

## EU QUIS CANTAR: UM RECORTE DAS CANÇÕES TROPICALISTAS E SUAS RELAÇÕES COM O GÊNERO MANIFESTO<sup>1</sup>

Eduardo Basílio Ribeiro<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo primordial propor análises críticas sobre algumas canções do álbum *Tropicália ou Panis et Circencis* a partir da sua configuração como álbum-manifesto do movimento Tropicalista evidenciado na pesquisa de dissertação desenvolvida. Trata-se de uma síntese que se concentra na investigação de quatro do total de doze canções presentes no álbum lançado em agosto de 1968 – a saber, “Miserere Nobis”, “Batmakumba”, “Baby”, e “Geleia Geral”. Estas análises têm como escopo principal apresentar e examinar elementos trabalhados pelos tropicalistas cujos pressupostos estéticos baseados em princípios de correntes vanguardistas como a antropofagia e na união do binômio música e poesia contribuíram decisivamente para novos rumos de ruptura e renovação da música popular e da arte brasileira em geral.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tropicalismo, Gilberto Gil, geleia geral, vanguarda.

**ABSTRACT:** This article has as main objective to propose critical analyzes about some songs of the *Tropicália or Panis et Circencis* album, from its configuration like album-manifesto of the Tropicalist movement evidenced in the research of dissertation developed by me. This is a synthesis that focuses on the investigation of four of twelve songs on the album released in August 1968 - namely "Miserere Nobis", "Batmakumba", "Baby" and "Geleia Geral". These analyzes have as main scope to present and to examine elements worked by the tropicalists whose esthetic presuppositions based on principles of avant-garde currents like the anthropophagy and the union of the binomial music and poetry, and how this elements contributed decisively to new directions of rupture and renewal of the popular music and the Brazilian art in general.

**KEYWORDS:** Tropicalism, Gilberto Gil, Geleia Geral, vanguard.

### Introdução

Gravado em maio e lançado em julho de 1968, *Tropicália ou Panis Et Circencis* revela-se, dentro de uma concepção vanguardista, como uma ruptura com o que se fazia musicalmente no Brasil, apresentando, numa sucessão de doze canções, de forma ininterrupta, uma estruturação polifônica e polissêmica, bem característica do pluralismo tropicalista.

Segundo Celso Favaretto, o álbum cumpre a função de atualizar “o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalista” (FAVARETTO, 1995 p. 78), ou seja, é um projeto que propõe, através de uma trajetória crítica, a desconstrução da música brasileira até então

---

<sup>1</sup> Este artigo apresenta um recorte da dissertação *Tropicália ou panis et circencis: histórias de rupturas e intervenção cultural de um autêntico manifesto tropicalista?*, orientada pelo Prof. Dr. Luciano Cavalcanti, defendida em 2018.

<sup>2</sup> Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). E-mail: eduribeirotc10@gmail.com

centralizada na mentalidade nacionalista e nos fundamentos da bossa nova, proporcionando uma volta ao seu início dentro de uma visão carnavalizada.

Planejado exclusivamente pelos seus idealizadores, Caetano Veloso e Gilberto Gil, o álbum anunciou-se como um amálgama das proposições estéticas do Tropicalismo, recebendo em pouco tempo a alcunha de álbum-manifesto, epíteto este que o acompanha até os dias atuais, cinquenta anos após seu lançamento.

Não obstante, é preciso salientar que o que será posto em análise neste artigo, não se limita à discussão circunstanciada do álbum por meio do gênero textual do manifesto, mas também como ele (o álbum) se realiza esteticamente por meio do que se manifesta em sua construção artística, ou seja, o álbum integra um caráter enunciador de pressupostos estéticos e se realiza artisticamente enquanto tal. Valendo-se principalmente de movimentos artísticos de vanguarda, confirma-se a premissa de que “a cultura dos manifestos corresponde a uma necessidade legítima dos artistas de conquistar um espaço nos meios de comunicação responsáveis por fazer a ponte entre suas ideias e o grande público”. (FERREIRA, 2014, p. 13).

Partindo dessas prerrogativas, passemos ao recorte de cinco do total das doze canções que perfazem o álbum, bem como seus elementos representativos que contribuíram para um instante de rupturas e ressignificação dos rumos da música e da cultura popular brasileira.

### **Miserere Nobis**

Composto como uma suíte – uma peça musical única em que as faixas funcionam como partes que vão se intercalando<sup>3</sup>, técnica explorada também em *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* dos Beatles – o álbum apresenta seu introito com a faixa de abertura intitulada “Miserere Nobis.”

Esta canção apresenta em sua introdução recursos sonoros que aludem a uma espécie de convocação, um chamamento. Um órgão abre em tom solene, ritualístico, o que parece nos convidar para um cerimonial religioso, que logo se desfaz com o badalar de pequenos sinos. Em seguida, o repique de uma caixa mostra os compassos de um toque marcial de marcha militar, anunciando a entrada pulsante de um *riff* de violão bem ritmado, alternando as notas em dó maior e ré menor para, enfim, adentrar a voz vibrante e, ao mesmo tempo, suplicante de Gil recitando os seguintes versos em latim

Miserere-re nobis

---

<sup>3</sup> Faixas integrantes do álbum *Tropicália ou Panis Et Circencis* – 1968, Philips Records.

Ora, ora pro nobis  
 É no sempre será, ô, Iaiá  
 É no sempre, sempre serão  
 Já não somos como na chegada  
 Calados e magros, esperando o jantar  
 Na borda do prato se limita a janta  
 As espinhas do peixe de volta pro mar

[...]

Tomara que um dia de um dia seja  
 Que seja de linho a toalha da mesa  
 Tomara que um dia de um dia não  
 Na mesa da gente tem banana e feijão

[...]

Já não somos como na chegada  
 O sol já é claro nas águas quietas do mangue  
 Derramemos vinho no linho da mesa  
 Molhada de vinho e manchada de sangue

Miserere-re nobis  
 Ora, ora pro nobis  
 É no sempre será, ô, Iaiá  
 É no sempre, sempre serão

Bê, rê, a – Bra  
 Zê, i, lê – zil  
 Fê, u – fu  
 Zê, i, lê – zil  
 Cê, a – ca  
 Nê, agá, a, o, til – ao  
 Ora pro nobis, ora pro nobis

Os versos em latim evocam a sentença litúrgica que traduzida significa: “Tende misericórdia de nós/ rogai por nós” e nos versos seguintes os anseios proferidos: “É no sempre será, ô iá, iá/ é no sempre, sempre serão” constituirão o refrão da canção sendo repetidos como um mantra.

A partir da segunda estrofe, Gil e Capinam, autores da canção, oferecem várias imagens que compõem uma alegoria de possíveis duas referências históricas, conforme observa Favaretto:

Esta fala é pontuada por um pistão insistente, mantendo suspense e indicando iminência de ação. Há, nela, duas referências históricas: a primeira missa no Brasil, início de uma história que desemboca no presente contraditório e à chegada dos “baianos” ao Sul desenvolvido os baianos que desorganizam a música brasileira e que, talvez, signifiquem os “baianos”, os miseráveis do país. (FAVARETTO, 1995, p. 88).

Nas duas estrofes seguintes, prevalece o desejo de uma vida utópica, igualitária, sempre iniciadas pela expressão “tomara”, indicando que os verbos no modo subjuntivo anunciem que esta comunhão hipotética se concretize na forma de mudanças que proporcionem estes momentos.

Os desejos expressos nestas estrofes não só trazem os anseios por mudanças sociais e políticas, mas pressupõem também o papel que o artista desempenha ao posicionar-se, através de sua arte, apontando para visão – ainda que romantizada ou puramente utópica – de uma sociedade mais igualitária, menos submetida ao peso do poder político absolutista e das opressões e desigualdades resultantes. Comentando o posicionamento do ensaísta Claude Abastado a respeito do papel pragmático da leitura do manifesto, na medida em que a mesma expressa e expõe as tensões ideológicas, suas relações polêmicas e as lutas pelo poder simbólico, Viviane Gelado destaca também o caráter utópico do gênero que pode ser interpretado como um projeto ideológico e filosófico:

Abastado também compara o manifesto com o relato utópico, o mito. Segundo este autor, o pensamento manifestário tem em comum com o relato utópico o amálgama de projetos filosófico, político e estético: o desejo de instaurar uma nova vida. alterar a ordem social e praticar novas formas de arte, ou em outras palavras, o desejo de conquistar o poder simbólico, o domínio político e a hegemonia estética. (GELADO, 2006, p. 5)

“Miserere Nobis” constitui assim, uma súplica invocatória por uma vida idealizada e fraternal que se interpõe às resoluções autoritárias e unilaterais do poder simbólico institucionalizado. Os elementos litúrgicos, porém são profanados: “Derramemos vinho no linho da mesa/ manchada de vinho e manchada de sangue”. Mostrando que esta utopia almejada só se realizará por meio do sacrifício, Gil e Capinam constatam que esta conquista jamais se realizará sem a violência e sem o sangue.

O final da canção é marcado por um recurso notável: primeiramente a influência da poesia concreta através de palavras que vão se sucedendo, lembrando, em princípio, brincadeiras infantis de trava-línguas mas que, aos poucos, vão revelando uma frase, numa clara referência às cada vez mais crescentes repressões sociais e políticas resultantes do regime militar.

Bê, rê, a - Bra  
 Zê, i, lê - zil  
 Fê, u - fu  
 Zê, i, lê - zil  
 Cê, a - ca  
 Nê, agá, a, o, til – ao

A influência vanguardista da poesia Concreta se faz notar aqui. Segundo Perrone, existe nesta última parte uma “plurisignificação notável” que encerra a canção de uma forma criativa e por que não dizer em sinal de resistência contra o vigente regime opressor.

A técnica de separação de sílabas sugere brincadeiras linguísticas infantis, remete à decomposição verbal da poesia de vanguarda, e implica no disfarce para driblar a censura, a qual poderia interpretar “Brasil-fuzil-canhão” como referência direta à violência anti-governo. (Cf. PERRONE 1988, p, 74).

Tiros de canhão encerram de maneira apropriada a canção, mas possibilitando uma interpretação ambígua: estariam os tiros sinalizando uma possível rebelião ou seriam indícios do poder silenciando a voz da oposição? “Miserere Nobis” não responde a essas questões, talvez pelo fato de os anseios por uma transformação social serem maiores.

### **Batmakumba**

“Batmakumba” é a canção do álbum que melhor sintetiza a herança direta do movimento concretista dos anos 50 às ideias da corrente antropofágica ao melhor estilo Oswald de Andrade. Composta por Gil e Caetano temos aqui um afluxo de referências que trabalham símbolos verbais e não verbais, da cultura *pop* aos rituais das religiões afro-brasileiras, numa justaposição notável de elementos que se fundem e abandonam qualquer pretensão de linearidade linguística, seja ela semântica ou sintática.

Batmakumbayêyê batmakumbaoba  
 Batmakumbayêyê batmakumbao  
 Batmakumbayêyê batmakumba  
 Batmakumbayêyê batmakum  
 Batmakumbayêyê batman  
 Batmakumbayêyê bat  
 Batmakumbayêyê bat  
 Batmakumbayêyê  
 Batmakumbayê  
 Batmakumba  
 Batmakum  
 Batman  
 Bat  
 Ba  
 Bat  
 Batman  
 Batmakum  
 Batmakumba  
 Batmakumbayê  
 Batmakumbayêyê  
 Batmakumbayêyê ba  
 Batmakumbayêyê bat

Batmakumbayêyê batman  
 Batmakumbayêyê batmakum  
 Batmakumbayêyê bamakumba  
 Batmakumbayêyê batmakumbao  
 Batmakumbayêyê batmakumbaoba

Segundo Perrone, “a efetividade estética desta canção-futurista baseia-se em combinações e associações não usuais”. (PERRONE, 1988. p. 76) Analisando minuciosamente os elementos que compõem a poética de clara influência concretista, Perrone constata que longe de provocar um panorama caótico, um *nonsense* generalizado, tais elementos se aglutinam e se justapõem dentro da maior tradição oswaldiana de devoração e sincretismo cultural.

Bem no centro do texto está “bá”, que significa “pai de santo”. A palavra “obá”, no final da primeira e da última linha, significa “rei” ou um dos ministros de Xangô. A palavra “bat” é apoiada pela batida dos tambores, que evocam os rituais de macumba. Logo depois aparece o fictício super-herói “Batman” opondo a indústria internacional de massa ao elemento nativo, ou seja, ao ritual. A linha melódica repetitiva é diminuída e aumentada de acordo com o formato visual do texto, que assume a forma das asas de um morcego ou um “k”, o fonema que divide o texto em quartetos verticais. No termo, “iêiê”, está presente o elemento da cultura popular internacional, assim como no acompanhamento geral. (PERRONE, 1988, p. 77)

Em “Batmakumba”, podemos ver reunidas, com mais nitidez, diversas tendências analisadas até aqui que convergem para as proposições estéticas iniciais de Caetano de propor um álbum-manifesto que representasse as intencionalidades do movimento Tropicalista.

A antropofagia enquanto corrente de vanguarda ideológica concebida por Oswald de Andrade e tratada com contundência expositiva em seu *O Manifesto Antropofágico* lançado em 1928 é revisto obedecendo-se um dos fundamentos básicos e mais valiosos da contribuição das ideias oswaldianas: a renovação das correntes literárias e poéticas brasileiras, ou em uma visão mais ampla, a tarefa vital da antropofagia era desenvolver uma proposição dialética entre “desconstrução e a reconstrução, tendo como objetivo básico a criação de uma poesia tupiniquim, organizada para a liberação do verso brasileiro, que, então, deveria libertar-se por completo das influências das velhas civilizações”. (SORROCE 2005, p. 83).

Já a influência da estética concretista pode ser notada através da relação intersemiótica de diversos recursos como o lexical neologístico que intitula a canção (“Batmakumba”), gráficos (o acabamento estético em formato de um “K”, o rompimento com a estética formal

da metrficação do verso) e semântico (através da exploração polissêmica dos vocábulos: “Batmakumba”, “Batman”, “Bat”, “Ba”). (Cf. LONTRA, 2000, p. 19-20).

A canção ainda une a levada *pop* característica do universo do *rock and roll* aos batuques e percussões que lembram uma celebração afro-umbandista, ao mesmo tempo que, ao fundo, pode-se ouvir instrumentos característicos como a cítara compondo uma melodia oriental indiana, reforçando a atmosfera tribal. A interpretação de Gil, tendo Caetano e os Mutantes ao coro, é enérgica e cheia de sobressaltos e soluços, lembrando nitidamente as sessões umbandistas na qual Gil se caracteriza como o “pai de santo” a liderar os “trabalhos” daquele instante.

Em depoimento ao jornalista Carlos Rennó, Gilberto Gil relembra os momentos casuais, quase prosaicos, que envolveram o processo de composição da canção ao lado de Caetano Veloso.

O Caetano e eu sentados no chão do apartamento dele, na avenida São Luis, centro de São Paulo, compondo a música: o que a gente queria hoje, me parece, era fazer uma canção com um dístico, que fosse despida de ornamentos e possível de ser cantada por um bando não musical, algo tribal, e que, por isso mesmo, estivesse ligado a um signo de nossa cultura popular como a macumba, essa palavra nacional para significar todas as religiões africanas, não cristãs, e que é um termo que o Oswald de Andrade usou. O Oswald estava muito presente na época, nós estávamos descobrindo a sua obra e nos encantando com o poder de premonição que ela tem. A ideia de reunir o antigo e o moderno, o primitivo e o tecnológico, era preconizada em sua filosofia: Batmakumba é de inspiração oswaldiana. E concretista - na concretização das palavras e na construção visual do K como uma marca; no sentido impressivo, não só expressivo da criação. Não é só uma canção, é uma música multimídia, poema gráfico, feita também para ser vista. (GIL apud RENNÓ, 2000, p. 98).

“Batmakumba” figura dessa forma, como um dos exemplos mais notáveis de fusão das concepções estéticas modernistas e concretistas aliadas a procedimentos intersemióticos e ao projeto da música popular, apontando, portanto, para novos direcionamentos para a moderna música popular brasileira.

Aqui, como em muitos outros momentos do álbum, os tropicalistas lançam seu manifesto por uma cultura popular brasileira plural e plurissignificativa, dinâmica na relação entre o arcaico e o moderno, conjugando elementos aparentemente estanques como a tradição das religiões afro-brasileiras com símbolos marcantes da cultura *pop*, correlacionando aspectos da cultura popular com a cultura de massa, sem abdicar da cultura erudita, confirmando de forma irrevogável as lições da máxima oswaldiana: “Tupy or not tupy. That is the question”. (ANDRADE apud TELES, 1972, p. 353)

## Baby

“Baby” inicia a segunda parte do disco, o chamado “lado B”. Composta por Caetano Veloso, tornou-se uma das músicas mais conhecidas e bem sucedidas da obra, imortalizada pela interpretação marcante de Gal Costa. Caetano compusera a canção a pedido de sua irmã, Maria Bethânia, que além da ideia original do título sugeriu que a mesma contivesse os versos “leia na minha camisa/ baby I love you”. (Cf. VELOSO, 1997, p. 273). Nesse sentido, o autor nos informa:

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 canções 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) e combinei que entraria no disco coletivo na sua voz. (VELOSO, 1997, p. 273-274).

No entanto, Bethânia subitamente declinou de gravá-la, talvez por não querer ver seu nome diretamente ligado ao projeto tropicalista em detrimento de polêmicas e movimentos contrários. Gal Costa, que se interessara de imediato pelo lirismo e beleza de “Baby”, abraçou a oportunidade com sua voz soprano cristalina, consolidando assim o passaporte definitivo para se tornar não só uma das grandes intérpretes do movimento tropicalista, como posteriormente da história da música popular brasileira<sup>4</sup>.

Instrumentalmente a faixa é pontuada, na sua abertura, por um contrabaixo, acompanhado por leves toques de percussão. Logo a seguir, um acréscimo primoroso de arranjos de cordas, sob os auspícios de Rogério Duprat, prepara solenemente a voz de Gal, que adentra a canção numa entonação intimista, espontânea.

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

---

<sup>4</sup> LEE-MEDDI, Jeocaz. “*Tropicália ou Panis Et Circencis* - O álbum manifesto”. Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 6 fev 2018.



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  
 Não sei  
 Leia na minha camisa

Baby, baby  
 I love you

Como na maioria das faixas do álbum, o lirismo e a leveza presentes em “Baby” não escapam de uma temática voltada para um exercício de criticidade de seu tempo, como bem especifica Celso Favaretto:

Diferentemente das canções da época, não há no Tropicalismo uma demarcação entre músicas líricas (que seriam caracterizadas pelo intimismo, como na bossa nova) e músicas épicas (significadas pelo engajamento como nas músicas de protesto). Mesclam-se neles as duas orientações, resultando daí a especificidade crítica das canções, em que não há violência nem agressão contra o ouvinte. Assim, na música tropicalista, o prazer é crítico. O lirismo de “Baby” não exclui a crítica dos estereótipos consumistas; analogamente, o épico de “Parque Industrial”, é, como deboche, divertido. (FAVARETTO, 1995, p. 84)

O sentimentalismo de “Baby” contrapõe-se com o cotidiano político-econômico e paradoxal e simultaneamente se insere nele. Não se pode esquecer a economia, os movimentos culturais, a “Carolina” de Chico Buarque - importante referência para os tropicalistas igualmente reverenciada em “Geleia Geral” - a emergente efervescência protagonizada pela jovem guarda (representada pelo verso “aquela canção do Roberto”) e, para supremo desgosto de muitos nacionalistas reacionários da época, a própria noção imperialista de colonização cultural, em que as palavras “querida” e “amor” são substituídas no tratamento da pessoa amada pelo americanismo “baby” e, de forma mais explícita e provocativa, em versos como “você precisa aprender inglês” e “baby I love you”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> LEE-MEDDI, Jeocaz. “*Tropicália ou Panis Et Circencis* - O álbum manifesto”. Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 6 fev 2018.

Para Favaretto, trata-se de uma música que capta exatamente o momento e o sentimento de uma juventude vivenciando suas novas experiências, permeadas por afetividade e urbanidade:

É música investida de afetividade correspondendo à nova “sensibilidade” disseminada entre jovens marcados pela expansão das comunicações e do consumo. Capta o tempo urbano como espaço de uma vida leve e descontraída, sensibilidade da pele: “Não sei, leia na minha camisa.” (FAVARETTO, 1995, p. 98)

Já para Frederico Coelho, em sua análise da canção publicada na obra *Tropicália ou Panis Et Circencis*, de Ana de Oliveira, a interlocução entre a voz do eu lírico e a personagem central da canção, aliada a todo um cenário inserido em um contexto socioeconômico, torna-se um fator preponderante para se compreender a essência das proposições dos versos compostos por Caetano.

Lembremos: na gravação clássica dos tempos tropicalistas, quem escreve a canção é um rapaz, mas quem a canta é uma moça. Ambos, tão jovens, nos seus vinte e poucos anos, assertivos e iconoclastas, são os que afirmam e avisam Baby enfaticamente: eu sei que é assim. Estamos em 1968, explodindo o sol dos cinco sentidos na melhor cidade da América do Sul. Nada mais e nada menos do que isso. O que narram a Baby é a constatação de que estávamos, finalmente, sendo parte do mundo todo. E esse mundo, em plena convulsão, exige o novo. (COELHO apud OLIVEIRA, 2010, p. 70)

“Baby”, portanto, representa não apenas o convite para o novo, para a realidade multifacetada emergente e urgente, especificada aqui pelo tom impositivo usado pelo eu lírico ao dirigir-se à sua interlocutora (“Você precisa”). Ao metaforizar a contemporaneidade do final dos anos 1960, a canção assume também uma posição emblemática para as proposições manifestárias do próprio movimento Tropicalista.

Ao entoar o verso “ouvir aquela canção do Roberto”, por exemplo, Gal vocalizava, naquele instante, muito mais do que um simples verso arquitetado por Caetano, mas também uma equação difícil de se definir, devido ao impasse em que se encontrava a própria MPB naquele instante: indecisa entre “manter suas convicções ideológicas e a integridade de suas opções estéticas sem perder o contato com o público” (GRANATO, 2016, p. 91). Em contraposição à Jovem Guarda que se desvinculava propositadamente do engajamento político, tornando-se um movimento mais fácil de ser veiculado pelos meios de comunicação de massa, a MPB com seu discurso majoritariamente nacionalista-revolucionário procurava preservar o mito do artista-intelectual preservando não apenas uma certa distância do público, como também mantendo a crença unicamente nos poderes redentores da arte. (Cf. GRANATO, 2016, p. 91-92)

É exatamente neste ponto que canções como “Baby” propõem não apenas a ruptura, mas a discussão crítica dos rumos da música popular brasileira a partir daquele instante. Segundo Granato, as canções tropicalistas revelaram este desnivelamento e propuseram uma desmistificação crítica enquanto criações que poderiam se considerar ao mesmo tempo produções artísticas e produtos perfeitamente acabados para o consumo da indústria cultural de massa.

O Tropicalismo representou uma ruptura dentro deste cenário ao propor, ao mesmo tempo, uma ruptura com o engajamento esquemático da canção de protesto e uma adesão crítica ao comercialismo midiático ao qual estava associada a Jovem Guarda. Assim, o movimento desmistificava certas imagens recorrentes no imaginário nacionalista da MPB e flertava com uma linguagem que, em alguns momentos, assemelhava-se aquela da Jovem Guarda. No entanto o flerte com o *pop* comercial era sempre permeado por certa malícia e cinismo e o distanciamento em relação à MPB nunca era total, dado que os tropicalistas sempre prestaram reverência aos ícones da música popular brasileira e nunca deixaram de tematizar as contradições que permeavam a cultura nacional. Assim, pode-se afirmar que o movimento explicitou os impasses do processo cultural brasileiro e redimensionou a questão da cultura, assimilando novos valores culturais e resgatando outros do ostracismo. (GRANATO, 2016, p. 92)

“Baby” segue a mesma linha de outras canções de Caetano, como “Alegria, Alegria”, “Paisagem Útil”, “Superbacana” e “Divino Maravilhoso”, ou seja, uma efusão de construções imagéticas sobrepostas que evocam a temática do imperialismo através de uma antologia de estereótipos de consumo perpassadas por suaves metáforas (Cf. FAVARETTO, 1995, p. 98). No caso de canções como “Baby”, acrescenta-se à característica intersemiótica este painel caleidoscópico de imagens, sempre numa construção dialética com as demais canções do álbum e com a realidade inerente ao seu tempo. E é exatamente neste ponto em que reside o maior trunfo da canção.

Ao final da canção, Gal repete os versos em inglês: “Baby, baby I love you”, enquanto Caetano, ao fundo, entoa os versos de “Diana”, balada rock de grande sucesso nos anos 1950, fazendo referências a Paul Anka e Celly Campello. “Baby” cumpria, assim, a missão de atualizar e mudar o conceito das canções românticas, não deixando de aproximar o sujeito de seu objeto de paixão, porém através de belas e suaves metáforas, como reforça Frederico Coelho: “‘Baby’ tem que ser o retrato de seu tempo em expansão.” (COELHO apud OLIVEIRA, 2010 p. 70).

### **Geleia Geral**

“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”.

Um poeta desfolha a bandeira  
E a manhã tropical se inicia  
Resplandente, cadente, fagueira  
Num calor girassol com alegria  
Na geleia geral brasileira  
Que o Jornal do Brasil anuncia

Ê, bumba-yê-yê-boi  
Ano que vem, mês que foi  
Ê, bumba-yê-yê-yê  
É a mesma dança, meu boi

A alegria é a prova dos nove  
E a tristeza é teu porto seguro  
Minha terra é onde o sol é mais limpo  
E Mangueira é onde o samba é mais puro  
Tumbadora na selva-selvagem  
Pindorama, país do futuro

[...]

Pluralva, contente e brejeira  
Miss linda Brasil diz “bom dia”  
E outra moça também, Carolina  
Da janela examina a folia  
Salve o lindo pendão dos seus olhos  
E a saúde que o olhar irradia

[...]

Ê, bumba-yê-yê-boi  
Ano que vem, mês que foi  
Ê, bumba-yê-yê-yê  
É a mesma dança, meu boi

[...]

É a mesma dança, meu boi

Na rica alegoria da canção, o poeta “desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia”. O poeta é o sujeito enunciador e ao mesmo tempo protagonista do foco enunciativo, ao qual cabe a tarefa de conduzir o ouvinte para uma incursão pela manhã tropical, ensolarada, alegre,

fagueira, festiva, entremeada pelas múltiplas realidades, “a geleia geral brasileira”, imersa na sua pluralidade que “o Jornal do Brasil anuncia”.

A letra projeta essa alegria instantânea junto a uma tristeza tacanha e brasileira, em um porto seguro que persegue de melancolia a solidude dos poetas. Mas, para ela, doa-se uma terra solar, com o mais limpo dos sóis. Põe-nos à sombra de uma verdadeira escola: a Mangueira, onde o samba é mais ritmo e mais puro. Toca os tambores contagiantes na selva selvagem, a Pindorama de um país do futuro que Caetano ironiza no texto/roteiro da contracapa do disco: “Esse gênero está caindo de moda”, e Capinan completa: “No Brasil e lá fora: nem ideologia nem futuro”. (FONTELES apud OLIVEIRA, 2010, p. 60)

Na interpretação vibrante e simultaneamente irônica de Gilberto Gil, o Brasil vai se descortinando pela canção em um desfile que retrata ícones e riquezas de uma cultura latejante. A audição aqui é duplamente dirigida, pois capta a fala de um sujeito que se faz representar e que se dirige a um interlocutor, o outro, o ouvinte, que por sua vez é instado a decodificar as referências. Para Favaretto, realiza-se assim “a integração dos diversos níveis: o da música, o dos textos parodiados e o do contexto.” (FAVARETTO, 1995, p. 86)

O resultado de tal recurso faz a canção transitar por diferentes estágios na relação de espaço e temporalidade, o que remete imediatamente a sua proposta dialógica em relação a elementos presentes em outras canções do próprio álbum:

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)

A canção, cuja letra fora composta por Torquato Neto, encarrega-se de enfileirar diversas referências que vão compondo a construção de um panorama plurissignificativo e ao mesmo tempo autorreflexivo, através de um exercício metalinguístico do próprio ato desse fazer música. O título “Geleia Geral” remonta a um termo usado pelo poeta e ensaísta concretista Décio Pignatari na revista *Invenção*. (Cf. PERRONE, 1988, p. 73), passa pela citação e reverência a versos contidos no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (“a alegria é a prova dos nove”, “Pindorama o país do futuro”) e, à exemplo do caráter de ruptura e renovação proposto no manifesto oswaldiano, busca uma realidade utópica baseada na quebra de paradigmas estabelecidos pelo patriarcado em detrimento de uma sociedade

utópica, mais livre de modelos de opressão: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.” (ANDRADE apud TELES, 1992, p. 360)

Por sua vez, o verso “brutalidade e jardim” constitui-se uma nova alusão à onipresente inspiração oswaldiana na obra tropicalista, fazendo menção ao romance *Memórias sentimentais de João Miramar*. Prosseguindo na dialética de desconstrução e construção a letra estabelece uma relação dessacralizadora e parodista com trechos que integram o cânone da literatura brasileira: “Minha terra onde o sol é mais limpo/ E Mangueira onde o samba é mais puro”, numa clara referência à “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, enquanto “salve o lindo pendão dos seus olhos” apresenta conotações à abertura da primeira estrofe do Hino à Bandeira. Tais recursos conferem à canção não apenas um dinamismo quanto à riqueza de referências e citações, mas uma proposta de pesquisa e reflexão sobre os nossos valores mais profundos, à medida que também os desmitifica, retirando-lhes o halo do sagrado.

Torquato e Gil apresentam na quinta estrofe a personagem Carolina. A moça que “da janela examina a folia” compõe um recorte interessante, se analisarmos a canção homônima lançada por Chico Buarque no ano anterior (1967). Na canção de Chico<sup>6</sup>, o eu lírico interpela a jovem Carolina, a moça de “olhos fundos”, explicando-lhe que o amor acabou. Não obstante, Carolina não se conforma com o rompimento de tão grande paixão. Cabe ao eu lírico explicar - primeiro perante ela, depois perante o ouvinte-crítico – que as chances de uma reviravolta, de um regresso são irreversíveis. Ao longo da canção, Carolina é sempre situada em uma janela com o semblante triste e os olhos marejados. Ao final, o eu poético sentencia entre a cumplicidade e o pesar.

Lá fora, amor, uma rosa morreu, uma festa acabou, nosso barco partiu  
Eu bem que mostrei a ela, o tempo passou na janela  
E só Carolina não viu

Em um intrigante recorte de intertextualidade, os tropicalistas situam a mesma Carolina no espaço e na temporalidade, conferindo-lhe da janela a celebração que o sofrimento amoroso lhe impediu de auferir na canção de Chico.

E outra moça também Carolina,  
Da janela examina a folia

Neste ponto, podemos conferir a versatilidade notável da poética tropicalista, na medida em que nenhuma referência lhes é gratuita. A fluidez para subverter, desconstruir e apontar direções é construída com total liberdade de pesquisa para que se persiga o resultado

---

<sup>6</sup> Canção gravada no álbum Chico Buarque Vol.3 – 1968, RGE.

estético, como se comprova em outra canção, “Baby”, através de uma nova aparição da personagem Carolina.

Após a quinta estrofe Gil faz uma ponte antes de repetir o refrão. Esta estrofe é praticamente falada, declamada, no melhor estilo dos ritmos regionais como o repente e a poesia de cordel. Ela é bem mais longa que as demais (contendo 18 versos), correlacionando com mais fluidez as múltiplas referências.

É a mesma dança na sala  
 No Canecão, na TV  
 E quem não dança não fala  
 Assiste a tudo e se cala  
 Não vê no meio da sala  
 As relíquias do Brasil:  
 Doce mulata malvada  
 Um LP de Sinatra  
 Maracujá, mês de abril  
 Santo barroco baiano  
 Superpoder de paisano  
 Formiplac e céu de anil  
 Três destaques da Portela  
 Carne-seca na janela  
 Alguém que chora por mim  
 Um carnaval de verdade  
 Hospitaleira amizade  
 Brutalidade jardim

As contraposições entre os traços da cultura popular e da cultura de massa encontram neste trecho uma generosa intersecção. A aglutinação entre o rústico e o moderno fica cada vez mais explícita e envolvente, afinal nas “reliíquias do Brasil” não existe o pudor em se conjugar o que há de mais sofisticado com o simples, o provinciano, correlacionando elementos da indústria de entretenimento de massa (“No Canecão, na TV”, “Um LP de Sinatra”) com o desenvolvimentismo e a simplicidade (Formiplac e céu de anil”) ao passo que revela nossos traços mais contraditórios e pitorescos (“Doce mulata malvada”, “Santo barroco baiano”, “Três destaques da Portela”, “Carne-seca na janela”).

Entretanto, nenhuma parte da canção possui poder de síntese maior das intenções manifestárias tropicalistas que o poderoso refrão que se constitui também no clímax da canção:

Ê, bumba-yê-yê-boi  
 Ano que vem, mês que foi  
 Ê, bumba-yê-yê-yê  
 É a mesma dança, meu boi

Cantado de forma efusiva e triunfante, o refrão configura-se na tradução concisa do pensamento central antropofágico oswaldiano: a convergência da dramaticidade presente em

uma das danças típicas nacionais mais representativas da cultura popular brasileira: o bumba-meu-boi encontra-se com o yê-yê-yê, a forma lúdica, carinhosa e abreviada da expressão *yeah, yeah, yeah*, muito explorada pelos Beatles e que caracterizou a sua primeira fase pré-psicodélica de canções de temáticas adolescentes, marcadamente ingênuas e românticas, mas que conferiram ao quarteto de Liverpool o *status* de fenômeno mundial da música pop. Esta mirada certa na fusão estilística cria um clima festivo, empolgante. A estrutura musical é regionalista lembrando ritmos nordestinos como o repente e o baião, porém tendo em primeiro plano o entrelaçamento de violões e guitarras sugerindo simultaneamente uma levada *rock and roll*.

No final, 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.<sup>7</sup>

“Geleia Geral” é o atestado pungente de um momento em que o Tropicalismo se tornou um movimento concreto, plausível e crível. A proposição tropicalista básica de um movimento que estava redirecionando os rumos da cultura brasileira encontra nesta canção a sua voz. Aqui mais uma vez os tropicalistas escrevem a sua carta de declaração através de um projeto de revisão crítica livre de amarras isolacionistas, pluralizado através de suas inúmeras possibilidades estéticas e ideológicas, sem temores de expor o que é a arte brasileira: mestiça, miscigenada, cabocla, arcaica e moderna, provinciana e sofisticada. Segundo Caetano, a canção era fruto da visão de Torquato Neto para o Tropicalismo e colocava lado a lado “o folclore tradicional brasileiro e o folclore urbano internacional”, correlacionando-os de forma concisa lembrando o célebre termo cunhado por Décio Pignatari para a edição da revista *Invenção* e que também dá título à canção: uma autêntica “Geleia Geral” (Cf. VELOSO, 1997, p. 296)

Tais proposições alinham “Geleia Geral” de Torquato e Gil à “Tropicália” de Caetano como as duas principais composições que sintetizavam as intenções máximas do projeto tropicalista. Duas canções-manifesto que ousaram se posicionar como pontos de convergência, atualização e revisão crítica da cultura brasileira.

---

<sup>7</sup> LEE-MEDDI, Jeocaz. “*Tropicália ou Panis Et Circencis* - O álbum manifesto”. Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 06 fev. 2018. LETRA 10



## Considerações finais

Estas quatro canções propõem uma síntese, um recorte das proposições manifestarias tropicalistas presentes no álbum que, no corrente ano, completa exatos 50 anos de seu lançamento.

Como todo manifesto elaborado na contemporaneidade, *Tropicália ou Panis Et Circencis* baseou suas proposições básicas na problematização das “reliquias do Brasil” em uma revisão parodista das nossas contradições e riquezas culturais, políticas, artísticas e sociais, correlacionando procedimentos diversos como carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice (Cf. FAVARETTO, 1995, p. 78).

Sem conter sequer um verso explícito de protesto, o “coletivo baiano” lançou um álbum conceitual e polissêmico, em que as noções de rupturas e retomadas já ficariam explícitas desde a produção capista multicolorida e representativa de elementos intersemióticos, que ora dialogariam com as canções, ora se revelariam plenas de referências multifacetadas que abarcavam filmes, produções animadas, referências políticas rompendo com isso as concepções meramente formais e utilitaristas de tais produções.

Entre a polarização causada na indústria musical pelas músicas marcadamente engajadas de cunho nacionalista e de protesto e os movimentos musicais que marcavam a juventude, mas se posicionavam com uma certa neutralidade ideológica como a Jovem Guarda, os tropicalistas marcaram sua intervenção unindo o projeto estético dos versos concretistas presentes em canções como “Miserere Nobis” e “Batmakumba” ao conceito do canibalismo cultural promulgado pelos modernistas, notadamente através da Antropofagia, corrente vanguardista defendida por Oswald de Andrade.

Dentro desta perspectiva, as intenções iniciais de Caetano de realizar um álbum que funcionasse como um manifesto das proposições do movimento tropicalista acabaram se revelando bem-sucedidas, na medida em que a obra - a partir das revisões inexoráveis proporcionadas pelo tempo - foi se tornando um revisor de paradigmas que a própria intervenção e retomada tropicalistas vieram problematizar. O álbum, muito mais que seus eventos cofundadores, contribuiu para a captura de um momento singular na cultura brasileira.

## REFERÊNCIAS

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

- FERREIRA, Judivan Alves. "Intersecções entre Comunicações e Artes: Uma leitura possível". In: Anais do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, 2014. Disponível em <https://goo.gl/jcj3uc>. Acesso em 30 mar 2018
- GELADO, Viviane. "O manifesto de vanguarda na América Latina". In: Sínteses. v. 11 (2016), p.193-214. Disponível em <https://goo.gl/j3JCqj>. Acesso em 30 mar 2018.
- GRANATO, Guilherme de Azevedo. *Tropicalismo e vanguardas europeias: Imperativo de ruptura, processos construtivos e alcance crítico*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Ouro Preto, 2016. Disponível em <http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/8167>. Acesso em 30 mar 2018
- LEE-MEDDI, Jeocaz. "Tropicália ou Panis Et Circencis - O álbum manifesto". Disponível em <https://virtualia.blogs.sapo.pt/34145.html>. Acesso em 6 fev 2018.
- LONTRA, Hilda O. H. "Tropicalismo, a explosão e seus estilhaços". In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). A forma da festa. *Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000. p. 9-69.
- OLIVEIRA, Ana de (Org.). *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010.
- PERRONE, Charles. "Caetano Veloso e a tropicália" In: *Letras e Letras da MPB*. Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- RENNÓ, Carlos, (org.) *Gilberto Gil todas as letras*. 2 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- SORROCE, Danilo Sérgio. *Domingo no Parque: Canção e poética de Gilberto Gil*. Campinas: Editora Komedi, 2005.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

**Artigo recebido em fevereiro de 2018.  
Artigo aceito em maio de 2018.**