



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA



FELÍCIO GODINHO FERREIRA

**BLAGUE E DESVARIO NA TROPICÁLIA**

OURO PRETO

2022

**FELÍCIO GODINHO FERREIRA**

**BLAGUE E DESVARIO NA TROPICÁLIA**

Monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Música.

Área: Música Popular Brasileira.  
Orientador: Prof. Dr. Edilson V. Lima.

**OURO PRETO**

**2022**



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Felício Godinho Ferreira**

Blague e desvario na Tropicália

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovado em 01 de julho de 2022

### Membros da banca

Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima - Orientador (UFOP)

Prof. Dr. José Ricardo Jamal Juniro (UEMG)

Prof. Dr. Guilherme Paoliello (UFOP)

O Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 04/08/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Edilson Vicente de Lima, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 04/08/2022, às 14:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0373889** e o código CRC **BFAA4DE8**.

*Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira [...]. 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 [...]*

(Caetano Veloso)

## RESUMO

A partir dos conceitos de “*Blague*”, “*Desvario*” e “*Antropofagia*” contidos nas obras de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, o presente trabalho tem como propósito refletir sobre a estética do Movimento Tropicalista. Por meio da análise de quatro canções do álbum “*Tropicália ou Panis et Circencis*”, pretende-se entender como seus compositores atuaram de modo a fundir as diferentes referências presentes em suas obras. Para além das músicas, serão analisados outros elementos pertinentes à estética da Tropicália, como a indumentária, a gestualidade e a iconografia, buscando assim, portanto, entender o *ethos* tropicalista.

**Palavras-chave:** Tropicalismo; Modernismo; Antropofagia; Blague; Desvario.

## **ABSTRACT**

From the concepts of Blique, Desvario and Anthropophagy contained in the works of Oswald de Andrade and Mario de Andrade, the presente work aims to reflect on the aethetics of the Tropicalist Movement. Through the analysis of four songs from the album Tropicália ou Panis et Circencis, it is intended to understand how its composers acted in orderto merge the diferente references present in their works. In addition to the songs, Other elements relevant to the aesthetics of Tropicália will be analyzed, such as clothing, gestures and iconography, thus seeking, after all, to understand the Tropicalist ethos.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 MODERNISMO .....</b>	<b>8</b>
<b>3 MOVIMENTO TROPICALISTA .....</b>	<b>12</b>
3.1 Tropicália ou <i>Panis et circencis</i> .....	16
<b>4 ANÁLISES .....</b>	<b>18</b>
4.1 Bat Macumba.....	18
4.2 Baby .....	21
4.3 Geleia geral .....	23
4.4 Parque Industrial .....	25
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>28</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>29</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a refletir sobre o Tropicalismo, sua particular estética e a forma que ele dialoga com outros movimentos artísticos que o antecederam. Para tanto, será analisada a relação entre a Tropicália, o Modernismo e correntes artísticas, como o Concretismo Brasileiro e o *Pop Art*. Sob a égide de conceitos presentes nas obras dos autores modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade, pretende-se investigar elementos-chaves na estética Tropicalista e a forma que eles se manifestam nas obras. Com esse intuito, serão analisadas canções e iconografia, além da história do movimento, buscando entender suas influências e o modo como os artistas operaram nas composições.

A Tropicália carrega consigo muitas relações com o Movimento Modernista Brasileiro. Desse modo, com o intuito de elucidar aspectos relevantes ao Tropicalismo, será traçada no capítulo subsequente uma breve história do Modernismo no Brasil, com enfoque em obras relevantes para esta análise, a saber, os manifestos “Pau-Brasil” e “Antropófago” de Oswald de Andrade e o “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade. Três conceitos presentes nessas obras servirão de bases teóricas na reflexão sobre a Tropicália: “*Blague*”, “Desvario” e “Antropofagia”. Sob essa ótica, serão observados os arranjos, as orquestrações, os versos, as colagens, a capa do álbum “Tropicália ou *Panis et Circencis*” e demais elementos pertinentes.

O Tropicalismo possui em sua gênese um ideal antropofágico que propõe a assimilação e deglutição do outro a fim de produzir algo original. Mediante esse processo, modernidade e tradição, novo e arcaico, conflitos e consensos, se fundem em uma síntese estética muito reveladora da realidade brasileira. Dessa forma, a fim de aumentar a base teórica nesta reflexão acerca da Tropicália, o trabalho também se valerá, em momentos oportunos, de noções presentes nos movimentos artísticos como o Concretismo e o *Pop Art*, que julgamos fazer parte dos conteúdos estéticos nas canções do álbum “Tropicália ou *Panis et Circencis*”.

Nesse aspecto, o Movimento Tropicalista pode ser considerado um momento de virada na música brasileira e que também promoveu uma mudança no panorama cultural do país. Isso porque, suas canções, a indumentária e os ideais, influenciaram artistas até os dias atuais. Assim, partindo das perspectivas apresentadas, pretende-se refletir sobre a Tropicália em seus diferentes aspectos estéticos, de modo que seja possível condensar neste trabalho as características do movimento, suas influências e a forma que se manifestam nas obras.

## 2 MODERNISMO

O Modernismo no Brasil foi um movimento artístico, cultural e literário e teve como marco inicial a Semana de Arte Moderna, que aconteceu entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Ele se caracterizou pela busca da liberdade estética, do nacionalismo e da crítica social, em um período que o país vivia uma grande insatisfação política, econômica e social. Nesse sentido, o movimento surgia como resposta a esse descontentamento.

Tendo como referência as vanguardas europeias, tais como o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o expressionismo e o surrealismo, o Modernismo Brasileiro buscava uma nova estética que fosse mais livre e menos atrelada ao tradicionalismo até então predominante entre os artistas brasileiros. Com vistas a atingir essa renovação, diversos artistas como Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, realizaram a Semana de Arte Moderna de 1922.

Para entender o Modernismo no Brasil e as suas motivações, é importante observar, além de outros aspectos, o contexto histórico daquele período no qual o mundo havia acabado de sair da Primeira Guerra Mundial, que matou milhões de pessoas e destruiu várias cidades. Após a guerra, concomitantemente à tentativa dos países envolvidos de se reestruturarem política e economicamente, o campo das artes, principalmente na Europa, buscava a sua reestruturação estética por meio de novas formas de expressão. Assim, nesse contexto, surgiram diversas vanguardas artísticas que, por sua vez, influenciaram os artistas brasileiros que entendiam as formas tradicionais como ultrapassadas e estavam insatisfeitos com o contexto político, com isso, eles criam as bases do movimento no país.

O Modernismo, ao tentar romper com os formalismos tradicionais e outras estruturas vistas como antiquadas, pretendia transformar o campo das artes. Para tanto, rejeitava o academicismo e tinha forte apelo à informalidade e à liberdade de expressão e com um forte humor e irreverência buscava se aproximar da linguagem popular e coloquial. Todas essas escolhas estruturais buscavam em certa medida antagonizar o que era entendido anteriormente como arte e trazer inovações, renovações e experimentalismos.

O Movimento Modernista no Brasil é comumente dividido em dois períodos, o internacional e o nacional. O primeiro foi marcado pela absorção de ideais estéticos das vanguardas europeias e diversos artistas brasileiros trouxeram ao país influências estrangeiras. Oswald de Andrade, a pouco chegado da Europa, traz consigo a novidade da arte futurista;

Graça Aranha, escritor e diplomata, retorna da Europa ao Brasil e agita os círculos literários do país; Anita Malfatti, com sua exposição dos quadros em São Paulo em 1917, destaca a pintura expressionista com forte influência europeia e, assim, coloca de um lado os que apoiam o novo e de outro, os conservadores. Esse período internacional também é descrito como a primeira fase do Modernismo, no qual os diversos artistas que a integraram lançaram as bases do que culminaria na Semana de Arte Moderna.

Nesse contexto, em 1922, Mário de Andrade publicou o “Prefácio Interessantíssimo”, um poema com métrica pouco convencional para a época que trazia ideais que estariam constantemente presentes em outras obras do Movimento Modernista. Mário de Andrade, no começo do poema, informa “Leitor, está fundado o desvario” (TELES, 2009, p. 436 apud ANDRADE), mostrando o teor “tresloucado” da obra e ao que ela se propunha. Em outra passagem do poema, ele afirma “Aliás, muito difícil nesta prosa saber onde termina a *blague*, onde principia a serenidade.”. Tal trecho é muito relevante, pois em certa medida sintetiza parte significativa dos ideais e o *modus operandi* do Movimento Modernista. O *desvario* e a *blague* estão constantemente presentes nas obras modernistas e também em outros movimentos posteriores, como a Tropicália.

A segunda fase ou período nacional pode ser entendido como um amadurecimento da fase internacionalista anterior, momento em que os artistas voltaram seus olhares para a realidade do Brasil. Aracy Amaral afirma que “o brasileiro é breve em seu contato com o exterior invariavelmente regressando a seu país após curta permanência na Europa.” (AMARAL, 2012, p.11). A fase nacional é marcada pelo regionalismo, pela valorização das expressões nacionais e, em certa medida, por um primitivismo que ironicamente é influenciado por movimentos artísticos europeus, sobretudo, o cubismo e o expressionismo.

Segundo Eduardo Jardim de Moraes:

O primeiro passo dado no sentido de introduzir a problemática do nacionalismo na literatura modernista pode ser considerado como sendo o do ‘manifesto pau-brasil’. Com este manifesto, publicado em 18 de março de 1924 no Correio da Manhã, Oswald de Andrade se propõe a inaugurar do processo de redescoberta do Brasil, marcando uma virada brusca dentro do caminho da renovação (MORAES, 1978, p. 82).

Essa mudança de perspectiva do movimento está também relacionada ao momento político-social pelo qual o Brasil passava e para entendê-la é preciso observar sua relação com outras séries de acontecimentos do período, em especial, a Revolução Paulista de 1924 e o aprofundamento do capitalismo no país. Outro fator que ironicamente se tornou relevante para

a mudança de direcionamento estético foi o contato dos modernistas com movimentos artísticos europeus, como o Cubismo e o Expressionismo, que possuíam em sua gênese um viés primitivista. Tal contato fez com que os artistas modernistas voltassem seus olhares para o primitivismo brasileiro. Obras literárias de Graça Aranha anteriores à Semana de 22 também influenciaram na mudança de direção dos modernistas.

O objetivo da segunda fase foi criar uma estética verdadeiramente nacional, que buscasse, segundo Jardim de Moraes, “furar a camada mistificadora que já dura quatro séculos” e para “num segundo nível construir uma nova visão de realidade, a de um país redescoberto”. Para tanto, a fase internacionalista cumpriu a função de renovar esteticamente, para que num segundo momento os artistas pudessem olhar para a realidade do país a partir de uma perspectiva menos colonizada e mais nacional. Assim, os dois períodos do Modernismo agiram para que, em um primeiro momento, o país se atualizasse em relação às vanguardas internacionais e, no segundo, criasse as condições para uma estética verdadeiramente nacional. Jardim de Moraes, ao escrever sobre essa mudança de paradigma dos dois períodos, aponta que “A qualidade da obra de arte não reside mais no seu caráter de renovação formal. Ele deve antes refletir o país em que foi criada” (MORAES, 1978, p. 108).

Oswald de Andrade no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” de 1924 – que pode ser visto como um dos marcos de transição do internacionalismo para o nacionalismo – traz uma ideia pluralista de forças tradicionais e modernas que buscavam uma estética essencial e verdadeiramente nacional e primitivista, mas ao mesmo tempo, renovadora e politizada, que pretendia romper com as “soluções importadas”. O manifesto possuía o caráter integrador, que pretendia embarcar e rever toda produção cultural brasileira até o momento e despi-la da “consciência enlatada” (TELES, 1978 apud ANDRADE). Vale ressaltar que essa ruptura estética não foi total e que nela continham fortes elementos do romantismo, sobre os quais Jardim de Moraes observa:

Ao contrário do primeiro modernismo, que rejeitou em bloco a contribuição romântica, vemos aqui aberto o caminho para a releitura valorizada de alguns aspectos do romantismo que serão cada vez mais apontados como indicadores de caminhos para os modernistas (MORAES, 1978, p. 88).

Alguns autores naquele período não viam com bons olhos as ideias de Oswald acerca da identidade nacional, considerando-as limitadas e intuitivas. Entre eles, Mário de Andrade se destaca, pois acreditava que a criação de uma estética verdadeiramente nacional deveria ser edificada de forma disciplinada por meio de estudo e pesquisa. Tal divergência de visões

marcou os primeiros anos da fase nacional do Modernismo, se arrefecendo, porém, no começo de 1926, com a revista Terra Roxa, na qual diversos autores, entre eles Mário e Oswald de Andrade, discutiram e aprofundaram as reflexões sobre o Modernismo e a importância do seu caráter nacional.

Em 1928, Oswald de Andrade publicou o “Manifesto Antropófago”, que tinha por objetivo repensar a dependência cultural brasileira e em certa medida atualizar as ideias presentes no “Manifesto Pau Brasil”. Fazendo paralelos entre os dois manifestos, é possível perceber que, enquanto o “Pau-Brasil” desejava uma literatura de exportação totalmente brasileira, marcada pelo primitivismo e por poucas influências externas, o “Antropofágico” buscava efetivamente assimilar elementos culturais estrangeiros relevantes, deglutindo-os e misturando-os com o que é nosso, para assim produzir uma arte brasileira e universal, sintonizada com tudo que acontecia no mundo. Nesse sentido, pode-se entender o “Manifesto Pau Brasil” como um movimento centrífugo, de dentro para fora, que almejava mostrar o Brasil para o mundo, enquanto o “Manifesto Antropófago”, como um movimento centrípeto, que puxava para si elementos de fora, misturando-os consigo.

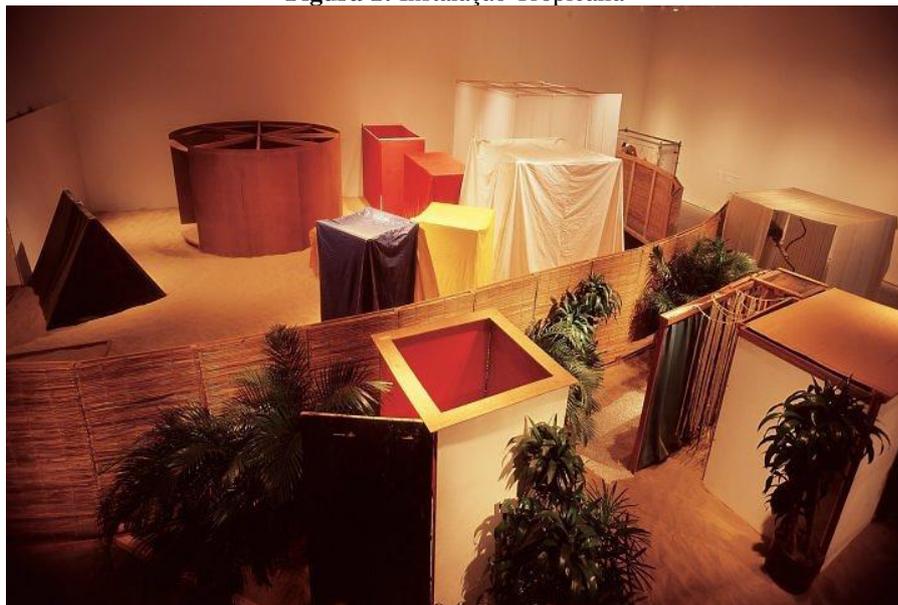
A busca por assimilar elementos estrangeiros no “Manifesto Antropófago”, juntamente com as ideias “*Blague*” e “*Desvario*” presentes no “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade são especialmente relevantes para analisar e entender outros movimentos artísticos brasileiros posteriores, entre eles, o concretismo, a bossa nova e, especialmente, a Tropicália, que em sua gênese traz exatamente o conceito de deglutição, em que elementos internos e externos se fundem e geram uma estética nova, universal e brasileira.

### 3 MOVIMENTO TROPICALISTA

O Tropicalismo foi um movimento artístico e cultural de vanguarda que ocorreu no Brasil entre os anos de 1967 e 1968. O Tropicalismo se caracterizou pelas suas inovações estéticas radicais que mesclavam elementos tradicionais da cultura brasileira com tendências e estéticas estrangeiras da época. Possuindo um caráter libertador e revolucionário, o Tropicalismo buscava aproximar a música brasileira aos aspectos da cultura popular, fundindo seus diversos ritmos com estilos estrangeiros, como o *rock*, o *pop* e as tendências psicodélicas. Vale ressaltar que a Tropicália não possuía uma unidade objetiva, apesar disso é possível identificar pontos norteadores do movimento, dentre os quais, a tentativa de reinterpretar o Brasil, ou seja: de redescobrir o país, seus valores, símbolos esquecidos, heróis inimagináveis e temas negligenciados. Ao mesmo tempo, havia uma ideia de atualização que pretendia incorporar elementos que vinham de fora, aos moldes da dinâmica recente da indústria cultural e, de forma antropofágica, devolver ao exterior uma versão “genuinamente brasileira” do que foi assimilado.

A alcunha “tropicalismo” faz referência a uma instalação do artista Hélio Oiticica e foi dada pela imprensa às músicas que Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram no Festival de Música Popular Brasileira de 1967.

**Figura 1:** Instalação Tropicália



Fonte: Internet (2017)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Hélio Oiticica | artes plásticas, performances. Terceira margem, 2017. Disponível em: <<http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/21/hlio-oiticica-artes-plsticas-performances>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

A obra de Oiticica foi constituída por um labirinto de madeira forrado com areia e pedras, que, ao ser percorrido pelo espectador, colocava-o em contato corporal com diversos elementos naturais e culturais do Brasil, como plantas tropicais e araras nativas, num percurso que terminava em frente a um aparelho de televisão ligado.

O movimento teve início no citado Festival de 1967, organizado pela TV *Record*, em que Gilberto Gil e Caetano Veloso se apresentando com a proposta de “som universal” concorreram com suas canções. Nesse festival, Gil concorreu com a canção “Domingo no Parque”, acompanhado da banda Os Mutantes, e ficando em segundo lugar na disputa. Caetano, por sua vez, apresentou a música “Alegria, Alegria”, acompanhado pelo conjunto paulista Beat Boys, que na ocasião dividiu opiniões da plateia pelo uso da guitarra elétrica e ficando na quarta colocação. O período foi marcado por uma forte oposição entre a Jovem Guarda e os defensores da MPB, a presença de Caetano e Gil no festival de 1967 serviu para arrefecer a discussão e mostrar que é possível conciliar essas e outras manifestações musicais, fundindo-as numa “geleia geral”.

Segundo Christopher Dunn:

A intervenção no festival de 1967 da TV relativizou o conflito, demonstrando que instrumentos elétricos e arranjos de rock não eram necessariamente conflitantes com a tradição da música popular brasileira. Para Caetano, a elaboração de um ‘som universal’ em diálogo com a bossa-nova, o iê-iê-iê, o rock internacional e a música de vanguarda era uma fase necessária da ‘evolução’ dessa tradição. (DUNN, 2009, p. 94)

A Tropicália e seus integrantes foram influenciados por diversos movimentos artísticos anteriores a eles, sendo possível identificar em suas obras elementos de diferentes correntes artísticas. Dentre elas, se destacam o Concretismo, o *Pop Art* e a Antropofagia dos modernistas. Dada a relevância dessas correntes artísticas para o movimento tropicalista, é importante entender alguns elementos definidores básicos de cada uma delas, em especial o Antropofagismo, que será objeto de análise mais detalhado.

O *Pop Art* foi um movimento que surgiu na Grã-Bretanha na década de 1950, pouco após a Segunda Guerra Mundial e rapidamente migrou para os Estados Unidos. O termo foi cunhado pelo crítico britânico Laurence Alloway, sendo ele uma das figuras mais famosas relacionadas ao movimento. O *Pop Art*, tal qual o nome sugere, lançava mão de referências da cultura de massa como o cinema, os quadrinhos e da publicidade para fazer obras que criticavam a sociedade capitalista e consumista. No Brasil, o *Pop Art*, que também era chamado de Nova Figuração, surgiu no contexto da Ditadura Militar e os artistas usavam a

sua estética a fim de se comunicar com a população e fazer críticas ao regime. Entre os artistas brasileiros, se destacam Antônio Dias e Rubens Gerchman. A estética do *Pop Art* é muito presente na obra tropicalista, na qual é possível observar um processo de assimilação de elementos da cultura de massa e a mescla com outras referências estéticas.

A Arte Concreta foi um movimento artístico que surgiu no início do século XX na Europa, com o intuito de criar uma forma de expressão que usasse diferentes linguagens. A nomenclatura surgiu com o “Manifesto da Arte Concreta” publicado pelo neerlandês Theo Van Doesburg, ele foi um poeta, *designer* gráfico, arquiteto e artista plástico. O concretismo no Brasil foi trazido pelo Suíço Max Bill e começou a despontar com a publicação da revista *Noigandres* pelos três poetas: Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Fixa-se definitivamente no país com a Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O foco principal do Concretismo no país era a mudança na forma de se fazer poesia, que para os artistas não era apenas a palavra, mas também o som e a imagem, esse conjunto de atributos recebeu o nome de “Verbivocovisual” (PRADO e ESTEVES, 2009, p. 116). A tropicália, por sua vez, lançou mão dessa forma de se relacionar com o verso, ao focar no aspecto estético das canções, criava-se jogos linguísticos com grandes semelhanças à poesia concreta. Ao longo do álbum “Tropicália ou *Panis et Circencis*” é possível identificar elementos da poesia concreta, em especial na canção “Bat Macumba”.

A relação entre o Modernismo e a Antropofagia já foi devidamente esmiuçada no capítulo anterior, cabe agora refletir a respeito da relevância desse movimento para a Tropicália, buscando continuidades entre eles. Especialmente relevantes para entender a estética e as particularidades do Movimento Tropicalista, os manifestos modernistas trazem consigo elementos importantes que estão no âmago da Tropicália. No “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade é possível identificar muito do que seria o ideário tropicalista, em especial os conceitos de deglutição, *blague* e desvario, que em certa medida é uma síntese do que a tropicália se propõe, uma que vez que assimila vários elementos nacionais e estrangeiros em seu processo de produção artística. É com esse mesmo espírito de “canibalismo” cultural e autonomia criativa, deglutindo informações tão díspares como a música *pop* e o samba, que o tropicalismo vai produzir as suas canções e estética particular.

Caetano Veloso, ao falar sobre a influência dos modernistas em sua biografia, *Verdade Tropical* (1997), afirma no capítulo intitulado “Antropofagia” que:

O segundo manifesto, o Antropófago, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, ‘assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidade locais ineludíveis em que dariam ao produto resultante um caráter autônomo’ [...]. (VELOSO, 1997, p. 172)

A despeito do grande impacto da Tropicália na música brasileira, após o aumento da repressão da Ditadura Militar, com a promulgação do Ato Institucional nº 5 em 1968, acentuaram-se em todo o país as perseguições políticas e o clima de tensão. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos em 22 de dezembro de 1969, após se apresentarem em uma boate do Rio de Janeiro ao lado de Os Mutantes e posteriormente foram exilados. A saída do país desses dois representantes do movimento marcou o fim daquele momento da música brasileira e, conseqüentemente, da Tropicália.

O álbum-manifesto do tropicalismo, “Tropicália ou *Panis et Circencis*”, é uma fusão – ou deglutição – de diversos movimentos artísticos. Em suas canções é possível observar outros elementos, além dos apresentados nos parágrafos anteriores, como o brega, o *rock* psicodélico, a música erudita e a cultura popular, gerando de fato uma geleia geral. Esse princípio de aglutinar é explicado sob a luz de Oswald de Andrade, na qual vê que a criação de uma estética verdadeiramente nacional só é possível por meio da assimilação de diferentes elementos estéticos estrangeiros e nacionais. Em suma, a tropicália desenvolveu de forma intensa tais ideais, consolidando-os no disco “Tropicália ou *Panis et Circencis*”, o qual será objeto de análise mais profunda no próximo capítulo.

A Tropicália foi fortemente influenciada por movimentos artísticos anteriores, entre eles se destacam: o concretismo, sendo possível perceber elementos da poesia concreta em diversas canções; o *Pop Art*, em que não apenas a cultura erudita foi incorporando pela estética tropicalista, mas também a popular; e especialmente o Modernismo Brasileiro, elemento chave para entender a Tropicália, a sua assimilação de elementos culturais estrangeiros e sua fusão com a cultura brasileira.

Seguindo as tradições de compositores da Bossa Nova e incorporando novas informações e referências do seu tempo, o Tropicalismo renovou a letra da canção popular brasileira. Letristas e poetas como Torquato Neto e Capinam compuseram com Gilberto Gil e Caetano Veloso trabalhos cuja complexidade e qualidade marcaram diferentes gerações. Os diálogos com obras literárias como as de Oswald de Andrade e de poetas concretistas elevaram algumas composições tropicalistas ao *status* de poesia. Suas canções compunham

um quadro crítico e complexo do país – uma conjunção do Brasil arcaico e suas tradições, do Brasil moderno e sua cultura de massa e até de um Brasil futurista. Elas sofisticaram o repertório da música popular, trouxeram para os discos procedimentos e questões que até então eram associadas apenas ao campo das vanguardas conceituais.

### 3.1 Tropicália ou *Panis et Circencis*

Lançado em 1968, o álbum “Tropicália ou *Panis et Circencis*” pode ser entendido como um marco para o movimento Tropicalista. As gravações do manifesto musical do movimento começaram em maio daquele ano e contou com a participação dos artistas Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes, além dos poetas Torquato Neto e Capinam, os arranjos e regência foram compostos pelo maestro Rogério Duprat.

Figura 2: Capa “Tropicália ou *Panis et Circencis*”



Fonte: Internet (2019)<sup>2</sup>

A capa do disco, criada por Rubens Gerchman a partir de uma foto de Olivier Perroy, é repleta de referências e simbolismos. A fotografia faz alusão às Caixas de Morar, trabalho

<sup>2</sup> FERNANDES, Thiago. Tropicália e as capas de discos brasileiros dos anos 1960. *Nuvem arte e crítica*, 2019. Disponível em: <<https://nuvemcritica.com/2019/01/31/tropicalia-e-as-capas-de-discos-dos-anos-1960/>>. Acesso em: 26 fev. 2022.

desenvolvido por Rubens Gerchman no mesmo período, inspirada nas cenas cotidianas que ocorriam nos pequenos conjugados em frente ao seu edifício.

A respeito da capa, Cauhana Tafarelo de Oliveira faz a detalhada descrição:

De pé, aparece Caetano Veloso, que segura um retrato da Nara Leão, em meio aos Mutantes – que, com expressão séria, seguram guitarras, uma alegoria da nova sonoridade proposta pelo grupo, a incorporação do rock. Ao lado, Tom Zé carrega uma bolsa de couro (característica do nordeste), talvez como uma alegoria também da sonoridade, que representa a junção dos ritmos nordestinos. Sentado em um banco característico de praças, da esquerda para a direita, está o Rogério Duprat, responsável pelos arranjos do LP. De pernas cruzadas, o maestro segura um penico, como se estivesse tomando chá. Aí está presente uma paródia, na medida em que esse objeto é retirado do contexto, como fez o dadaísta Duchamp. Ao lado, Gal aparece em uma pose recatada ou até humilde, como um símbolo da classe popular ou interiorana. Ao lado, Torquato Neto aparece de traje social e boina, item comumente relacionado à França. Seria uma referência às manifestações de luta que ocorriam no mesmo ano em Paris (sobretudo no Maio de 68)? À frente de todos, sentado no chão, Gil segura uma foto do Capinan. Existe aí um contraste nas vestimentas: Capinan usa uma roupa tradicional, enquanto Gil veste um traje oriental, uma possível referência ao movimento hippie (lembrando o disco dos Mutantes). (OLIVEIRA, 2014, p. 96)

O manifesto em forma de música, tal como pode ser entendido o álbum “Tropicália *ou Panis et Circencis*”, contém doze músicas em que é possível identificar influências das diferentes correntes estéticas citadas no capítulo anterior. Nas canções, correntes estilísticas se fundem e geram obras artísticas impares em forma, conteúdo e expressividade. A fim de identificar tais elementos, o presente trabalho analisará quatro dessas canções, a saber, “Bat macumba”, “Baby”, “Geleia Geral” e “Parque Industrial”, buscando entender as escolhas dos compositores, arranjador e a forma que as citadas influências fundem e se manifestam nas músicas.

Para tanto, a análise se valerá de conceitos presentes nas correntes artísticas Modernistas, Concretistas e *Pop Art*. Sob esse prisma, serão considerados arranjos, instrumentação, timbres, letras e colagens. Pretende-se identificar a forma com que eles se relacionam entre si, qual o fio norteador em cada canção e o resultado final expressado por ela. A Tropicália, por definição, é um amalgama de estéticas e influências, desse modo, buscando delimitar o escopo da análise, os conceitos essencialmente utilizados na interpretação das canções serão a “*Blague*” e o “Desvario” de Mário de Andrade e a “Antropofagia” e “Deglutição” de Oswald de Andrade, além de conceitos adjacentes do Concretismo e do *Pop Art*.

## 4 ANÁLISES

### 4.1 Bat Macumba

A primeira canção analisada será “Bat Macumba”, que em termos genéricos, pode ser definida como um poema concreto musicado. Ela possui elementos muito particulares, uma vez que seus versos são multifacetados e ocupam tanto o campo semântico quanto visual, de modo que é possível identificar a influência do concretismo e do seu conceito “Verbivocovisual” (PIGNATARI, 2005, p. 553), em que a letra ocupa outras dimensões, não se restringindo ao campo linguístico. O nome da canção, “Bat Macumba”, é uma corruptela dos termos “Batman” e “Macumba”, e a sua pronuncia gera outros possíveis sentidos. Batman é um personagem da cultura *pop* e de massa sendo misturado de modo antropofágico à geleia da canção; Macumba, por sua vez, é um termo popular dado ao culto brasileiro sincrético de religiões de matrizes africanas, além de ser o nome de um antigo instrumento de percussão de origem também africana. Além das referências do título, há nos versos uma alusão ao “Iê-Iê-Iê”, termo usado para denominar a Jovem Guarda, movimento musical brasileiro da década de 1960.

Essa mistura, a princípio heterogênea, também se manifesta nos arranjos e na instrumentação da canção, a esse respeito Pedro Martins afirma:

O impasse entre tradição e modernidade adquire sentido musical de várias maneiras. Na superfície do arranjo, a percussão com base em ritmos brasileiros se funde às células concisas da bateria rock. Contudo, é a melodia improvisativa executada em contraponto com o coro principal que engendra, de maneira mais profunda, a referida oposição: entoadas na viola caipira, as frases apresentam curioso sotaque guitarrístico. Embora a autoridade do argumento subjacente não se compare à imediatez da percepção, cumpre explicitá-lo como suplemento à escuta. A guitarra (elétrica) adquiriu, desde os anos sessenta, com resíduos ainda hoje, o estatuto de símbolo maior do influxo estrangeiro na música local. A oposição entre a MPB e a Jovem Guarda naquele momento contribuiu para que essa conotação fosse atribuída ao instrumento. (MARTINS, 2016, p. 2)

O processo de construção da letra da canção se dá pela omissão de sílabas à medida que os versos são repetidos, de modo a chegarem apenas em uma sílaba “Ba”, para que seja feito o caminho inverso com os versos sendo “reconstruídos” a cada repetição. Nota-se que a frase não é exatamente uma oração do ponto de vista sintático, afinal, ela não possui sujeito e predicado, mas sim um apanhando de palavras que está mais preocupado com a forma do que com o conteúdo. Assim, a partir desse procedimento composicional, que se amolda à

perspectiva *Verbivocovisual* concretista, a letra obtém um aspecto visual com o seguinte formato:

**Figura 3: “Bat Macumba”**

**Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá**  
**Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá**  
**Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh**  
**Bat Macumba ê ê, Bat Macumba**  
**Bat Macumba ê ê, Bat Macum**  
**Bat Macumba ê ê, 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**  
**Bat Ma**  
**Bat Macum**  
**Bat Macumba**  
**Bat Macumba ê**  
**Bat Macumba ê ê**  
**Bat Macumba ê ê, Ba**  
**Bat Macumba ê ê, Bat**  
**Bat Macumba ê ê, Batman**  
**Bat Macumba ê ê, Bat Macum**  
**Bat Macumba ê ê, Bat Macumba**  
**Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh**  
**Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá**  
**Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá**

Fonte: Internet<sup>3</sup>

Ao observar os versos, percebe-se uma forma visual criada, esse procedimento é o mesmo visto em poemas de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, expoentes do concretismo no Brasil, em que palavra e imagem se unem. Fica, portanto, evidente nos versos diversos os aspectos que caracterizam a poesia concreta, a saber: a valorização do conteúdo visual e sonoro, a sintaxe visual em detrimento da gramatical e a

<sup>3</sup> MACHADO, Rafaella. O passeio do movimento tropicalista nas linguagens das artes. **Tropicália Viva**, 2020. Disponível em: <<https://www.tropicaliaviva.com/post/o-passeio-do-movimento-tropicalista-nas-linguagens-das-artes>>. Acesso em: 03 mar. 2022.

despreocupação com a estrutura formal. Um bom exemplo de obra concretista é o poema “Pluvial/Fluvial” de Augusto de Campos, nele estão presentes diversos dos elementos caracterizadores do movimento, de modo que é possível traçar paralelos entre o poema e os versos de “Bat Macumba”, principalmente no que se refere às formas visuais criadas.

**Figura 4:** “Pluvial” Augusto de Campos



Fonte: CAMPOS (2000, p. 106).

A canção é fortemente ritmada e tem um caráter repetitivo, quase xamânico, indo ao encontro das características vistas nos versos, que também se repetem ostensivamente. O mesmo sincretismo presente no título e nos versos da canção também é encontrado na orquestração, na qual a viola caipira, o contrabaixo elétrico, a bateria e as congas (que fazem clara referência à macumba) se fundem e geram um resultado novo e peculiar, *modus operandi* fortemente influenciado pelo ideal Modernista de deglutição antropofágica presente na obra de Oswald de Andrade. A viola executada por Sérgio Dias de Os Mutantes possui um linguajar “guitarrístico”, que reforça o caráter aglutinador da Tropicália, em que o tradicional é ressignificado.

Como visto, a canção “Bat Macumba” carrega consigo características chaves para o Tropicalismo, em especial os aspectos da poesia concreta e o hibridismo musical, todos regidos pelo ideal de assimilação antropofágica. A partir da análise, é possível identificar a

forma como os compositores operaram com vistas a fundir as diferentes influências nos âmbitos do arranjo, da instrumentação e dos versos, ao observar as escolhas composicionais feitas, fica claro o cuidado e o acurado senso estético dos artistas. É possível entender “Bat Macumba” como uma interessante síntese do ideário tropicalista, afinal, nela estão presentes vários dos elementos caracterizadores do movimento, tornando-a, portanto, uma das canções emblemáticas da Tropicália.

#### 4.2 Baby

“Baby” é a sexta canção do álbum “Tropicália ou *Panis et Circencis*”, ela foi composta por Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa no disco. A música tem arranjos do maestro Rogério Duprat e é uma marcha-racho com elementos do *rock* romântico ao estilo Jovem Guarda, além de arranjos musicais que remetem ao samba-canção. A fusão de referências aos moldes criativos tropicalistas contém aproximações estéticas díspares para causar surpresa, espanto e estranheza, método notadamente antropofágico de composição.

A canção se inicia com um contrabaixo fortemente ritmado que logo é acompanhado por violão e orquestra de cordas com melodias claramente influenciadas por trilhas sonoras de filmes da época. É curioso notar tanto no arranjo quanto na letra a deliberada inclusão de referências à cultura de massa norte-americana. A esse respeito, Márcia Cristina Fráguas afirma:

O arranjo de Rogério Duprat, responsável pela ironia característica das orquestrações tropicalistas, ora ilustra, ora comenta a canção. No entanto, o arranjo apela para certa emotividade típica das orquestrações de samba-canção, importadas das trilhas sonoras dos filmes norte-americanos que entraram maciçamente no Brasil na década de 1950. (FRÁGUAS, 2020, p. 53)

Nos versos compostos por Caetano Veloso é possível identificar alusões à cultura *pop* e à indústria de consumo. A letra tem a maioria dos seus verbos flexionados no modo imperativo e funciona como um “manual” elencando bens materiais e imateriais que o jovem deve consumir para se inserir na cultura da modernidade, tendo como referência os hábitos dos jovens dos Estados Unidos. Nas estrofes, o eu lírico se direciona ao seu amante e cita diversos objetos de consumo presentes no cotidiano do jovem urbano dos centros no final da década, dando um caráter existencial urbano à canção. Referências à lanchonete, margarina, piscina, gasolina e outros objetos de consumo, formam o panorama da classe média cidadina do final da década de 1960.

Baby  
(Caetano Veloso)

Você precisa saber da piscina,  
Da Margarina, da Carolina, da Gasolina  
Você precisa saber de mim  
Baby, baby  
Eu sei que é assim

Você precisa tomar um sorvete  
Na lanchonete  
Andar com a gente, me ver de perto  
Ouvir, aquela canção do Roberto  
Baby, baby há quanto tempo

Você precisa aprender inglês  
Precisa aprender o que eu sei  
E o que eu não sei mais e o que eu não sei mais  
Não sei, comigo vai tudo azul  
Contigo vai tudo em paz  
Vivemos na melhor cidade  
Da América do Sul  
Da América do Sul  
Você precisa, você precisa, você precisa  
Não sei, leia na minha camisa  
Baby, baby, I love you  
Baby, baby, I love you

Segundo Caetano Veloso:

Bethânia tinha me encomendado uma canção para a qual ela já tinha o título e grande parte da ideia da letra: 'Baby', ela queria que a canção se chamasse. E fazia questão de que nela fosse feita referência a uma *T-shirt* em que se podia ler, em inglês, a frase "*I love you*". Ela dizia mesmo que a canção tinha que terminar dizendo: "Leia na minha camisa, *baby, I love you*". Era um modo de comentar, com amor e humor, a presença de expressões inglesas nas canções ouvidas - e nas roupas usadas - pelas pessoas comuns. Tratando-se de Bethânia, tenho certeza de que havia também uma razão factual e muito pessoal para tão precisas especificações. Fiz a música procurando recriar a cultura de cançonetas e camisetas, e, ao mesmo tempo, o clima pessoal de Bethânia. Julguei o resultado perfeitamente representativo da estética (e, dada a contribuição de Bethânia, da história) tropicalista, e combinei com ela que a canção entraria no disco coletivo em sua voz. (VELOSO, 1997, p. 190)

Percebe-se nos versos uma espécie de dialética tropicalista, pois ao mesmo tempo em que ironiza e rechaça os elementos urbanos e estrangeiros da cultura *pop* os abraçam numa

síntese claramente antropofágica. A catarse se dá no verso final em que Gal Costa canta “*baby, i loveyou*” e Caetano Veloso no contracanto completa: “*oh, please, stay by me Diana*” citando a música Diana do final da década 1950 do norte-americano Paul Anka. Assim, os versos finais de “Baby” reforçam o caráter ambíguo da canção, pois ao mesmo tempo ironiza e assimila os objetos retratados.

A partir dessa análise, nota-se que “Baby” tem em seu arranjo e letra elementos importantes na busca para entender o Tropicalismo. Por meio das referências à cultura *pop*, à vida urbana e aos objetos de consumo, a canção consubstancia o *Pop Art* e o Modernismo de uma forma muito rica. Tal qual “Bat Macumba”, “Baby” é uma interessante síntese do ideário tropicalista, nela fica evidente o flerte entre diferentes correntes estéticas, sendo interessante notar a aparente sátira e crítica aos elementos apresentados para uma posterior comunhão no apogeu final da canção. Assim, em “Baby”, ao fundir o tradicional ritmo marcha-rancho a elementos da Jovem Guarda, Samba-Canção e trilhas sonoras, se tornou uma música ímpar do cancionero brasileiro e rica em significados e alegorias.

### 4.3 Geleia Geral

A canção “Geleia Geral” condessa em seu título o próprio Tropicalismo. A expressão que Torquato Neto e Gilberto Gil utilizaram para dar nome à música foi cunhada na revista *Invenção* pelo poeta Décio Pignatari, o qual junto aos irmãos Campos fundou o movimento concretista no Brasil (Cf. PERRONE, 1988, p. 73). Os versos apresentam um país dividido e contraditório em que a sociedade vive no limiar da modernidade, mas ainda presa às tradições. Na canção está presente uma série de alusões à Jovem Guarda e às obras literárias brasileiras de Oswald de Andrade e Gonçalves Dias. Por meio de referências à televisão, *formilac*, *Jornal do Brasil*, *bumba-meu-boi* e à *Mangueira*, chocam-se nos versos o moderno e o tradicional. A partir dessa agregação de elementos aparentemente conflitantes é gerada uma síntese estética, na qual a canção revela os diferentes “Brasis” que coexistem entre si.

“Geleia Geral” tem uma grande relevância para o tropicalismo, nela estão presentes as contradições, alegorias e sínteses que caracterizam o movimento. A esse respeito, Eduardo Basílio Ribeiro afirma que:

‘Geleia Geral’ é a canção matriz do álbum. É a canção que sintetiza, resume e transmite os pressupostos máximos do pensamento e do caráter manifestário tropicalista. Sua construção notável de imagens, a exuberante profusão de múltiplas referências, recursos estilísticos como a paródia e a paráfrase, bricolagens, intertextualidade e direcionamentos múltiplos de elementos de

espaço e temporalidade a colocam alinhada às propostas de ‘Tropicália’ de Caetano, porém avançam significativamente nas questões complexas, paradoxais e sugestivas da espinhosa tarefa de discutir a realidade nacional, através das ‘reliquias do Brasil’. (RIBEIRO, 2018, p. 11-12).

A canção se inicia com uma interessante alegoria, “Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia resplendente, cadente, fogueira num calor girassol com alegria na geleia geral brasileira que o Jornal do Brasil anuncia”, nela o poeta é o sujeito da ação e também o foco da frase, ao qual incumbe a função de levar o receptor a um passeio pela manhã tropical com suas cores, figuras e simbolismos. Ao longo dos versos, o Brasil vai se descortinando, e por meio de inúmeras referências à cultura brasileira tradicional e moderna, é pintado um rico quadro do país. A canção também lança mão de irônicas alusões às obras como o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade e a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, tal artífice releva o constante caráter da *blague* do Tropicalismo. Sobre a canção, Favaretto diz:

Dentre as músicas, ‘Geleia Geral’, de Gil e Torquato Neto, pode ser considerada o interpretante do disco: ela é a matriz que condensa todos os paradigmas redistribuídos na combinatória das outras músicas, da capa a contracapa. Nela se representa a representação do grau máximo: ato de fazer música, referência ao contexto, música-tipo que se faz como desconstrução (de si, do referente, de outros textos). Em ‘Geleia Geral’ sobressai a justaposição do arcaico e do moderno, feita numa fusão espaço temporal. O espaço-tempo arcaico: referências à região rural – sertaneja, especialmente tratada em ‘Coração Materno’: à época colonial (século XVI) de ‘Três Caravelas’. O espaço-tempo moderno: referências ao meio urbano desenvolvido em ‘Parque Industrial’: à modernidade, apresentada em ‘Baby’. (FAVARETTO, 1995, p. 87).

O refrão traz uma forte expressão da antropofagia modernista, nele diferentes expressões brasileiras como o “Bumba meu boi” e o “Iê-iê-iê”, que se convergem de maneira articulada e concisa. O termo “Iê-iê-iê”, presente em outras canções do álbum, faz referência à Jovem Guarda e o “Bumba meu boi” é no nome de uma dança e também da festa brasileira que acontece no Norte e Nordeste e encena uma narrativa popular conhecida como auto do boi. Assim, a canção partindo do ideal oswaldiano, aglutina elementos aparentemente díspares para degluti-los e gerar algo novo.

O arranjo da canção tem como base o ritmo nordestino do Baião e funde guitarras elétricas, violão e orquestra de metais, gerando uma mescla de *rock* e baião. Além disso, é possível perceber que o arranjo transita por outros estilos durante a canção, quando Gilberto

Gil canta “é a mesma dança na sala...”, a música assume um caráter de marcha de banda marcial, com a orquestra de metais e a percussão acentuando fortemente o primeiro tempo de cada compasso. Já o trecho “Três destaques da Portela, carne seca na janela...”, a percussão executa um ritmo sincopado, característico de escolas de samba. Sobre o trecho final, Eduardo Basílio Ribeiro aponta:

[...] a canção recria um trecho de ‘Disparada’, de Geraldo Vandré, numa tentativa sutil dos tropicalistas de se aproximarem de um de seus principais opositores ideológicos, além de se constituir uma breve referência a canções de protestos, uma vez que uma das críticas pertinentes ao movimento tropicalista é de que suas canções eram vagas e alienadas. (RIBEIRO, 2018, p. 16).

“Geleia Geral” carrega em seu nome o ideário tropicalista, o termo cunhado por Décio Pignatari consegue condensar em si a essência do movimento. A canção, segundo Caetano, era o resultado da visão de Torquato Neto para o Tropicalismo e justapunha “o folclore tradicional brasileiro e o folclore urbano internacional” (Cf. VELOSO, 1997, p. 296). A canção-manifesto carregada de alegorias e referências é relevante em letra e arranjo, sua análise é de importante valia para entender a Tropicália.

#### **4.4 Parque Industrial**

A canção “Parque Industrial”, composta por Tom Zé, apresenta um mundo reduzido ao mercado de consumo onde a cultura de massa predomina. A letra versa de forma irônica a respeito da exportação e a importação de bens de consumo e de valores culturais, revelando um posicionamento crítico do compositor sobre o desenvolvimento brasileiro pautado na industrialização. A canção busca por meio da *blague* e do deboche subverter e desconstruir o entusiasmo do país com a urbanização dos grandes centros, *modus operandi* também visto em obras modernista como os manifestos “Pau-Brasil” e “Antropófago”.

O arranjo composto por Rogério Duprat apresenta um naipe de metais que remete às bandas tradicionais de coreto e dão um tom festivo e jocoso à canção. Além disso, é usada uma série de recortes sonoros, como plateia e aplausos que enfatizam o caráter burlesco da música. Nela, Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso e Tom Zé, se alternam ao cantar os versos, cada um imprimindo uma interpretação particular, dentre elas se destaca a de Tom Zé, com um ar mais introspectivo, quase lúgubre que destoa fortemente dos aspectos festivos do arranjo. Tal escolha interpretativa gera um irônico contraste e pode ser entendido, tal como é

visto em outros aspectos da canção, como um desânimo e descrença frente às promessas de avanço pautado na industrialização.

Em relação a descrença e a crítica presente na canção, Pedro Martins afirma:

O próprio título satiriza o processo de modernização do Brasil com um termo composto e cristalizado que prepara o terreno para um exercício antropofágico: desconstruir o entusiasmo brasileiro com a urbanização das grandes cidades, que culminou na quase onipresença da indústria cultural. Eis a disposição de destruir pelo riso, uma lição bem aprendida com o modernista Oswald de Andrade, mormente nos manifestos ‘Pau-Brasil’ e ‘Antropófago’.  
(MARTINS, 2016, p. 2)

A canção se inicia afirmando:

Retocai o céu de anil,  
Bandeirolas no cordão,  
Grande festa em toda a nação.

A primeira estrofe expressa o caráter festivo da canção, “Grande festa em toda a nação” ao passo que na segunda é apresentada uma forte ironia ao afirmar que o avanço da industrialização trará redenção aos brasileiros.

Despertai com orações,  
O avanço industrial  
Vem trazer nossa redenção.

Na terceira estrofe, os versos citam algumas das consequências sociais advindas da industrialização, como as garotas-propaganda, a publicidade e o suposto consolo gerado por esses bens de consumo “basta olhar na parede minha alegria num instante se refaz.”. Novamente, a letra retrata em um tom irônico as benesses da industrialização.

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

Na próxima estrofe, a canção continua discorrendo sobre o impacto da industrialização na vida social. No trecho “sorriso engarrafado” fica evidente a crítica à indústria de consumo que tem o poder de comoditização até o sorriso, afinal, tal como os versos afirmam, ele foi “engarrafado”, “tabelado” e “já vem pronto”, “basta apenas requeimar e usar”. No fim da

estrofe, há a expressão em inglês "*Made In Brazil*", que evidencia um processo de produção pouco preocupado com os anseios locais.

Pois temos o sorriso engarrafado  
Já vem pronto e tabelado  
É somente requeimar e usar  
Porque é made, made, made, made in Brazil.

“Parque Industrial” foi gravada inicialmente no álbum “Grande Liquidação” de 1968 de Tom Zé e logo em seguida no disco “Tropicália ou *Panis et Circencis*”. A canção tipicamente antropofágica assimila diferentes referências e as condensa em algo novo, além disso, os conceitos de *Blague* e *Desvario* estão presentes na música, uma vez que os versos retratam o Brasil de forma quase onírica, além de estarem carregados de sarcasmo. A ironia, sempre presente nas obras tropicalistas, aqui toma proporções ainda maiores e faz críticas ácidas ao otimismo frente à industrialização e ao consumo. Arranjo e letra trabalham em contraditória consonância e dão um ar festivo à canção ao mesmo tempo que ataca tal efusividade.

## 5 CONCLUSÃO

Como visto ao longo deste trabalho, o Movimento Tropicalista guarda profundas relações com o Modernismo Brasileiro e outras correntes artísticas. A análise dessa ligação, que já foi muito debatida ao longo dos anos por estudiosos da área, recorrentemente se restringe à perspectiva da Antropofagia de Oswald de Andrade. Por conseguinte, buscando expandir a base teórica deste estudo, explorou-se outros conceitos relevantes à Tropicália, os quais se mostraram profundamente pertinentes na busca para entender o Movimento.

Fica evidente na Tropicália a confluência de diversas referências estéticas que se manifestam diversas as dimensões do movimento. A partir da análise da capa do álbum “Tropicália ou *Panis et Circencis*” é possível perceber que os simbolismos, alusões e sínteses Tropicalistas ultrapassam as canções e também são expressos através da indumentária e gestualidade: os artistas trajando roupas aparentemente disparatadas conseguem por meio da *Blague* e do Deboche expressar a pluralidade presente no movimento.

Com atitude “tresloucada” e de forma notadamente antropofágica, os artistas lançaram mão de diferentes influências estéticas em suas composições. “Bat Macumba”, com seus versos multidimensionais, carrega consigo o próprio conceito “Verbivocovisual” dos Concretistas. “Baby”, uma marcha-rancho transmutada em balada romântica, ao trazer para seus versos referências à cultura de massa faz paralelos diretos com o *Pop Art*. “Geleia Geral”, síntese do Movimento, é a música que condensa em seus versos o próprio espírito Tropicalista. Por fim, “Parque Industrial” é uma sátira ao otimismo frente à modernidade e representa de forma única a *Blague* presente na Tropicália. Nota-se nas canções analisadas que os versos, arranjos e orquestração, transitam de modo livre por diferentes gêneros e métricas. Em suma, a obra tropicalista possui poucas amarras estilísticas e é pautada essencialmente pela expressividade antropofágica.

O Movimento Tropicalista marcou a história artística brasileira pela irreverência e ironia de suas obras. O legado do movimento traçou novos caminhos para a sociedade e provocou transformações na música, na moral e no comportamento. O caráter transgressor tropicalista não se restringiu ao âmbito cultural nacional, o seu impacto ultrapassou as letras, melodias, filmes e expressões artísticas e chegou até o âmago do povo brasileiro, influenciando ideias, atitudes e mudando paradigmas. O presente trabalho buscou contribuir na tentativa de elucidar o Movimento Tropicalista e, por meio dos conceitos de “*Blague*” e “Desvario”, aumentar o repertório teórico para a análise desse momento ímpar na história da música brasileira.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**, São Paulo, [S. l.], n. 94, p. 9-18, jun./jul./ago 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i94p9-18. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45021>>. Acesso em: 08 jun. 2022.

CAMPOS, Augusto. **Viva vaia: Poesia 1949-1979**. São Paulo: Ateliê editorial, 2000, p. 106.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: a Tropicália e surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: UNESP, 2009.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1995.

FRÁGUAS, Maria Cristina. “Leia na minha camisa”: alguns apontamentos sobre “Baby” (1968), de Caetano Veloso. **Magma**, [S. l.], v. 27, n. 16, p. 49-60, 2020. DOI: 10.11606/issn.2448-1769.mag.2020.189586. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/189586>>. Acesso em: 08 maio 2022.

MARTINS, Pedro. Tradição e progresso em uma canção tropicalista: considerações sobre o Parque industrial de Tom Zé. **2º Nas Nuvens...** Congresso de Música – dezembro, 2016.

MARTINS, Pedro. Tropicália num tópico: Bat macumba. **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Belo Horizonte, 2016.

MORAES, Eduardo Jardim. **A Brasilidade Modernista: Sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo de; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. Design gráfico tropicalista: as capas de disco no contexto do Brasil da década de 1960. **IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina, 2013.

PERRONE, Charles. “Caetano Veloso e a tropicália”. In: **Letras e Letras da MPB**. Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PRADO, Célia Luiza Andrade; ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. A tradução “Verbivocovisual” de Haroldo de Campos. **Revista Brasileira de Tradutores**, Rio de Janeiro, v. 19, abr. 2010. Disponível em: <[file:///C:/Users/Cliente/Downloads/1924%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Cliente/Downloads/1924%20(2).pdf)> . Acesso em: 08 jun. 2022.

RIBEIRO, Eduardo Basílio. Eu quis cantar: Um recorte das canções tropicalistas e suas relações com o gênero manifesto. **MEMENTO - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso** - UNINCOR. v. 9, n. 2, jul.-dez. 2018. Disponível em: <

<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/download/5046/10951274>>.  
Acesso em: 09 jun. 2022.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:** apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

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