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_caminhos.php)> Consultado em 14 de dezembro de 2011, às 11:37h.

BALSUADO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo, 2007. Editora [Cosac Naify](#)

**Baianos na TV: 'divino, maravilhoso'**. Disponível em <<http://tropicalia.com.br/en/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/baianos-na-tv-divino-maravilhoso>> Consultado em 14 de dezembro de 2011, às 11:41h.

## REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Tropicália ou Panis Et Circensis**. São Paulo, Gravadora Philips, 1968.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. São Paulo, gravadora Philips, 1967.