

## **A Imprensa e o Surgimento do Tropicalismo como Símbolo da Contracultura no Brasil<sup>1</sup>**

Elziene Lobato FRANÇA<sup>2</sup>  
Josenilma Aranha DANTAS<sup>3</sup>

Marcos Atahualpa Oliveira dos Reis CARTÁGENES<sup>4</sup>

Faculdade de Ciência Humanas e Sociais Aplicadas – Faculdade São Luís, São Luís, MA

### **RESUMO**

O presente artigo é fruto de uma análise feita a partir do trabalho monográfico “Jornalismo de Revista: Abordagem sobre a Linha Editorial da Revista Rolling Brasil”, apresentado em Junho de 2011, o qual teve como foco aspectos do fazer jornalismo cultural e os seus desdobramentos nos aspectos: histórico, social e cultural. A partir disso, destacou-se alguns tópicos considerados relevantes dentro do tema proposto, no caso, “A Imprensa e o Surgimento do Tropicalismo como Símbolo da Contracultura no Brasil”. Contextualizaram-se também alguns pontos como: as interfaces entre jornalismo cultural e a indústria cultural; o comportamento da imprensa no período ditatorial brasileiro; e por fim, algumas considerações sobre o surgimento da Tropicália como manifestação contracultural no Brasil através do disco-manifesto Tropicália ou Panis Et Circenses (1968).

**PALAVRAS-CHAVE:** jornalismo cultural; ditadura; contracultura; tropicalismo.

### **As interfaces entre jornalismo cultural e a indústria cultural**

A indústria cultural consiste em um poderoso conjunto gerador de lucros formado pelos meios de comunicação. Está presente na vida cotidiana, e se transformou em característica inerente da cultura contemporânea. O termo indústria cultural foi criado pelos teóricos Adorno e Horkheimer em sua principal obra “Dialética do Esclarecimento” (escrita em 1944 e publicada em 1947). Para ambos, o capitalismo criara as condições perfeitas para a democratização da cultura, ao tonar os bens culturais objeto de produção industrial. Isso significa que as experiências estéticas postas em circulação tinham uma conotação pobre de conteúdo. Em outras palavras, a cultura criada pelas pessoas foi transformada em objeto de consumo superficial pela indústria, ao apropriar-se do rico valor que ela possui,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do Intercom Júnior – VII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas de São Luís. E-mail: elziene.lobato@hotmail.com

<sup>3</sup> Professora da Faculdade São Luís e orientadora do trabalho. Mestra em Teoria e Crítica Literária pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). E-mail: joa.dantas@hotmail.com

<sup>4</sup> Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas de São Luís. E-mail: atahualpa.cartagenes@hotmail.com

entretanto, descartando sua relação de identidade (HOHLFELDT; MARTINO; FRANÇA, 2001, p.135.).

É uma visão ingênua sobre a indústria cultural aquela que pensa essa ser um produto, uma manifestação dos interesses da sociedade, que reproduz o que a mesma deseja. O lucro e a lógica capitalista são o motor propulsor dessa indústria, transformando a cultura em mercadoria cultural, a partir do processo da mercantilização da arte.

Apesar da ideia de dominação de uma classe sobre a outra, é preciso ter em mente a questão da recepção da indústria cultural por parte da sociedade. Podemos perceber a olho nu que o processo de padronização e manipulação não ocorre sem obstáculos, que as pessoas diante da indústria cultural não são meros receptores passivos. Vivemos em uma sociedade dividida em classes, com modos de vidas diferentes e, conseqüentemente, com modos diferentes de interpretação da realidade.

Segundo seu modo de ver (Adorno), a pretendida democratização da cultura promovida pelos meios de comunicação é motivo de embuste, porque esse processo tende a ser contido pela sua exploração com finalidades capitalísticas. A revolução que constituiria seu controle pelas massas pressupõe que às pessoas sejam dadas condições materiais e espirituais que, todavia, transcendem a capacidade dos meios e que, na situação atual, esses próprios meios obstaculizam, por terem sido colocados a serviço de uma indústria cultural que se converteu em sistema (HOHLFELDT; MARTINO; FRANÇA, 2001, p.137).

O jornalismo cultural integra essa indústria cultural, adequando seus segundos cadernos ao discurso construído por ela ou situando-os à margem dela. Se nas décadas de 60 e 70, esses cadernos tinham e davam mais valor à produção nacional, destinando pouco espaço aos produtos da indústria internacional que eram considerados meios de manipulação imperialista, somente a partir da década de 80 é que os jornais e publicações do gênero começaram a dar mais ênfase a este conteúdo segmentado e originário de outros países, mais precisamente dos Estados Unidos.

Essa postura adotada pela imprensa brasileira, em relação à indústria cultural, fez surgir vínculos que acabaram por influenciar todo o processo por trás do texto - a pauta, a reportagem, a crítica e a edição. Dessa forma, o jornalista valoriza mais o resultado desses produtos culturais, dando menos importância aos processos em como esse conteúdo é produzido por trás de cada produto lançado no mercado.

Logo, fazer um acompanhamento de como determinada demonstração ou atração cultural está sendo montada e configurada ainda é uma realidade distante. Ao que parece que a imprensa especializada interessa-se mais em desfrutar do momento enquanto procura erros, esquecendo-se ela (a imprensa) que esses mesmos processos de como esse conteúdo é produzido, são tão importantes quanto os resultados, pois, além de humanizar a pauta, dá um *feedback* sobre a qualidade do que está sendo organizado e cria expectativa no público e na própria imprensa. Quem sabe, se essa conduta fosse adotada mesmo que paulatinamente, o despertar da massa para questões culturais se transformasse em algo natural e não mais motivado pelo capital.

### **O comportamento da imprensa no período ditatorial brasileiro**

Para SAMWAYS (2008), com a tomada do governo em 1964, os militares tinham que manter “as aparências”, principalmente se esta fosse para garantir uma imagem pacífica, de não à tortura e avanços tecnológicos para o país. Entretanto, para que tal coisa fosse possível, era necessário antes de tudo ter o apoio absoluto do Congresso, dos deputados e senadores. Mas, como nada na ditadura foi feito através de métodos democráticos, deu-se o início a cassação de parlamentares até pelo menos o fim da década de 70, erradicando da cena política aqueles que, dentro dos interesses ditatoriais, iriam contra o governo e tinham supostas atividades subversivas, deixando apenas os que tinham os mesmos anseios de uma “sociedade justa, organizada e ordeira”.

(...) Para manter sua boa imagem e impedir que “influências negativas” chegassem à população era necessário aumentar o controle à imprensa, evitando que ela desse espaço para o discurso inimigo. Esse controle foi de grande utilidade, pois impedia que grande parte da população soubesse dos atos repressivos, autoritários e violentos por parte do governo. Estava proibidas críticas ao governo em todas as suas feras; impedia que o teatro apresentasse peças subversivas e “perigosas”. Porém, esse processo de cerceamento da cultura e da informação demorou quatro anos para se consolidar efetivamente dentro do governo de exceção. De ato em ato montou-se um aparato controlador de grande eficiência, que iria espalhar censores por toda a parte, cortando e alterando tudo aquilo que não atendessem aos ideais militares e conservadores. (SAMWAYS, 2008, p.2)

SAMWAYS (2008) afirmou também que o Ato Institucional nº. 5 (AI-5) foi a maneira encontrada pela “linha dura” para obter total controle dos poderes políticos do Brasil, que por sua vez, consistia em centralizar o poder no Executivo de maneira

independente do Legislativo. O ato foi marcado com o discurso bastante enérgico feito pelo deputado Márcio Moreira Alves, eleito pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB) da Guanabara. Na ocasião, ele sugeriu à população que fosse feito um boicote frente à parada militar nas comemorações da Proclamação da Independência. A alocução de Alves pedia também que as mulheres não namorassem militares envolvidos na atividade repressiva. O impacto das palavras proferidas pelo parlamentar foram tão fortes, que chegaram até as camadas mais internas do governo ditatorial da época. Como resposta, ao que estava sendo interpretado como “ato subversivo e de rebeldia”, os militares articularam maneiras em que o deputado perdesse sua imunidade parlamentar, e assim ser votada pelo Congresso. No dia seguinte à votação, favorável ao deputado, o AI-5 foi editado, o Congresso foi fechado no mesmo dia por tempo indeterminado com o Ato Complementar número 38.

Além disso, é sabido que a imprensa, principalmente a considerada alternativa, se fortaleceu após o surgimento da Tropicália. O periódico *O Sol*, de Dedé Gadelha, trazia pautas irreverentes e gente como Henfil, Nelson Rodrigues e Torquato Neto. Serviu como *pontapé* inicial para o surgimento de publicações como *O Pasquim*.

Todavia, faz-se mister saber, segundo a observação feita por Patrícia Marcondes de Barros, a palavra “alternativa” vem de *alter*, que sugere alterações, mudanças. No dicionário *Aurélio* (cf. HOLANDA, 1986) significa algo que se contrapõe a interesses ou tendências dominantes. Corresponde também a algo que não está ligado a política dominante, a uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes; a única saída para uma situação difícil e, finalmente, ao desejo das gerações dos anos 60 e 70 de protagonizarem as transformações sociais que pregavam (KUCINSKI, 1991, p.13).

A imprensa alternativa surgiu da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas de protagonizarem as transformações institucionais que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa. É na dupla oposição ao regime representado pelos militares e às limitações à produção intelectual-jornalística sob o autoritarismo, que se encontra o nexo dessa articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos. (BARROS, 2003, p.63)

O *Pasquim* surgiu em 1968, com sua postura radicalmente contrária à ditadura militar, tendo a atenção voltada para matérias de comportamento. Como resultado, foi criada a coluna *Underground* (1969-1972), assinada por Luiz Carlos Maciel, onde escrevia sobre os mais diversos movimentos contraculturais e sobre as experiências que formaram a

base desses movimentos, como o romantismo, a literatura beat, o existencialismo, marxismo, etc., dando à Maciel o status de porta-voz da contracultura no Brasil. Nessa época, a imprensa contracultural brasileira se concentrava nos grandes centros urbanos como: Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Belo Horizonte, entre outros.

Nessa coluna, Maciel fazia publicações muitas das vezes voltadas para uma utopia baseada na literatura Beat, mesclado às erupções musicais (principalmente o rock) da década de 60, movimentos hippie e underground norte-americano. Porém, como era um conteúdo produzido e espelhado na realidade cultural de outro país, o colunista de Underground por sua vez não tinha o compromisso de discutir os problemas de uma cultura dependente, num país capitalista e subdesenvolvido. Podemos observar isso na matéria intitulada “Questão Teórica”, publicada em 1970, onde o mesmo deixa clara a sua opinião diante da contracultura norte-americana. No texto, afirmou-se que não existia manifestação superestrutural autêntica e a mesma era desligada da infraestrutura que lhe é própria. Ou seja, a contracultura era uma “importação inútil”. O motivo era a estreiteza residente no desconhecimento determinado das mais complicadas interações que existiam como as várias manifestações culturais brasileiras.

Ainda sobre os dizeres de Maciel em seu artigo “Questão Teórica” (1970) o complexo colonial respondia pela assimilação passiva, acrítica, mas a influência estrangeira e os produtos culturais híbridos que ela gerou, por piores que tivessem sido, foram inevitáveis. Isso significa que, apesar de tudo, só as raízes nacionais poderiam propiciar energia e originalidade criadora a uma cultura. Todavia, é importante grifar que o autor defende também o fato de que a influência estrangeira deve ser assimilada de forma crítica onde só a compreensão, não a ignorância, vaidosa, torna a crítica possível.

Maciel também participa da criação do *fanzine* A Flor do Mal, que trazia poesias e outros textos sempre escritos à mão, radicalizando mais ainda na postura alternativa. A publicação chamou a atenção de Mick Killingbeck, que convidou Maciel para editar a primeira versão da Rolling Stone Brasil, em 1972. A primeira edição trazia uma crítica sobre o show FA-TAL de Gal Costa, uma entrevista com o Caetano e uma poesia de Maciel saudando a volta do próprio Caetano.

A estreia oficial da Rolling Stone Brasil aconteceu no primeiro dia de fevereiro de 1972. Em alguns meses a revista deixou de pagar os *royalties* que eram cobrados pela matriz, e a partir da edição de número 34, a palavra “pirata” acompanhou o logotipo,

indicando que a publicação não era mais subordinada a matriz. Sendo assim, após 36 edições, em janeiro de 1973, chegou ao fim a primeira versão da Rolling Stone Brasil.

Essa primeira versão serviu como semente para que frutificasse no mercado editorial outras publicações com a mesma proposta, como por exemplo, a Pop e a Bizz.

Todo esse percurso feito pela evolução da imprensa musical brasileira, das críticas de Nelson Motta no jornal Última Hora aos textos de Luiz Carlos Maciel na coluna Underground e no *fanzine* A Flor do Mal, até a primeira versão da revista Rolling Stone Brasil, notamos o quanto a Tropicália foi fundamental para esse desenvolvimento da crítica musical.

Para garantir uma boa imagem do governo no período ditatorial, os militares que haviam assumido o poder sentiram a necessidade de controlar (censurando) a imprensa, visando que os atos repressivos, autoritários e violentos não fossem expostos e também não dando abertura para o discurso inimigo.

Desse modo, a imprensa se viu acuada e como saída encontrada para expressar suas ideias, neste contexto, estava à chamada a imprensa alternativa designada também de *underground*, nanica, tropicalista, marginal entre outras.

### **Formação da cultura jovem e o Tropicalismo**

Nos anos 1950, quando a cultura de consumo definitivamente se instaurava, a indústria do entretenimento se deu conta do mercado potencial que era o público jovem. Isso se deve ao fato de que temas recorrentes na cultura de massa como amor, felicidade, individualismo, serem normalmente mais inquietantes nessa faixa etária correspondente a juventude.

A figura desse novo perfil de consumidor, o jovem, começou a ser definida na Europa e nos Estados Unidos logo após a Segunda Guerra Mundial. Após 1955, com o lançamento de filmes como Juventude Transviada e O Selvagem, e com a ascensão de ídolos juvenis como Elvis Presley e Jerry Lee Lewis, o conceito de juventude passa a ser melhor identificável.

No Brasil, em um primeiro momento, esse conceito de juventude foi basicamente importado. Era bastante comum transformar músicas de fora em versões em português, como Estúpido Cupido, de Celly Campelo, versão da original *StupidCupid* - tema da década de 1950. Esse conceito de juventude só tinha sentido em sua terra natal, fazendo nossos

jovens atuarem como verdadeiros “canastrões”, como disse Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical*.

Aquilo era mais como uma tendência que se manifestava de forma muitas vezes acanhada [...] (e que) naqueles garotos parecia tão obviamente inautêntico [...] o que se criticava nesses garotos era a inautenticidade de psicológica visível em seus esforços de copiar um estilo que os deslumbrava, mas cujo desenvolvimento eles não sabiam como acompanhar. (VELOSO, 1997, p.23)

Uma nova geração de artista crescia no Nordeste, tomando para si influências como o Cinema Novo, a poesia concreta, a bossa nova e o rock, agregando artistas de outras regiões e formações, até formar o caldeirão de cultura chamado Tropicália. Essa nova geração, composta por nomes como Caetano Veloso, Maria Betânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom Zé, entre outros, veio a renovar o cenário tanto musical quanto comportamental, *livrando* a juventude brasileira da pura imitação americana. Por conta de tais rupturas, a Tropicália é apresentada como a face da contracultura no Brasil, como também o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais - a antropofagia modernista e a poesia concreta.

O grupo desempenhou um papel fundamental não só na música, mas em toda a produção cultural da época, ao captar as informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa – hippies, o cinema de Godard, Bob Dylan, Beatles – mesclando tudo isso a cultura brasileira num movimento de antropofagia. Não era mais a simples imitação, e sim a apropriação de elementos exteriores e a transformação em um “produto” novo.

Podemos observar, portanto, que a renovação criada pelo movimento tropicalista seguiu em diversas direções, como na incorporação de novos elementos na música popular (guitarras elétricas e as orquestrações ao estilo dos Beatles), como também na contextualização do conceito de juventude no país. Tudo isso foi crucial para o surgimento das primeiras revistas especializadas na cobertura musical, em meados da década de 1970.

## **Tropicalismo e seus desdobramentos (Tropicália ou Panis Et Circensis)**

O grande movimento contracultural no Brasil foi a Tropicália. Surgiu no final da década de 1960, tendo como militantes nomes como o de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Maria Bethânia, Os Mutantes, entre outros.

Mas antes de entrarmos na Tropicália e seus desdobramentos, é necessário voltarmos às origens da bossa-nova e sua herança modernista, para entendermos a influência desse movimento sobre a ruptura causada por esse agito sociocultural que sacudiu o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968, o movimento de maior impacto cultural do país após a segunda metade do século XX.

Em 1950, no Rio de Janeiro, um grupo de jovens de classe média, decididos a encontrar um meio de não mais apenas importar a música norte-americana, acabou criando um novo tipo de samba que misturava elementos da música erudita e do jazz. O novo gênero musical ficou conhecido com a bossa-nova, cujo mentor foi João Gilberto. Chega de Saudade, disco de João Gilberto de 1958, é considerado o marco-zero dessa nova empreitada musical.

A proposta de unir a tradição do samba brasileiro com o jazz americano encontrava paralelos com a obra do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (influência para muitos bossa-novistas), que uniu em suas composições o erudito e a tradição do folclore nacional. Essa ideia de “devorar o estrangeiro”, essa necessidade de assimilação da cultura estrangeira, tem raízes no conceito de antropofagia defendido pelo modernista Oswald de Andrade.

Alimentar-se de tudo o que o estrangeiro traz para o Brasil, sugar-lhe todas as ideias e uni-las às brasileiras, realizando assim uma produção artística e cultural rica, criativa, única e própria (MONTEIRO, Jornal da USP: As várias faces da antropologia, 2002)

Na década de 60, certas modificações na estética da bossa-nova aliadas a acontecimentos políticos foram cruciais para o surgimento e desenvolvimento da Tropicália. Em 1961, foi criado o Centro Popular de Cultural (CPC), dentro da União Nacional dos Estudantes, com a missão de transformar o público em um sujeito politizado através da produção e divulgação de filmes, peças e discos de música popular.

Particularmente, no âmbito musical, o CPC tinha como missão levar a música popular para o sentido coletivo, deslocando-a dos problemas puramente individuais. Isso

provocou uma divisão no movimento da bossa-nova, com um lado abrindo mais espaço para a música popular com temas regionais e saindo dos problemas pessoais para os de âmbito geral, assim politizando mais e mais a música popular, no que resultou a música de protesto. Já a outra linha continuava com a sofisticação inicial da bossa-nova – que constantemente era acusada de americanizada.

Enquanto isso, na Universidade Federal da Bahia, uma turma de jovens composta por Caetano, Maria Betânia, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, entre outros, aproveitava a agitação cultural que a universidade proporcionava ao levar para Salvador músicos, fotógrafos, antropólogos, coreógrafos, entre outros artistas que foram fundamentais para o caldeirão de ideias que foi a Tropicália. Mas a característica em comum entre todos eles era o gosto pelo primeiro momento da bossa-nova, principalmente o trabalho de João Gilberto.

Entre as viradas necessárias para o surgimento definitivo da Tropicália, temos a influência da Jovem Guarda, que com sua estética pop e suas guitarras elétricas era bem mais contundente que os seguidores da bossa-nova, com seus concertos universitários e suas boas intenções sociais. A Jovem Guarda foi o primeiro contato nacional com a guitarra – conexão com o pop mundial. E foi esse o momento chave para a proposta tropicalista, quando os integrantes, liderados por Caetano e Gil, se aproximaram da juventude que consumia música pop internacional, aonde chegaram à conclusão antropofagista de que era preciso injetar universalismo da música pop mundial na música popular brasileira. Diferente de muito compositores brasileiros de renome que não aceitavam essa mistura do pop e rock com a música brasileira, “porque os encaravam como produtos da política imperialista norte-americana”.

Como defende CALADO apud NASCIMENTO (2011):

Talvez a principal lição ensinada pela Tropicália foi a de que a música brasileira deveria se abrir às novidades que estavam acontecendo no mundo, em vez de se fechar, como propunham vários artistas ligados ao PCB (Partido Comunista do Brasil). Pode parecer estranho, ou mesmo absurdo, mas naquela época muitos compositores e cantores de importância na música brasileira não aceitavam o rock e a música pop, porque os encaravam como produtos da política imperialista norte-americana. O radicalismo era tanto que até a guitarra elétrica era vista pelos mais radicais como um símbolo da dominação dos Estados Unidos.

O ponto alto do movimento tropicalista se dá com o lançamento do disco-manifesto Tropicália ou *Panis Et Circenses*, em 1968. No mesmo, ano foram lançados discos

individuais de quase todos os artistas envolvidos na Tropicália, e com propostas semelhantes a ele.

Uma conversa entre os cineastas Glauber Rocha, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor e Gustavo Dahl com o fotógrafo Luís Carlos Barreto e o jornalista Nelson Motta resultou na conclusão de que algo novo estava acontecendo, pois observaram que a renovação musical proposta pelo grupo tropicalista tinha ligações com o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha e *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade. Parecia que algo novo estava acontecendo na cultura brasileira. E estava.

Várias foram as opiniões sobre o disco-manifesto, mas era um consenso geral de que *Panis Et Circenses* marcava o início de um novo momento na produção musical nacional. O movimento provou ser possível produzir algo que soasse jovem e universal, que não tem problema nenhum gostar de Beatles e João Gilberto ao mesmo tempo. Como consequência, tanto o rock como a música brasileira com guitarras começaram a ser tratados com mais seriedade pela imprensa, conquistando cada vez mais espaços.

Entretanto, observamos algumas discussões sobre o disco *Tropicália* ou *Panis Et Circensis*, é que ele foge do clichê “um disco psicodélico” assumindo sim características até futuristas para a época, como: abstrato, libertário, concretista e genial. Sim, *Panis Et Circensis* era uma salada de tudo que o Brasil em seu contexto cultural havia produzido e se alimentado desde o surgimento do Samba, além do advento da Bossa-Nova e do Rock’N’Roll norte-americano.

Foi possível assimilar recortes antes inimagináveis em forma de música, a exemplo da marcação de tempo como se fosse uma marcha militar, até um violão com cordas de aço e guitarras distorcidas. Em seguida, instrumentos de sopro, coros, órgãos e copos de vidro sendo estilhaçado, cada detalhe com seu significante e significado, cada expressão com sua crítica explícita e ao mesmo tempo contida como forma de causar uma curiosidade infantil em homens e mulheres pensantes.

O LP começa com a música *Miserere Nóbis*, que com uma construção melódica bastante animada, contrasta abruptamente com a faixa seguinte, *Coração Materno*, onde Caetano Veloso a interpreta de maneira vagarosa e cheia de dor. A partir daí o disco-manifesto começa a dar uma espécie de “nó” na cabeça de quem o escutou pela primeira vez, tudo porque ele não apresenta uma construção estética e melódica que expressem continuidade.

Logo, podemos interpretar esse comportamento como uma escutada apaixonante, pois existia algo de proposital na produção. Mas, como tudo que é novo e tem como objetivo o espírito de autenticidade destinado a mulheres e homens pensantes daquela época, *Tropicália* ou *Panis Et Circensis* foi visto com dureza pela crítica conservadora, tudo porque deixava clara a influência estrangeira em toda a sua composição e construção. Porém, vemos até nisso como algo proposital, porque o uso de guitarras elétricas e influências psicodélicas poderia ser interpretado como a própria crítica do trabalho artístico, já que o tudo isso resultava em uma compilação, uma mistura de sons e gêneros distintos que dessem no que é o Brasil: uma miscelânea cultural, que por sua vez são tropicais.

Outra faixa que vale destaque é *Baby*, interpretada pela Gal Costa, ao som de tambores regionais, orquestra, violão e objetos de madeiras fazendo a marcação de tempo. De autoria do baiano Caetano Veloso, ela foi regravada no primeiro LP e também homônimo de *Os Mutantes*, também em 1968. A letra agrega elementos que os jovens da década de 60 aparentemente necessitavam para estarem integrados entre si nas convenções sociais.

Enfim, o disco termina com a música *Hino ao Senhor do Bonfim*, a qual traz a ironia de transformar um símbolo do popular em soberano, em pátrio. Na época, o Hino Nacional Brasileiro era colocado pelos militares acima de tudo e todos como forma deste ser adorado com gritos de “salve, salve”. Por ser a última faixa, a música acaba tendo sendo a de maior importância porque tenta recordar na memória de quem o ouve de onde cada brasileiro veio, na crença popular e na cultura popular.

O disco *Tropicália* ou *Panis Et Circenses* é composto pelas seguintes faixas:

	Música	Compositor	Duração
1.	Miserere Nobis	Capinam, Gilberto Gil	3:44
2.	Coração Materno	Vicente Celestino	4:17
3.	Panis Et Circencis	Caetano Veloso, Gilberto Gil	3:35
4.	Lindonéia	Caetano Veloso	2:14
5.	Parque Industrial	Tom Zé	3:16
6.	Geleia Geral	Gilberto Gil, Torquato Neto	3:43
7.	Baby	Caetano Veloso	3:31

- |     |                                     |  |      |
|-----|-------------------------------------|--|------|
| 8.  | Três Caravelas (Las Tres Carabelas) | Algueró Jr., Moreau. Versão: João de Barro | 3:06 |
| 9.  | Enquanto Seu Lobo Não Vem           | Caetano Veloso                             | 2:31 |
| 10. | Mamãe, Coragem                      | Caetano Veloso, Torquato Neto              | 2:30 |
| 11. | Bat Macumba                         | Caetano Veloso, Gilberto Gil               | 2:33 |
| 12. | Hino ao Senhor do Bonfim            | Artur de Sales, João Antônio Wanderley     | 3:39 |

Assim, o Tropicalismo surgiu tendo a música como “palanque” e “arma”, já que, a cultura do brasileiro, vista de maneira internacional, se reflete principalmente através de um cavaquinho e da facilidade em transformar cultura estrangeira em nacional, a exemplo da Bossa-Nova, que nada mais é do Jazz mesclado com o Samba. Entretanto, por se tratar de um manifesto sociocultural, foi classificado pelas lideranças ditatoriais da época como subversivo, quase anárquico, de contestação dos paradigmas vigentes, fazendo-o de forma alegórica, carnavalizada, com alegria e crítica satírica e irônica.

A Tropicália, até os dias atuais, é vista como um processo que buscou reinventar as formas de manifestações, sem cair em retóricas ultrapassadas, através de metáforas artísticas que incomodassem a ordem cultural vigente.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Patrícia Marcondes de. AKRÓPOLIS, Revista de Ciências Humanas da UNIPAR: **A Imprensa Alternativa Brasileira nos Anos de Chumbo.pdf**, v.11, n.2, abr./jun.2003.

BIEN, Veja. Um Olhar Inusitado Sobre os Fatos: **Resenha CD Tropicália**. 2009. Disponível em: <http://vejabien.wordpress.com/2009/09/22/resenha-cd-tropicalia>. Acessado em: 27/06/2012.

CZARNOBAI, André Felipe Pontes. **GONZO: o filho bastardo do new journalism**. 2003. Disponível em: <<http://www.qualquer.org/gonzo/monogonzo/monogonzo01.html>>. Acessado em: 21/05/2012.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. **A produção da real em gêneros do jornal impresso**. São Paulo: Associação Editorial Humanistas, 2004.

HOHLFEKDT, Antonio. MARTINO, Luiz C. FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

LOPEZ Débora; FREIRE, Marcelo. **O jornalismo cultural além da crítica: um estudo das reportagens na revista Raiz.pdf**. (2007). Disponível em:

<[http://www.bocc.ubi.pt/\\_esp/autor.php?codautor=642](http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=642)>. Acessado em: 21/05/2012.

MONTEIRO, Carolina. **Jornal da USP: As várias faces da antropologia**. 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp625/pag10.htm>>. Acessado em: 21/05/2012.

NAPOLITANO, Marcos. WASSERMAN, Maria Clara. Universidade Federal do Paraná, Mestranda em História na UFPR. **Revista Brasileira de História: Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. Vol.20, N°39, São Paulo. 2000. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci_arttext)>. Acessado em: 21/05/2012.

NASCIMENTO, Elenilson. **Tropicália – A História de uma Revolução Musical**.

Novembro de 2011. Disponível em:

<<http://comendolivros.blogspot.com/2011/11/tropicalia-historia-de-uma-revolucao.html>>

Acessado em 26/06/2012.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

RIVERA, Jorge B. **Periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

SAWAYS, Daniel Trevisan. **Censura à imprensa e a busca de legitimidade no regime militar**. IX Encontro Nacional de História: Seção Rio Grande do Sul - AMPUH-RS. 2008.

Disponível em: <<http://eeh2008.anpuh->

[rs.org.br/resources/content/anais/1212349634\\_ARQUIVO\\_Censuraaimprensaeabuscadelegitimidadenoregimemilitar.pdf](http://rs.org.br/resources/content/anais/1212349634_ARQUIVO_Censuraaimprensaeabuscadelegitimidadenoregimemilitar.pdf)>. Acessado em: 29/06/2012.

SCALZO, Marília. **Jornalismo em Revista**. São Paulo: Contexto, 2003.

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