

Objetos não identificados: tropicalismo e pós-modernismo no Brasil dos anos 1960¹

Josnei Di Carlo*

Resumo

Quando a Tropicália irrompeu na cena musical em 1967, Mário Pedrosa era um crítico de arte influente. Em 1966, ao constatar o esgotamento da arte moderna, Pedrosa afirma que um novo ciclo cultural se iniciava – o da arte pós-moderna. Reconstituindo esse conceito, investigaremos se a intervenção de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival de Música Popular Brasileira pode ser considerada uma manifestação do pós-modernismo. A hipótese é que os motivos da arte pós-moderna identificados por Pedrosa estão presentes na Tropicália.

Palavras-chave

Tropicália. Caetano Veloso. Gilberto Gil. Arte pós-moderna. Mário Pedrosa.

Abstract

When Tropicalia emerged in the music scene in 1967, Mario Pedrosa was an influential art critic. In 1966, when he realized the burnout of modern art, Pedrosa claims that a new cultural cycle was beginning – the postmodern art. Reconstructing this concept, we will investigate if the intervention of Caetano Veloso and Gilberto Gil in the III Festival de Musica Popular Brasileira (Brazilian Popular Music Festival III) can be considered a manifestation of postmodernism. The hypothesis is that the elements of postmodern art identified by Pedrosa are present in Tropicalia.

Keywords

Tropicalia. Caetano Veloso. Gilberto Gil. Postmodern art. Mario Pedrosa.

Introdução

O III Festival de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record há cerca de 50 anos, marca o surgimento da Tropicália. Quando Caetano

¹O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

* Josnei Di Carlo é Pós-Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Ciência Política da UFSC. E-mail: josneidicarlo@hotmail.com.br.

Veloso e Gilberto Gil subiram ao palco do Teatro Paramount, sendo vaiados por estarem acompanhados por grupos de rock – Beat Boys e Os Mutantes, respectivamente –, deram início a um *novo ciclo cultural*. Aglutinaram, culturalmente, as manifestações artísticas radicais, do cinema à literatura, passando pelo teatro e pelas artes visuais, que miravam o autoritarismo, o populismo e os costumes.

Incorporando tudo em um período em que a música estava marcada por posições políticas rígidas, com a guitarra simbolizando a alienação perante a ditadura militar recém-instaurada, a Tropicália era ambivalente por princípio. Sua ambivalência era política? Não, e os militares entenderam que não ao prenderem e exilarem Caetano e Gil em 1968, logo após o Ato Institucional Número 5 (AI-5) entrar em vigor; era estrutural, a estética tropicalista é de natureza antropofágica: sem receios de incorporar elementos díspares, a Tropicália permite vivenciar a contemporaneidade de forma sincrônica, com o arcaico e o moderno integrados em um todo inapreensível².

A ambivalência tropicalista produziu um interesse imediato a sua manifestação: entre o final dos anos 1960 e meados dos 1970, Campos (1967a, 1967b, 1967c, 1968a, 1968b, 1968c), Chamie (1968), Schwarz (1978), Sant’Anna (1968), Santiago (1978), Vasconcellos (1977), entre outros, escreveram textos fundantes sobre a Tropicália. Interesse sempre renovado, no final dos anos 1970, Favaretto (1979) a escolheu como objeto de estudo de sua dissertação. Caetano e Gil foram passados a limpo, apenas uma década após irromperem em cena, pela crítica musical, pela crítica literária e pela sociologia da arte e cultura³.

A ambivalência sempre torna a Tropicália atual e contemporânea. A cada nova teoria, com seus conceitos e categorias sendo empregados para examinarem determinados fenômenos da realidade social, a Tropicália é escrutinada. Em entrevista concedida ao jornal *Zero Hora*, em 1990, Caetano

² Por causa dessa ambivalência, a Tropicália deixa de ser vista como uma resposta crítica e criativa a questões colocadas pela própria MPB (DI CARLO, 2017).

³ Procuramos consultar a publicação original das fontes – ora no Acervo Estadão (AE), ora na Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Para aquelas que não foram possíveis, mesmo consultando-as quando publicadas em livro pela primeira vez, faz-se necessário expor sua origem: o artigo de Schwarz foi originalmente publicado com o título “Remarques sur la Culture et la Politique au Brésil – 1965/1969”, em *Les Temps Modernes*, n. 288, 1970; o de Santiago, com o título de “Caetano Veloso ou os 365 Dias de Carnaval”, em *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, jan.-fev, 1973; os artigos reunidos por Vasconcellos em seu livro de 1977 foram publicados em *Debate e Crítica*, nº 6, jul. 1975, *Cadernos Almanaque*, n. 2, 1976, *Movimento*, 29 mar. 1976 e *Opinião*, n. 196, 6 ago. 1976 e n. 199, 17 ago. 1976.

afirmou que “o tropicalismo foi uma ação de pessoas, que trabalhavam com entretenimento para as massas, já no final do século XX, depois que todas as vanguardas já eram velhas. Então era uma *situação já pós-moderna*” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 250, grifo nosso). Já em 1994, Sovik (2012) apresentou uma tese sobre a Tropicália defendendo que os tropicalistas produziram uma estética pós-moderna no Brasil. Desde a década anterior, a ideia de pós-moderno circulava no Brasil: dois livros procuravam introduzir o termo aos leitores, o de Santos (1986) e o de Coelho (1986). Enquanto aquele não citava pensadores brasileiros que o empregaram antes dos filósofos franceses nos anos 1970, este reconhecia os precursores brasileiros, destacadamente Mário Pedrosa, crítico de arte atento ao impacto das novas tecnologias da informação sobre a cultura e a sensibilidade.

Entre 1966 e 1968, Pedrosa passou a falar em *arte pós-moderna* em suas colunas do *Correio da Manhã* ao se referir às artes visuais. Analisaremos a Tropicália como um estilo cultural denominado pós-modernismo, levando em conta o conceito pedrosiano. D’Angelo (2011, p. 101, grifo nosso) nota que “o escopo da noção de pós-moderno em Mário Pedrosa tem um alcance semelhante ao de Jameson, porque *articula as mudanças na arte às transformações do capitalismo e da cultura*”. Ao aproximarem a Tropicália da estética pós-moderna, Dunn (2009) e Brown (2007) têm Fredric Jameson como sua principal referência. Se o primeiro alerta que a leitura pós-moderna da Tropicália nos países dominantes perde de vista seu impacto e intenção no Brasil, o segundo fala que Schwarz (1978), em sua análise sobre a cultura da década de 1960, descrevia uma produção cultural pós-moderna sem o saber. Empregar Pedrosa em nossa análise da Tropicália indica que o uso de um conceito pensado no Brasil a tatear o pós-modernismo é um caminho a ser explorado: foram as transformações no campo das artes nacional e internacional, ocasionadas pelo desenvolvimento histórico da sociedade de massa, que levaram o crítico a falar em arte pós-moderna. Articularemos, primeiramente, questões estéticas e políticas postas durante o surgimento da Tropicália para, depois, ao reconstruir o entendimento de Pedrosa sobre arte pós-moderna, ver em que medida ele nos ajuda a compreender a Tropicália, mobilizando, preferencialmente, autores imersos no contexto, no intuito de demonstrar que suas apreciações sobre a Tropicália descreviam traços presentes no conceito pedrosiano.

Da Tropicália à Arte Pós-moderna

Em outubro de 1967, ocorreu a final do III Festival de Música Popular Brasileira, em São Paulo. A TV Record criara seu festival no ano anterior como estratégia comercial. Aproveitando a audiência de seus programas musicais, planejara um novo com o diferencial dos principais cantores do Brasil, muitos deles contratados por ela, competirem entre si (TERRA; CALIL, 2013). O clima de competição fora acentuado pelo engajamento da plateia, ao aplaudir ou vaiar os competidores. Explorando-o, Paulo Machado de Carvalho, diretor da TV Record, arrendou o Teatro Paramount, triplicando a plateia do festival de 1967 em comparação com o de 1966, realizado no Teatro Record, com capacidade para 700 pessoas.

A estratégia comercial eficiente da televisão (NAPOLITANO, 2007) aliada à excelência das canções tornaram o III Festival de Música Popular Brasileira um marco de nossa história. Para a música, os compositores assumem suas canções, apresentando-as ao público e gravando-as em disco; se no festival anterior Edu Lobo, Gil e Caetano não defenderam suas composições, exceto Chico Buarque de Hollanda, que cantara “A Banda”, ao lado de Nara Leão, naquele todos eles interpretaram-nas, classificando-as entre as primeiras (TERRA; CALIL, 2013). Para a cultura, a gênese da Tropicália, com a música popular sintetizando experimentos do cinema, do teatro, da literatura e das artes visuais, cuja inserção ao mercado era trabalhada criticamente. Para a política, expressão de uma crise, ao opor-se à retórica populista através da construção fragmentária das letras, valorizando a alegoria e a crítica comportamental (HOLLANDA, 1980). Como lembra Veloso (1997, p. 165) a decisão estava tomada, e no festival de 1967 “a revolução” seria deflagrada com a apresentação de “Alegria, Alegria”, por ele e Beat Boys, e de “Domingo no Parque”, por Gil e Os Mutantes.

Júlio Medaglia, o arranjador de “Alegria, Alegria”, destaca que a MPB era o centro da cultura brasileira do período (TERRA; CALIL, 2013). A canção popular mediava o debate, com seus compositores tendo papel de formadores de opinião (NAVES, 2010). Não estava em julgamento no festival somente a questão musical, mas a questão política, com a MPB sendo uma arma contra a ditadura militar. A revolução tropicalista era perguntar-se sobre os limites da canção no contexto ditatorial. O “autor-cantor”, como nota Galvão (1976, p. 112), não traduzia o “justo anseio geral”, mas confortava o ouvinte. Diagnóstico presente em “Alegria, Alegria”, cujo verso

“e uma canção me consola” ousava confessar que a retórica predominante na MPB era a reconfortante. Segundo Veloso (1997, p. 467), os tropicalistas, “diferentemente de muitos amigos nossos da esquerda mais ingênua, que pareciam crer que os militares tinham vindo de Marte, sempre estivemos dispostos a encarar a ditadura como uma expressão do Brasil”. Questionar o consolo tornou desconfortável o presente opressivo e o futuro redentor, em que os compositores depositaram sua esperança após o Golpe de 1964.

Fortemente associada à canção popular, a Tropicália transcende. Seu poder de síntese leva Naves (2001, p. 47) a falar em “movimento cultural”, pela predisposição de Caetano e Gil pensarem criticamente a arte e a cultura brasileiras, fazendo a música popular “o *locus* por excelência do debate entre diferentes linguagens: musicais, verbais e visuais”. Wisnik (2005, p. 44) considera a Tropicália resultado das rupturas que eclodiram ao longo de 1967 no cinema, no teatro, na literatura e nas artes visuais, despontando “como um movimento de intervenção organizado por artistas da área de música popular” em 1968. A expressão movimento é problematizada por Sússekind (2007, p. 31), por supor um programa e uma organização ausentes na Tropicália, preferindo usar “momento tropicalista”, por dar uma abrangência que “iria bem além do campo estritamente musical [...] ou de uma limitação temporal demasiada rígida” e captar “as formas de criação, de convergência e de intensa contaminação mútua no âmbito da produção cultural brasileira de fins dos anos 60 e início da década de 70”. A intervenção de Caetano e Gil no III Festival de Música Popular Brasileira demarca um novo ciclo cultural, conscientizando uma fração da classe artística de uma linguagem em comum e, *a posteriori*, tornando possível agrupar suas obras como se fizessem parte de um “movimento” ou “momento”.

Em direção a “Alegria, Alegria” e a “Domingo no Parque” confluíram o radicalismo cultural presente em obras cinematográficas, teatrais e visuais que confrontavam a ditadura militar sem deixar de mirar a cultura nacional-popular, centrada no Brasil profundo⁴. “É provável que *O Rei da Vela*, de

⁴ A cultura nacional-popular formou-se entre os anos 1950 e 1960, quando intelectuais alinhados ao movimento nacionalista procuraram viabilizar o desenvolvimento nacional. O ideário influenciou setores da sociedade civil. Entre eles, ligados às artes, com artistas e intelectuais almejando nacionalizar a linguagem artística das artes visuais, da canção popular, do cinema, da literatura e do teatro, que, influenciadas pela cultura e pela estética internacionais, eram julgadas alheias à realidade do Brasil. Presente na produção artística brasileira desde o início do século XX, essa preocupação se manifestou no contexto tropicalista por meio da construção de uma arte nacional-popular, privilegiando a representação do “povo brasileiro”. (GARCIA, 2007)

José Celso Martinez Corrêa, tenha sido assistido por Caetano quando ele já havia composto ‘Tropicália’ e ‘Alegria, Alegria’”. A hesitação de Maciel (1996, p. 194) aponta a confluência de objetivos e sentimentos no cinema, no teatro e nas artes visuais. Ao Caetano afirmar que compusera “Tropicália” uma semana antes de assistir a *O Rei da Vela*, José Celso reconheceu que fora influenciado por *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (BAR, 1968). Em outubro, quando das finais do festival de 1967, já fora realizada a mostra Nova Objetividade em abril, com a instalação de Hélio Oiticica *Tropicália*, que emprestaria o título a uma canção de Caetano composta em maio, mês da *première* de *Terra em Transe* e da encenação de *O Rei da Vela*.

O filme de Glauber é a consciência crítica do colapso do populismo para os tropicalistas. Veloso (1997, pp. 99-105) afirma que o protagonista de *Terra em Transe* tinha “uma visão amarga e realista da política, que contrastava fragrantemente com a ingenuidade de seus companheiros de resistência à ditadura militar recém-instaurada”, dando um “golpe no populismo de esquerda”, libertava “a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla”; portanto, “se o tropicalismo se deve alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme”. A importância de Glauber para Veloso (1997, p. 242) é central a ponto de sua apreciação de *O Rei da Vela* ser por analogia: “Zé Celso se tornou, aos meus olhos, um artista grande como Glauber” após a encenação da peça, que “continha os elementos de deboche e a mirada antropológica de *Terra em Transe*”.

Caetano não conhecia a instalação *Tropicália*, emprestou o nome da obra de Oiticica para uma canção por sugestão de Luís Carlos Barreto, diretor de fotografia de *Terra em Transe*. “Tropicalismo foi influenciado [...] pela exposição de Hélio Oiticica, denominada *Tropicália*, da qual tirou o nome e a fundamentação teórica”, o equívoco de Maciel (1996, p. 194) aponta um caminho a ser seguido. O “Esquema Geral da Nova Objetividade”, manifesto de Oiticica apresentado na mostra que exibiu sua instalação, adota o conceito de arte pós-moderna de Pedrosa, que passou a usá-lo para se referir à arte contemporânea a partir de “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica”, publicado em 26 de junho de 1966⁵.

⁵ Após reconhecer que a estrutura de *Tropicália* de Oiticica é semelhante às músicas tropicalistas, Favaretto (2000) aponta que a comparação entre elas mostra a coincidência de linguagem e de proposta, com a mesma intenção crítica. Por sua vez, este trabalho não objetiva compará-las, mas demonstrar como o conceito pedrosiano, formulado para pensar a arte contemporânea, nos ajuda a compreender a intervenção de Caetano e Gil no III Festival de Música Popular Brasileira como o momento em que uma fração da classe artística se conscientiza de um novo ciclo cultural – o da arte pós-moderna.

Para apreender a dimensão social da Tropicália, poderíamos falar que ela é a emergência do pós-modernismo durante a pós-modernidade. Apoiando-nos em Eagleton (2011), estamos nos referindo a uma forma de cultura contemporânea cuja origem encontra-se em um período histórico específico. No caso do Brasil, em “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, confluem a arte pós-moderna, enquanto ela é tateada por Pedrosa em diversas de suas colunas sobre artes visuais do *Correio da Manhã* de 1966 a 1968.

Da Arte Pós-moderna à Tropicália

Já no primeiro parágrafo de sua segunda coluna sobre artes visuais desse período, Pedrosa usa o termo arte pós-moderna para enfatizar o fim da arte moderna, em razão do novo estágio do capitalismo. O conceito estava sendo construído empiricamente por ele, enquanto observador privilegiado da produção artística da década de 1960⁶. Apesar de sua análise voltar-se para as artes visuais, lança luz sobre a cultura de seu tempo. Ao crítico identificar uma mudança qualitativa nas artes a partir dos anos 1950, apreende o pós-modernismo no início da pós-modernidade. “Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de ‘arte moderna’ [...], os critérios de juízo para apreciação já não são os mesmos”, começa Pedrosa (1981, p. 205). Não são os mesmos porque eram produtos do modernismo. “Estamos agora em outro ciclo”, continua Pedrosa (1981, p. 205), “que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado [...] pela *pop art*”. E Pedrosa (1981, p. 205, grifo nosso) conclui lançando pela primeira vez o conceito explorado por ele até 1968, “a esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de ‘arte pós-moderna’”. As mudanças eram tão significativas para ele, que não estavam fadadas a se fecharem nas artes visuais⁷. Dentro do argumento que desenvolvemos anteriormente, a consciência do novo ciclo cultural em processo é adquirida a partir da intervenção de Caetano e Gil no festival de 1967, em razão de ela sintetizar as experiências artísticas que vinham passando a limpo o populismo e a cultura nacional-popular. A

⁶ Pedrosa dera seus primeiros passos na crítica de arte nos anos 1930, mas foi a partir de novembro de 1946 que ele se profissionalizou enquanto crítico de arte, ao criar a coluna “Artes Plásticas” no *Correio da Manhã*, permanecendo até 1950. De 1951 até 1964, escreveu para *O Estado de S. Paulo*, *Tribuna da Imprensa*, *Jornal do Brasil*, entre outros, retornando ao *Correio da Manhã* em 1966. (DI CARLO, 2019)

⁷ Não encontramos a publicação original da coluna nos acervos consultados. Nesse caso, como nos citados anteriormente, consultamos sua primeira edição em livro.

consciência do processo, contudo, não levou uma fração da classe artística a organizar o campo artístico a ponto de falarmos em movimento cultural.

O ciclo tem duas origens para Pedrosa. A passagem do modernismo para o pós-modernismo é dada, internacionalmente, pela *pop art* e, nacionalmente, pelo neoconcretismo. A compreensão do novo estilo cultural identificado pelo crítico emerge acompanhando seu entendimento sobre arte moderna, *pop art* e neoconcretismo, fornecido por ele em suas colunas de 1966 a 1968.

Ele aponta três movimentos na história do modernismo: o primeiro, de destruição do naturalismo, abriu caminho para a arte moderna; o segundo marcou sua consolidação, ao ela destruir o objetivismo, para, no terceiro, tornar suas formas de expressão autossuficientes. A arte moderna se caracteriza, segundo Pedrosa (1967b), como um processo em que o naturalismo, predominante nas artes visuais do século XIX, é destruído sistematicamente. No processo, a arte moderna estabelece-se como radicalmente distinta da arte tradicional, substituindo a extroversão pela introversão, quando os artistas desestruturam, dissecam e dissolvem o objeto ao representá-lo. Ao buscar destruir sistematicamente o naturalismo, a arte moderna deixa de se preocupar em representar a natureza. Introvertida, volta-se sobre si mesma. Ao aprofundar as experiências com a linguagem, converte-se em pura linguagem, com os artistas criando livremente sem calcarem-se na realidade objetiva. Pedrosa (1967b, p. 3) constata que “agora assistimos ao pêndulo voltar da ponta extrema do subjetivismo e buscar atingir a ponta extrema do objetivismo”, a arte ergue-se em uma “direção constante, unívoca – de si para fora”.

A análise da história do modernismo aponta que um dos motivos da arte pós-moderna para o crítico é o *objetivismo*, com a criação artística baseando-se nos objetos do cotidiano. Pedrosa (1966a, p. 12, grifo nosso) é enfático ao sustentar que “estamos diante de uma *capitulação aberta à objetividade imediata do cotidiano*”, com os artistas procurando representar o objeto em si, sem mediá-lo pela sua subjetividade e pelo seu domínio da técnica pictórica. “Os artistas tomam os objetos do cotidiano, do consumo de massa”, destaca Pedrosa (1966a, p. 12), “e os isolam, os apresentam, tal e qual são, ou os copiam, servilmente, para não haver dúvidas que não querem ‘transfigurar’ a realidade nem muito menos transcender a nada”. As palavras do crítico encarnam-se em “Alegria, Alegria”, quando questões políticas e ícones do cinema são sumarizados por seu narrador como objetos do cotidiano: “O sol se reparte em crimes/ Espaçonaves, guerrilhas/ Em cardinales bonitas/ Eu vou”. Para Favaretto (1979), a sumarização tropicalista coloca no mesmo

plano os objetos representados. Em uma perspectiva analítica pedrosiana, o narrador de “Alegria, Alegria” capitula abertamente à objetividade imediata de seu cotidiano – o verão, a violência, a alta tecnologia, a resistência política, o cinema. Ao tomar os lugares comuns do cotidiano de um jovem urbano em um contexto marcado pela cultura nacional-popular, que privilegiava a descrição do rural e da pobreza, Caetano fazia uma crítica dessa cultura, enfatizando a multiplicidade da identidade nacional. Apesar de “Domingo no Parque” ter personagens identificados com a brasilidade (“Um trabalhava na feira/ Ê, José!/ Outro na construção/ Ê, João!”), narra um crime passional sem o tratamento heroico da cultura nacional-popular. O objetivismo tropicalista, porém, não é neutro. A neutralidade na Tropicália é aparente porque “submete um sistema de noções reservadas e prestigiosas a uma linguagem de outro circuito e outra data, operação de que deriva o seu alento desmistificador e esquerdista”, nota Schwarz (1978, p. 75). A forma como “Alegria, Alegria” representa os objetos do cotidiano e “Domingo no Parque” trata os personagens é similar à da *pop art*, só que em uma sociedade de desenvolvimento desigual não os esvazia de seu significado. Mesmo com uma chave de leitura negativa da Tropicália, Schwarz, na passagem que destacamos, reconhece a crítica social no interior da ambivalência tropicalista. Colocando no mesmo plano os objetos dados pelo desenvolvimento desigual, Caetano enfatiza que o arcaico e o moderno são vivenciados sincronicamente na contemporaneidade no Brasil. O objetivismo na Tropicália é crítico. Com ele, se problematiza o desenvolvimentismo (a modernização não pressupõe um progresso linear) e a cultura nacional-popular (a identidade nacional não é unívoca).

Outro motivo da arte pós-moderna para o crítico é o *suporte ampliado* da obra de arte. O quadro para a arte tradicional é um suporte representacional da natureza, enquanto para a arte moderna é um suporte autônomo no qual a linguagem se expressa livre de qualquer condicionamento exterior. Pedrosa (1967a) observa que o quadro na arte pós-moderna é marcado pela perda de sua integridade conforme os artistas tiraram-no de seu isolamento possibilitado pela moldura. Os limites do retângulo eram um tabu, superados enquanto se rasgava e vazava o quadro, se pregavam coisas nele a golpes de martelo, assim por diante. Caetano e Gil amplificaram o suporte cancional no III Festival de Música Popular Brasileira introduzindo a guitarra elétrica no acompanhamento de suas composições. “O significado da guitarra elétrica não se esgota, para os tropicalistas, na mera questão de arranjo musical”, nota Naves (2001, p. 50); combinada com as roupas,

com os cabelos e com uma postura cênica no palco, a guitarra elétrica estendia os limites da MPB, levando à perda da autonomia da canção. Na amplificação do suporte cancional por parte dos tropicalistas, entendemos seu radicalismo cultural de “crítica à musicalidade do passado e crítica ao miúdo engajamento da canção de protesto”, sendo, nas palavras de Vasconcellos (1977, p. 45), “a primeira formulação, ao nível da MPB, da deglutição estética estrangeira e a conseqüente superação do tradicional nacionalismo musical”. Portanto, amplia-se o suporte da obra de arte para desconstruir sua forma hegemônica. Nas artes visuais, era dada pela moldura; na MPB, pelo acompanhamento limitado a instrumentos brasileiros. Amplificando o suporte cancional, a Tropicália pôs em cheque as demarcações rígidas entre o nacional e o internacional e a integridade da canção.

Se o conceito de pós-modernismo estava sendo construído empiricamente por Pedrosa, ele apreende o objetivismo e o suporte ampliado da arte pós-moderna ao investigar a *pop art* e o neoconcretismo, respectivamente. A *extroversão* pós-modernista é historicamente determinada, não é uma reação à modernidade no intuito de recuperar os valores tradicionais da arte. A *extroversão* tem duas dimensões para o crítico: quando se apropria dos objetos do cotidiano e quando se amplia o suporte da obra de arte. Investigando como a história do modernismo aparece no pensamento crítico pedrosiano entre 1966 e 1968, esboçamos ambas as dimensões, mas, para entendermos como elas estruturam a estética pós-moderna, precisamos nos deter sobre a *pop art* e o neoconcretismo.

Pedrosa (1966b, p. 10) enuncia que a *pop art* teve como principal estímulo a “nostalgia do objeto”, cujas obras consolidaram a “estética do resíduo, da rejeição, do lixo”, possibilitada pela “civilização do desperdício, essência da civilização americana”. O desperdício é produto da sociedade de consumo, com a *pop art* sendo, para Pedrosa (1967h, p. 3), “a primeira manifestação artística saída no todo e no detalhe da civilização industrial”. Arte pós-moderna é mais do que um termo para o crítico, é um conceito em construção por um observador dos condicionamentos sociais gestados pelas contradições da modernidade. Não é acidental, portanto, que a *pop art* seja a arte mais representativa dos Estados Unidos, em função de sua sociedade ter sido a primeira ambientada no interior da produção de massa, trazendo “um condicionamento novo àquela sociedade. Obrigou-a a alterar seus hábitos cotidianos, seu modo de viver, sua cozinha, seu comer, seu vestir, seu lazer, seus ritos de iniciação – nascer, casar, morrer”, nota Pedrosa

(1966a, p. 12). Se a sociedade de consumo alterou os hábitos cotidianos dos indivíduos, ela criou as condições para a transição da modernidade à pós-modernidade, com sua nova sensibilidade.

Dois princípios da estética pós-moderna se revelam na busca exacerbada da *pop art* pelo objetivismo. A primeira trata-se da bricolagem, que se manifesta aos artistas juntarem coisas banais. A segunda revela-se quando eles se ambientam à linguagem publicitária, em razão de eles realizarem a bricolagem “não para efeitos líricos ou com intenções oníricas do primeiro surrealismo, mas para produzir objetos inéditos em si mesmos”, infere Pedrosa (1967f, p. 1). A preocupação da *pop art*, destarte, é ser comunicativa, em virtude de “abandonar as velhas e nobres tradições artesanais da pintura e da escultura a fim de alcançar o nível da história em quadrinhos, do cartaz, e de outros processos de comunicação de massa”, considera Pedrosa (1967i, p. 1). Ao buscar ser comunicativa, a *pop art* não teme a banalidade e aceita “a poderosa concorrência do vulgar e do kitsch”, pois se trata “de tranquilamente, sem dramas, verificar o que há, e produzir não para estetas mas para consumidores ‘normais’”, arremata Pedrosa (1967i, p. 1).

O crítico parte dos condicionamentos sociais dos EUA para compreender a *pop art*, a apresentando, então, o objetivismo a marcar a arte pós-moderna. Sendo cercados pelos objetos do cotidiano, que, na pós-modernidade, são os bens de consumo e as imagens dos meios de comunicação em massa, os artistas apropriam-se deles através da bricolagem e da linguagem publicitária para produzir arte para consumidores. A bricolagem, base da linguagem, e o *kitsch*, pilar da estética, estão presentes tanto em “Alegria, Alegria” quanto em “Domingo no Parque”. Apesar de apontados unanimemente por quem se propôs a analisá-las, como os autores mobilizados ao longo deste trabalho, é Santiago (1978, pp. 148-149, grifo nosso) quem sumariza os indícios do objetivismo pós-moderno na Tropicália, ao refletir sobre a importância de Chacrinha para os tropicalistas desde o início, bastando lembrar que a composição de Caetano é intitulada com um de seus tantos bordões:

[...] Desde 1967, Caetano já estava preocupado com um novo tipo de personalidade, de aparência, que precisava criar para poder enfrentar a TV e o disco. Tinha se dado conta de que o talento musical não é tudo, não é suficiente. Agora, não só teria um público ativo diante dele, na plateia, como também um outro, bem mais vasto e exigente, sentado nas poltronas das salas de estar e que preencheria os minutos de silêncio dos comerciais com

comentários e piadas caseiras. Para agradar a esses dois públicos, elegeu [...] como imagem a figura de Chacrinha, sem no entanto idealizar a imagem do homem da buzina, tomando-a antes em toda sua ambiguidade promocional. [...]

[...] A imagem de Chacrinha e a descoberta da TV foram acompanhadas por um significativo movimento de valorização do Brasil, [...], movimento este que, em última instância, foi o responsável por um estranho e inédito movimento cultural. De repente, *descentralizou-se a cultura brasileira da cultura institucionalizada*, da cultura aceita e aplaudida pelos “intelectuais” e pelas universidades, pelas academias de letras e pelos suplementos literários. Transferiu-se o interesse para o humilde e o marginalizado até então pela cultura sofisticada dos grandes centros.

A citação parece seguir *pari passu* a descrição de Pedrosa sobre a *pop art*, mas com particularidades por voltar-se a outro contexto. Em vez de fazer uso exclusivo de objetos descartáveis da sociedade de consumo, a Tropicália também faz uso do imaginário popularesco, com “Alegria, Alegria” referindo-se implicitamente a Chacrinha e “Domingo no Parque” narrando um crime passional. Para os tropicalistas, não se tratava de vender música apenas para estudantes e intelectuais engajados, era necessário vendê-la para o público em geral, que não frequentava *shows*, conhecendo seus ídolos pelas imagens da televisão e pelas ondas do rádio, comprando seus discos. O procedimento é o mesmo, mudando os objetos a serem representados: enquanto em uma sociedade industrializada como a dos EUA o imaginário social está marcado pelos resíduos do consumo de massa, o imaginário social do Brasil está sedimentado por clichês, remetendo ao arcaísmo e à modernidade, abundantes em uma sociedade de desenvolvimento desigual. Veloso (1997, p. 165) diz que compôs “Alegria, Alegria” desejando “que fosse fácil de apreender por parte dos espectadores do festival e, ao mesmo tempo, caracterizasse de modo inequívoco a nova atitude que queríamos inaugurar”. Fácil, por ser uma marchinha a mimetizar “A Banda”, de Chico Buarque. Mesma intenção de Gil, mimetizando cantos de capoeira, em “Domingo no Parque”. A nova atitude, o pós-modernismo enfatizado por nós.

Quando descrevemos a compreensão de Pedrosa da história do modernismo, a ideia central era de que a dissolução do naturalismo e do objetivismo conduziram ao abstracionismo, mas o plano foi preservado. A radicalização do processo coube ao neoconcretismo, abrindo caminho

para um novo ciclo cultural. Conforme Pedrosa (1967d, p. 1), Lygia Clark foi “a primeira a tirar daí as implicações, ao tentar desmoldurar o quadro pictórico para que o mesmo, flutuando no espaço real, se identificasse” com o plano. Posteriormente, ela passou “da superfície plana pictórica ao espaço real”, prossegue Pedrosa (1967d, p. 1), “onde dando articulação aos planos por meio de uma dobradiça chegou ao movimento com os ‘bichos’”. Lygia liquidou o espaço pictórico do plano, criando um “não-objeto”, como era nomeado pelos neoconcretistas. Ao reformular o conceito estrutural da obra de arte, a série *Bichos* rompeu as limitações impostas pela moldura, que engessava estruturalmente a obra de arte, limitando seu espaço social de ação e sua relação com o público.

As experiências iniciadas no Brasil pelo neoconcretismo abriram caminho para a arte sair dos espaços fechados em direção aos abertos, com as obras ganhando as ruas e ocupando a cidade. Pedrosa (1967c, p. 6) frisa que a arte pós-moderna é “eminentemente urbanística, não quer ela ser confinada a coisa alguma; é extrovertida, objetiva e modernizadora da vida, aonde quer que chegue”. A canção popular, apresentada diretamente ao público, em programas de auditório, em festivais e em *shows*, é, ao contrário das artes visuais, urbana e extrovertida por excelência. Se a análise não levar em conta que a fruição delas é diferente, perde de vista suas especificidades. Mas o discurso cancional de “Alegria, Alegria” impregna-se pelo espaço urbano, o narrador afirma sua independência ideológica deixando-se levar pelas distrações oferecidas em profusão pela cidade e pela sociedade de consumo (“Por entre fotos e nomes/ Os olhos cheios de cores/ O peito cheio de amores vãos/ Eu vou”). A cena descrita em “Domingo no Parque” segue o ritmo inebriante do parque de diversões (“Juliana girando/ Oi girando!/ Oi, na roda gigante”). Ambas as canções estão marcadas pelo fluxo, que pode distrair ou inebriar, afastando-se do imobilismo a marcar uma parte da MPB, cuja mitologia do “dia que virá” tirava o peso dos ombros do ouvinte sobre o processo histórico em curso (GALVÃO, 1976).

Urbanizando-se, as artes visuais passam a exigir do espectador mais do que fruição intelectual, mas sensorial. Pedrosa (1967g) realça que a transformação da fruição estética marca uma mudança qualitativa da arte contemporânea em relação à arte moderna, em virtude de a participação do espectador romper o distanciamento psíquico em vigor até então. É o traço específico, para ele, da *sensibilidade pós-moderna*. Pedrosa (1967g, p. 1) diz que os artistas “rompem as fronteiras da ‘distância psíquica’ pelo lado de dentro, quer dizer, do lado do criador da obra”. Fazendo com que a arte não

seja contemplada à distância, “convidam os espectadores para, quebrando o velho respeito tradicional pela ‘obra de arte’, também violarem as fronteiras que os separam dela”, completa Pedrosa (1967g, p. 1). A ressalva anterior sobre a canção popular também tem de ser considerada ao refletirmos sobre sua relação com o espectador. Em princípio, essa relação existe, mesmo considerando a separação do palco e da plateia. Só que o crítico está falando de uma intervenção do público na criação artística. A relação de que ele fala é estruturante da obra. Tanto o discurso cancional de “Alegria, Alegria” quanto o de “Domingo no Parque” não são concatenados através de causa e efeito, por causa da bricolagem. Chamie (1968, p. 4) fala que a Tropicália “consagra a ‘probabilidade’, a desordem codificada, e por isso concede ao leitor ou ao ouvinte o poder de interferência criativa no contexto do texto e da música que se lhe apresentam”. Sua mensagem é ambivalente ; sujeitando-se a leituras variadas, exige uma participação ativa do receptor.

Se a arte pós-moderna, para Pedrosa, poderia ser conformista, como na *pop art*, ao negar o comentário social, a radicalidade pós-moderna expressava-se no neoconcretismo. Já na primeira coluna em que ele fala em arte pós-moderna estão os indícios do radicalismo neoconcreto. Oiticica saiu do estúdio para integrar-se à Estação Primeira de Mangueira. Saindo de sua torre de marfim, ele deixara para trás os relevos e os núcleos para prosseguir em seus experimentos, criando o penetrável, em que o sujeito, após passar por uma porta deslizante, se fechava em cor, com todos seus sentidos sendo invadidos por ela. O crítico relaciona Oiticica a Lygia em virtude de o penetrável e a série *Bichos* tirarem o espectador da passividade diante da obra de arte. Nas duas experiências neoconcretas, o espectador é atraído a uma ação que não está, segundo Pedrosa (1981, p. 207), “na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta, pelo gesto e pela ação”.

Se Lygia tirou o espectador de sua passividade diante da obra de arte com a série *Bichos*, Oiticica abriu o leque sensorial do espectador com o penetrável e, posteriormente, com a instalação. Justamente nos experimentos neoconcretos reside para o crítico uma essência nova que não pode ser atribuída ao projeto modernista. Segundo Pedrosa (1981, p. 208), “o artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados da alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo”. Produto das mudanças culturais e tecnológicas que levaram os sujeitos

a se debaterem em um presente caótico, pondera Pedrosa (1967e). O estranhamento tropicalista era provocado pela bricolagem do arcaico e do moderno, através de seus clichês, em um eterno presente, como se estivesse se debatendo na realidade anacrônica de nosso desenvolvimento desigual. Trata-se da política da Tropicália, crítica ao populismo e à ditadura militar. Mas a presentificação é produto dos meios de comunicação de massa: “os instrumentos audiovisuais e a eletrônica, casados à formidável mobilidade da época, nos empanaram o velho mundo definido pelo verbo e desenhado pela visão”, assim, continua Pedrosa (1967e, p. 3), “todos os sentidos ampliados caem sobre nós, simultaneamente”. Portanto, o artista pós-moderno cria pensando em explorar ao máximo os seis sentidos do público. Escrevendo no início dos anos 1970 sobre os tropicalistas, novamente Santiago (1978, p. 150-151, grifo do autor) parece emular a sensibilidade pós-moderna de que nos fala o crítico:

Caetano trouxe para o palco da praça e para a praça do palco o próprio *corpo* [...]. O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música. O corpo está para a voz, assim como a roupa está para a letra e a dança para a música. Deixar que os seis elementos desta equação *não* trabalhem em harmonia [...], mas que se contradigam em toda sua extensão, de tal modo que se cria um estranho clima lúdico, permutacional, como se o cantor no palco fosse um quebra-cabeça que só pudesse ser *organizado* na cabeça dos espectadores. Mudando e recriando a imagem de número para número, Caetano preenchia de maneira inesperada as seis categorias com que trabalha basicamente: corpo, voz, roupa, letra, dança e música. O artista desdobra-se em criador e criatura. Deixando aquele na penumbra da enunciação, exhibe-se a si mesmo, criatura, artifício, arte, como enunciado. Ler a criatura é ler o artista. Ler é penetrar no espaço das intenções oferecidas e das posições camufladas.

O neoconcretismo é precursor do pós-modernismo para Pedrosa por instaurar a sensibilidade no interior da racionalidade moderna. A razão e a emoção se coadunam na contemporaneidade pelo fato de os sentidos não serem cingidos na sensibilidade pós-moderna. Para despertar todos eles ao mesmo tempo, os artistas ampliaram o suporte a ponto de o espectador não saber mais se estava diante de uma pintura ou escultura. No aprofundamento da pesquisa estética, a instalação tornar-se-ia a obra de

arte por excelência do pós-modernismo. Sendo a música popular o centro da cultura brasileira da década de 1960, a postura assumida por Caetano e Gil a partir do momento em que se apresentaram no III Festival de Música Popular Brasileira, sintetizando as experiências pós-modernas, fez com que o novo ciclo cultural se identificasse com a Tropicália. Recuperar o conceito de arte pós-moderna de Pedrosa é significativo, porque se trata do intelectual que compreendeu que as mudanças no campo das artes visuais eram produtos da crise da modernidade, percebendo a passagem de um período histórico para outro e da manifestação de um novo estilo de cultura.

Considerações Finais

No festival de 1967, “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” destoavam das outras composições apresentadas ao júri (CAMPOS, 1967a). Seu desafio ao coro dos contentes foi um canto a conscientizar os artistas e os intelectuais de um processo em andamento. É compreensível a Tropicália não ter se restringido à canção popular, dificultando, ainda hoje, sua apreensão como movimento, por não ter sido organizado por um programa em comum. Um ano antes, porém, Pedrosa falou que um novo ciclo cultural se iniciava, no Brasil, com os desdobramentos das pesquisas estéticas do neoconcretismo, e internacionalmente, com o surgimento da *pop art*. As mudanças eram tão profundas, para ele, que a partir daí passou a falar em arte pós-moderna. Precursora, sim, a sua compreensão do fenômeno está mais próxima das conotações adquiridas a partir do final dos anos 1970 do que dos intelectuais que usaram o termo antes – apresentado pelo relato histórico de Anderson (1999). A Tropicália é a consciência do pós-modernismo na gênese da pós-modernidade, porque pertencia ao novo ciclo cultural já chamado de arte pós-moderna no período por um crítico brasileiro, porque seus procedimentos são análogos aos identificados por Pedrosa nas artes visuais. “Costuma-se dizer que a crítica chega com atraso em relação às inovações que vão se processando na arte”, mas Pedrosa, conforme Arantes (1991, p. XVIII), “em mais de uma ocasião antecipou-se e propiciou a emergência do novo no domínio das artes plásticas”. Não só categorias para se pensar a cultura: por exemplo, a arte pós-moderna como teoria da Tropicália, contribuição que tentamos dar a este trabalho.

Referências

- ANDERSON, Perry.
(1999). *Origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori.
(1991). *Mário Pedrosa, itinerário crítico*. São Paulo: Scritta.
- BAR, Décio.
(1968). O tropicalismo é nosso, viu? *Realidade*, São Paulo, ano III, n. 33, pp. 174-184, dez.
- BROWN, Nicholas.
(2007). Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital. In: CEVASCO, M. E.; OHATA, M. (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 295-309.
- CHAMIE, Mário.
(1968). O trópico entrópico da tropicália. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 89, n. 28.524, p. 4 (Suplemento Literário), 06 abr.
- CAMPOS, Augusto de.
(1967a). Festival de viola e violência. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.872, p. 1 (Segundo Caderno), 26 out.
- (1967b). O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.892, p. 1 (Quarto Caderno), 19 nov.
- (1967c). A explosão de Alegria, Alegria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 88, n. 28.411, p. 6 (Suplemento Literário), 25 nov.
- (1968a). Viva a Bahia-ia-ia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 89, n. 28.512, p. 6 (Suplemento Literário), 23 mar.
- (1968b). João Gilberto e os jovens baianos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, n. 23.116, p. 4 (Quarto Caderno), 18 ago.
- (1968c). É proibido proibir os baianos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, n. 23.164, p. 1 (Quarto Caderno), 13 out.
- COELHO, Teixeira.
(1986). *Moderno, pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM.
- D'ANGELO, Martha.
(2011). *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Nau.
- DI CARLO, Josnei.
(2017). Tropicália é a prova dos nove. *Outras Palavras*, São Paulo, 10 dez. 2017. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/posts/a-tropicalia-e-a-prova-dos-nove>>. Acesso em: 09 nov. 2019.
- (2019). *Mário Pedrosa*. Penápolis: FUNEPE.
- DUNN, Christopher.
(2009). *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP.
- EAGLETON, Terry.
(2011). *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- FAVARETTO, Celso.
(1979). *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós.
- (2000) *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP.
- GALVÃO, Walnice Nogueira.
(1976). MMPB: uma análise ideológica. In: _____. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, pp. 93-119.
- GARCIA, Miliandre.
(2007). *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de.
(1980). *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense.
- LUCCHESI, Ivo; DIEGUEZ, Gilda Korff.
(1993). *Caetano*. Por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra. Rio de Janeiro: Leviatã.
- MACIEL, Luiz Carlos.
(1996). *Geração em transe*: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- NAPOLITANO, Marcos.
(2007). *A síncope das ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- NAVES, Santuza Cambraia.
(2001). *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- (2010). *Canção popular no Brasil*: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- PEDROSA, Mário.
(1966a). Veneza – feira e política das artes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 22.473, p. 12 (Quarto Caderno), 10 jul.
- (1966b). Crise do condicionamento artístico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 22.491, p. 10 (Quarto Caderno), 31 jul.
- (1967a). A passagem do verbal ao visual. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 22.714, p. 3 (Quarto Caderno), 23 abr.
- (1967b). Crise ou revolução do objeto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 22.737, p. 3 (Quarto Caderno), 21 mai.
- (1967c). Arte e burocracia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 22.749, p. 6 (Quarto Caderno), 04 jun.
- (1967d). Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.761, p. 1 (Quarto Caderno), 18 jun.
- (1967e). Do purismo da Bauhaus à aldeia global. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.785, p. 3 (Quarto Caderno), 16 jul.
- (1967f). Quinquilharia e pop art. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.809, p. 1 (Quarto Caderno), 13 ago.
- (1967g). Bienal e participação... do povo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, nº 22.857, p. 1 (Quarto Caderno), 08 out.
- (1967h). Pop art e norte-americanos na Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.863, p. 3 (Quarto Caderno), 15 out.
- (1967i). Do pop americano ao sertanejo Dias. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.875, p. 1 (Quarto Caderno), 29 out.
- (1981). Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, p. 205-209.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de.
(1968). Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXXVII, n. 281, p. 1 (Caderno B), 2 mar.
- SANTIAGO, Silviano.
(1978). Caetano enquanto superastro. In:_____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, pp. 139-154.
- SANTOS, Jair Ferreira dos.
(1986). *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense.
- SCHWARZ, Roberto.
(1978). Cultura e política, 1964-1969. In:_____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 61-92.
- SOVIK, Liv.
(2012). Cultura e política, 1967-2012: a durabilidade interpretativa da tropicália.

- Cadernos de Estudos Culturais*, v. 4, n. 8, pp. 147-160.
- SÜSSEKIND, Flora.
(2007). Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de findos dos anos 60. In: BASUALDO, C. (Org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 31-58.
- TERRA, Ricardo; CALIL, Renato.
(2013). *Uma noite em 1967*. São Paulo: Planeta, 2013.
- VASCONCELLOS, Gilberto.
(1977). *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal.
- VELOSO, Caetano.
(1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- WISNIK, Guilherme.
(2005). *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha.

Recebido em

maio de 2019

Aprovado em

novembro de 2019