

43º Encontro anual da ANPOCS

SPG12: Entrelaçamentos entre Arte e Política: Debates Contemporâneos

Notas sobre a tropicália: entre a estética e a política

Rafael Marino

Resumo: A literatura sobre o tropicalismo nas ciências sociais é numerosa, porém é possível apontar nela duas lacunas: i) tais estudos indicam a participação de artistas de diversas searas, todavia não apontam com maior profundidade o fundamento que os une, fixando-se preferencialmente nas produções musicais; ii) por mais que autores apostem na existência de um campo comum interligando manifestações artísticas distintas, há tensões internas ao movimento que podem friccionar este juízo. À vista disto, pretendemos: primeiramente, propor a construção de dois tipos ideais a partir dos quais podem ser organizadas os escritos sobre a tropicália; em segundo lugar, sustentar que a supressão das lacunas explicitadas é conseguida caso a tropicália seja estudada desde o campo do pensamento político e social brasileiro. Para tal, analisaremos escritos de alguns de artistas tropicalistas explorando tensões e continuidades.

Palavras-chave: Teoria política; Pensamento político e social brasileiro; tropicália; artes no Brasil; estética e política.

I – Introdução¹.

O objeto de nosso ensaio, a Tropicália, constitui-se como um amálgama entre política e cultura, cuja estruturação ocorreu entre os anos de 1960 e 1970. Já de saída é preciso levar em conta o fato de que utilizaremos os termos tropicalismo e tropicália como intercambiáveis por questões de operacionalização textual, não obstante sabemos que Veloso (2017) e Chamie (1968) atribuem-lhes pesos distintos. Veloso prefere o termo tropicália a tropicalismo, pois o primeiro sugeriria uma atitude mais cosmopolita e vanguardista à qual os tropicalistas aspiravam, o segundo, por sua vez, poderia ser confundido com o luso-tropicalismo de Gilberto Freyre ou com o estudo de doenças tropicais. Chamie argumentará que todo “-ismo” é um programa extensivo, cheio de princípios e normas e toda “-ália” é uma composição de elementos heteróclitos, portanto mais próximo da prática dos artistas em questão.

Voltando a nossa exposição, procuraremos levar adiante neste ensaio, num primeiro momento, uma incursão bibliográfica sobre o estado da arte dos estudos sobre a tropicália. Os quais, de modo geral, possuem lacunas importantes: em primeiro lugar, os estudos sobre a tropicália apontam a existência deste movimento e a participação de artistas de diversas searas, todavia não apontam com maior vagar e profundidade a conexão e/ou o fundamento que os une. Como segundo elemento, pode-se ver que por mais que autores e textos falem na existência de um campo em comum que liga manifestações artísticas distintas, há tensões - pouco exploradas entre elas - que podem friccionar este juízo.

¹ Este artigo baseia-se nos resultados e indicações iniciais de minha pesquisa de doutoramento iniciada neste ano (2019) no Departamento de Ciência Política da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, sob orientação do Professor Bernardo Ricupero.

Frise-se que vários são os estudos mais gerais feitos a respeito do modernismo, outro movimento artístico essencial no Brasil, sendo, talvez, os mais notáveis os de Candido (2011a) e Brito (1978). Contudo, exíguos e parciais são os sobre o tropicalismo neste sentido, a exceção talvez sendo os estudos de Schwarz (2008; 2012) sobre este. Visando-se a superação das lacunas acima colocados e buscando uma análise mais geral do movimento artístico, sugerimos, ao final do artigo, que a tropicália seja estudada desde o campo do pensamento político e social brasileiro. Para dar concretude a esta proposição iremos lançar mão da análise de escritos e obras de alguns partícipes do tropicalismo, quais sejam: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Hélio Oiticica, José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi e Glauber Rocha. Nesse sentido, iremos além da análise de textos sobre o movimento e proporemos uma nova forma de compreensão e pesquisa sobre este.

2 – Lineamentos bibliográficos sobre a Tropicália: estética e política.

A seara de estudos sobre a tropicália conta com contribuições de diversas áreas, como as ciências sociais, a crítica literária, a crítica das artes plásticas e ramos afins. Um dos textos essenciais para ensejar questões estruturantes deste conjunto de pesquisas é o de Roberto Schwarz (2008) “Cultura e política, 1964-1969”. Note-se, nesse sentido, que a exposição sobre as interpretações a respeito do tropicalismo começa pelos ensaios de Roberto Schwarz pelo fato de, como argumenta Dunn (2009, p. 123), boa parte das discussões e análises posteriores sobre este movimento ter tais trabalhos do crítico literário como referência, positiva ou negativa, a ser debatida. Sabe-se que muito já fora escrito sobre o tropicalismo, principalmente em jornais e revistas, acadêmicas ou não, da época – os quais, inclusive, vieram antes dos ensaios do crítico -, contudo os textos de Schwarz, trabalhados neste artigo, foram e ainda são importantes na configuração do campo de discussões a respeito da tropicália. Algo que pode ser comprovado em bibliografia recente sobre a temática (Duarte, 2018) (Penna, 2017).

De todo modo, voltando para “Cultura e política, 1964-1969”, a ideia-força do artigo é de que apesar do Golpe de Estado à direita, a hegemonia cultural do período estava à esquerda. Segundo o crítico literário, a implantação desta hegemonia estava diretamente identificada com a orientação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), fortemente nacionalista e combativa quanto ao capital estrangeiro, porém fraca na ênfase em relação à luta de classes interna ao país. Portanto, bastante conciliatório no plano das relações

internas. No entanto, os horizontes e resultados culturais desta ideologia nacionalista, até pela radicalização política anterior ao golpe de 1964 e pelo contato com tendências vanguardistas internacionais, acabavam por serem até mesmo incompatíveis com ela. Se daria vida, assim, a um conserto geral de desprovincianização intelectual e cultural do que era feito e pensado no Brasil (Schwarz, 2014).

Schwarz argumenta que, com o Golpe militar de 1964, teria havido um movimento aparentemente contraditório. Ao mesmo tempo em que voltava à cena os relegados pela modernização, como pequenos proprietários e setores provincianos, o poder encontrava-se na mão de uma tecnocracia militar modernizante, antipopular e que favorecia a racionalização máxima do capital. O que traria à tona um verdadeiro anacronismo social. Esta seria matéria privilegiada ao Tropicalismo, o qual, pela via dos procedimentos de alegorização, encapsulava o movimento histórico. Se faria, dessa maneira, com que anacronismos - típicos de um país patriarcal, rural e urbano - fossem submetidos à luz branca do que havia de mais moderno do ponto de vista técnico e formal: música pop, montagem eisensteiniana, prosa de *Finnegans Wake*, etc. Tal formalização estética, de acordo com Schwarz, traria consigo uma ambiguidade constitutiva que transparece numa posição política dúbia; detentora de uma forma artística que fica entre a integração comercial e a crítica social ferrenha, marcada pelo valor absoluto da novidade. Note-se que este mesmo diagnóstico é retomado e burilado, décadas depois, por Schwarz, no ensaio *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo* (1997). Na ocasião, Schwarz efetuou um comentário crítico ao livro de Caetano Veloso, *Verdade tropical* (2017). Apontando na obra, apesar de reconhecer seu valor literário, que aquilo que era ambíguo nas décadas de 1960-1970 resolve-se na integração à indústria cultural e num conformismo político, assentado na perda de solidariedade em relação às classes populares. Solidariedade que, segundo o crítico, teria sido o motor principal do pensamento crítico radical do Brasil, ao menos desde o Abolicionismo (Schwarz, 2012a).

Emprestando e radicalizando o argumento do Schwarz, o crítico estadunidense Nicholas Brown (2005) defenderá mesmo que a vitória dos golpes latino-americanos e do que chama de contrarrevolução em 1964-1970 havia proporcionado a passagem precoce da situação moderna à pós-moderna no Brasil. O pós-modernismo, por sua vez, seria entendido como o momento histórico no qual o capitalismo não é mais questionado por um horizonte político emancipatório. Nesse bojo – utilizando-se da ideia de Joseph Attali (2001, p.9-37) de que a música pode estar à frente da ordem social que a produz e mais:

pode prefigurar a evolução social posterior ao se constituir como a presença de um potencial não realizado do real – a bossa nova seria compreendida como um modernismo tardio e a tropicália como um pós-modernismo de primeira hora, vindo à baila já sob o chão da derrota do socialismo.

Respondendo à análise feita por Schwarz, Silviano Santiago (1977) irá argumentar que era ela por demais pessimista, dogmática e ideológica. O problema se encontraria principalmente quando referia-se à alegoria tropicalista como cristalizadora do absurdo e seus males como destino inexorável do Brasil. Santiago, em compensação, vê no que chama de pretensão radicalismo de Schwarz um pronunciado eurocentrismo mental, baseado numa visão dialética e progressiva da história que a tudo explicaria ou neutralizaria - caso o objeto em questão na análise não coubesse em seus esquemas baseados na contradição e em sua superação, acabando por ser tomado como um absurdo – a partir de pressupostos dados pela sua lógica ocidentalizante. Diagnóstico parecido é encontrado em textos como o de Nodari (2017) e Penna (2017), nos quais os autores argumentam haver na reflexão de Schwarz um cancelamento da multiplicidade própria ao tropicalismo. Isso se daria porque o crítico literário uspiano teria em vista uma ideia de povo e Brasil por demais Una e arborescente, a partir da qual censuraria as potencialidades críticas da tropicália.

Voltando a Santiago e sua crítica, este sustenta que Schwarz não conseguiria apreender as nuances e especificidades deste objeto artístico brasileiro revolucionário. Mas por que isto ocorreria? Conforme Santiago (1982) argumenta em outro ensaio, a dialética materialista mesmo tendo pretensões explicativas e emancipatórias de largo alcance acaba por operar de maneira bastante etnocêntrica. Dado que apenas entenderia as minorias latino-americanas, ao modo de índios e negros, e sua cultura, como classes sociais, que seriam integradas ao ocidente e seu desenvolvimento. Contrariamente a este modelo, o crítico mineiro prefere interpretar a sociedade brasileira em relação à sua história de dominação colonial, a qual consolidou uma hierarquia de valores em que o Europeu é visto como universal. Nesse bojo, a tropicália e suas alegorizações deveriam ser entendidas como manifestações de uma universalidade diferenciada, cujo *leitmotiv* contaria com uma combinação entre elementos considerados arcaicos e outros vistos como modernos e que acabam por subverter hierarquias etnocêntricas. O que abriria espaço para a crítica e para a alteridade.

Contudo, é interessante ter em mente que o próprio Silvano Santiago (2000) também, em determinada medida, critique certa mercantilização ocorrida no bojo do movimento tropicalista, notadamente na música com Caetano Veloso e Gilberto Gil. O crítico chega mesmo a dizer que no anos de 1972 - ano de retorno do exílio por parte dos dois músicos - é possível notar uma diferença entre o que chama de espírito tropicalista contestatário de 1968 e o caetanismo do superastro ganancioso de 1972.

Mesmo com enquadramentos teóricos distintos entre si e em relação a Santiago, outros autores apostariam na incompreensão de Schwarz frente à alegoria tropicalista e seu potencial crítico. Vasconcellos (1977) sustenta que o crítico paulista, apesar de ter utilizado Walter Benjamin (2013) e seu livro *Origem do drama trágico alemão* para compreensão do funcionamento alegórico da tropicália, lança mão principalmente das lições de Györg Lukács (1967) para tratar do movimento. Tal referência o levaria a tecer um juízo mais negativo sobre a procedimentação artística tropicalista e seus resultados, vistos, no final das contas, como a-históricos e superficiais por não aprenderam as determinações do capitalismo contemporâneo e sua dinâmica. Nessa toada, Schwarz não entenderia a fundo a sofisticação crítica proporcionada pela tropicália e seu legado artístico vanguardista. À vista disso, Vasconcellos, a partir de análise mais detida da composição “Geléia Geral” de Gilberto Gil e Torquato Neto – faixa número seis do disco conceitual e manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* – propõe que a tropicália seja vista como a justaposição específica do que chama de universo *tropical* (exuberância da natureza, pitoresco nacional etc.) e do universo *urbano-industrial* (aspectos do contexto industrial, além de costumes e meios de comunicação de massa). Seu resultado seria a satirização ou paródia das tradicionais visões alienadas do Brasil manifestas tanto no nacionalismo provinciano, encontrado em boa parte do que era feito na Música Popular Brasileira do período, quanto em certa visão exotizante sobre país.

Favaretto (2007), em linha próxima, arguirá, a partir de uma análise mais detida dos primeiros discos tropicalistas, que Schwarz tinha o mérito de ter visto a alegorização como um elemento essencial à tropicália, mas teria sido injusto em sua avaliação a respeito da utilização do procedimento. Nesse sentido, a alegoria tropicalista não seria a petrificação fatalista do absurdo - no qual a história seria vista como decadência -, mas sim a atualização de versões do passado expostas como objetos e imagens, através dos quais fissa-se as indeterminação e fragmentações do Brasil. Com efeito, a alegorização é vista como o procedimento desta vanguarda artística, mas o seu tema não seria exatamente o

Brasil, sendo o seu trabalho, na verdade, voltado para o estilhaçamento imagético do país, gerando imagens-alegorias que o parodiam e rompem com a totalidade. Ao valorizar essa justaposição de fragmentos, a tropicália ironizaria a cultura veiculada pelos nacionalistas, que com frequência opõe o Brasil ao capitalismo internacional e à indústria cultural. Por conseguinte, Favaretto (2007) argumenta que o tropicalismo seria justamente a linguagem crítica do dominado, pois desmontaria o que vem do centro do capitalismo e da indústria cultural e, ao invés de apresentar qualquer projeto prévio, apresentaria apenas um tom afirmativo constituído a partir da alegria da destruição.

Caetano Veloso (2017, p. 17-25), por sua vez, também criticou a análise de Schwarz e seu uso da ideia de alegoria. Veloso diz que os textos do crítico brasileiro são carregados de brilhantismo, porém são organizados por ideias de “esquerdista tradicional” ou da “religião marxista” e erros ligados ao pouco entendimento que tem sobre música popular. Outro equívoco de Schwarz teria sido atribuir conformismo político diante do pós-64 na postura do cantor, visto que este, conforme diz, se aproximou mais da esquerda neste período. Além disso, aponta que sua redução da “alegoria” tropicalista ao choque entre o arcaico e o moderado, embora revelasse pontos não pensados, resultava num certo empobrecimento (Ibid., p. 440).

Já o brasilianista Christopher Dunn (2009), lança mão de uma discussão mais sistemática com a bibliografia anterior e, em certo sentido, corrobora várias das críticas a Schwarz. Em seu livro, defende - utilizando-se de conceituação sartreana, a qual traçaria uma distinção entre intelectuais engajados envolvidos em pesquisas práticas e teóricas e escritores voltados para a arte (Sartre, 2008) -, que a contraposição entre os tropicalistas e a pedagogia de Freire, feita por Schwarz (2008), não permitiria enxergar a especificidade de ambos. Enquanto os primeiros seriam artistas preocupados em desenvolver um testemunho sobre seu ser-no-mundo, o que produziria um objeto ambíguo e alusivo, o último se comportaria como um intelectual que contrariamente ao humanismo universalista burguês reconhece a sua posição na estrutura desigual de classe e decide servir aos explorados, ajudando-os a desenvolver um conhecimento voltado para a transformação do mundo. Mas, afinal de contas, o que seria produzido a partir desta posição específica dos tropicalistas? Emprestando algumas categorias do pensamento de Fredric Jameson (1991), o brasilianista vê a tropicália como uma espécie de dominante cultural, ou a lógica cultural da modernização conservadora brasileira – baseada fortemente em um desenvolvimentismo econômico aliado à austeridade salarial e repressão política.

Com isso não se quer dizer que a vanguarda em questão endossava politicamente esse processo modernizante, como queria Tinhorão (1991), e sim que os tropicalistas estavam sintonizados com as contradições e mudanças estruturais colocadas na ordem do dia pelos militares e seu programa desenvolvimentista.

Ridenti (2014), em sua obra *Em busca do povo brasileiro*, desenvolverá uma interpretação diversa das que vimos até aqui. Para o sociólogo da cultura, a tropicália precisa ser entendida não como uma ruptura com a cultura política ensejada entre as décadas de 1950 e 1960, e sim como um dos seus frutos distintos. Nessa perspectiva, o movimento tropicalista intentava modernizar e criticar o que chama de “romantismo racionalista nacional-popular” (Ridenti, 2014, p. 238), ao mesmo tempo em que era partícipe da cultura política da época. Tal projeto seria assentado em certo romantismo revolucionário e numa espécie de “ensaio geral de socialização da cultura” (Galvão, 1994, p. 186), interrompida pela derrota do que se chamava de a Revolução Brasileira. Romantismo, a partir do qual, a lembrança de um passado popular e portador de valores posteriormente perdidos na modernidade, como a ideia de comunidade, serviria como arma para lutar pela ruptura com o subdesenvolvimento nacional e (re)construir uma identidade do povo brasileiro, com o qual artistas e intelectuais deveriam estar ligados.

De acordo com Ridenti, a fortuna crítica sobre o movimento concorda sobre o fato de terem justaposto moderno e arcaico em sua *conjunção tropicalista*. Não obstante, parte significativa desta havia deixado de lado justamente as influências nacional-populares e a utopia de uma ligação entre intelectuais e o povo. E mais: vários críticos não perceberiam que o tropicalismo ao criticar o nacionalismo no Brasil não negava-o de maneira abstrata, mas sim constituía uma variante dele, cuja preocupação central acabava sendo “a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro, afinados com as mudanças do cenário internacional, a propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo” (Ridenti, 2014, p. 247). Tanto é assim, que Ridenti aproxima a tropicália do que o crítico Antonio Candido (Candido, 2011b) chamava de radicalismo de classe média, responsável por uma visão anti-aristocrática do Brasil e detentor de um ponto de fuga democrático e popular para a nação (Ridenti, 2014, p. 337).

Risério (1995), por seu turno, procura entender o tropicalismo como um amplo diálogo intercultural. Tal troca seria talhada nos termos de uma dialética do cosmopolitismo e do antropológico, ou melhor, “do encontro mutuamente transformador da informação internacional e de uma realidade cultural particular, precisa e perfeitamente

delimitável” (Risério, 1995, p. 153). Deste modo, a Tropicália, juntamente com o Cinema Novo, seriam rebentos especiais, de uma conjuntura - social, política e cultural - baiana e brasileira específicas. Na Bahia, a palavra de ordem era derrotar a província na própria província (Rocha, 1977, p. 23), colocando em circulação um experimentalismo estético e uma desprovincianização cultural das mais radicais, cujos personagens destacados foram: Edgar Santos, Agostinho da Silva, Martins Golçalves, Hans Koellreutter, Lina Bo Bardi, João Gilberto, Dorival Caymmi etc. No Brasil da época, argumenta o ensaísta baiano, ter ocorrido uma síntese entre liberdade político-intelectual e desenvolvimento econômico, convencendo a nação de que ela era dona de seu próprio destino (Risério, 1995, p. 17). Condições que possibilitaram uma apropriação e transformação criativas dos influxos modernos do exterior, o que, por sua vez, viabilizaria a formulação de uma *avant-garde* baiana de proporções e resultados de ressonância internacional.

Não podemos deixar de lado, também, o trabalho pioneiro de Augusto de Campos (2015) sobre o tropicalismo. Para o crítico paulista, a tropicália deveria ser vista como uma boa novidade no cenário musical brasileira, a qual se constituiriam como uma inovação importante em meio ao cenário da música popular brasileira. De acordo com Campos, assim como a Bossa Nova de João Gilberto, as músicas de Veloso, Gil e outros teriam logrado aproveitar antropofagicamente os influxos e novidades técnicas e musicais externas para a retomada e progressão da linha evolutiva da música popular brasileira, num sentido vanguardista, não expressionista e formalmente renovador. Com isso, os tropicalistas levariam adiante uma posição mais interessante que a do nacionalismo localista da assim chamada Tradicional Família Musical brasileira (Geraldo Vandré, organizadores do programa “O fino da Bossa” etc.), fechada em folclores nacionais e numa idealização do elemento popular e da Jovem Guarda (Roberto Carlos, Ronnie Von, Wanderléa etc.), a qual, muitas vezes, caía numa simples importação do *Rock and roll* estrangeiro.

Em Carlos Calado (2017) e seu estudo sobre a tropicália a tese sobre o movimento muito se aproxima daquela exposta por Campos. Para Calado, seguindo principalmente depoimentos e testemunhos de Gil e Caetano Veloso, a música popular brasileira deveria seguir o exemplo da música do pop dos *Beatles*, ou melhor, a mais típica música popular brasileira deveria levar uma injeção de universalismo e modernidade da música *pop* internacional, levando a uma evolução formal importante no cenário musical brasileiro. Nesse bojo, a música popular deveria passar a ser compreendida como um meio de cultura

de massas e que numa sociedade travejada pela cultura de massas, a música deveria ser transformada numa mercadoria de consumo rápido e fácil.

Já Carlos Pires (2017), em seu livro sobre tropicalismo e canção popular, fará um recorte e uma interpretação um pouco distintas das anteriores e de um ponto de vista próximo ao de Roberto Schwarz. Pires concentra seus esforços numa análise detida de três discos de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé, gravados em 1968 e anteriores ao disco-manifesto “Tropicália”. Segundo o crítico literário, nestes LPs veríamos as composições formalmente mais interessantes dos três autores, pois entre os defeitos, acertos e contradições - entendidos, de maneira materialista, como contradições da própria realidade material - das justaposições e alegorias tropicalistas, encontraríamos a figuração dos problemas materiais daquele momento histórico, tão decisivo para a história nacional. Deste modo, nestes discos poder-se-ia notar de maneira mais clara a coexistência tanto de uma crítica da realidade, quanto de uma vontade de integração comercial e de construção de uma indústria cultural modernizada no Brasil. Tal contradição, figurada na constituição musical desses primeiros discos, com o aperfeiçoamento e profissionalização da indústria cultural e fonográfica nacional, vai deixando de se fazer presente, dando lugar a um melhor acabamento e a um apaziguamento progressivo da crítica ao real em LPs posteriores.

Chama a atenção, em boa parte dos autores aqui analisados, a maior ênfase nos desdobramentos musicais da tropicália, deixando-se um tanto de lado seus desenvolvimentos em outras searas artísticas. Ligado a esta perspectiva a seguinte questão paira sobre o conjunto de obras sobre tal vanguarda: qual o estatuto da tropicália? Movimento? Momento? E ainda: qual é o posicionamento político com o qual coaduna?

É comum, entre os comentadores e intérpretes, ver a tropicália como um movimento que migrou da música para outras searas da arte, contagiando-as (Duarte, 2018)(Dunn, 2009)(Favaretto, 2007). Porém, conforme apontou Caetano Veloso (2017, p. 51), o nome do movimento viera de uma sugestão do cineasta Luís Carlos Barreto à música de abertura do disco solo do cantor baiano, gravada em 1967 e lançado em 1968. Por sua vez, tal canção seria inspirada em instalação artística homônima de Hélio Oiticica, exposta em abril de 1967 na mostra intitulada Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Ademais, uma das fontes de inspiração essenciais do movimento fora justamente o cinema, mais especificamente, o filme *Terra em transe*, do diretor baiano Glauber Rocha, cujo impacto em Veloso fora muito grande. À vista deste caminho complexo e multifacetado de constituição da tropicália, autores

como Basualdo (2007), Bentes (2007), Boone (2017), Moraes (2017), Napolitano; Villaça (1998) e Sússekind (2007) tentam enfatizar a presença de manifestações diversas no seio desta espécie de linhagem artística, mesmo que foquem mais decisivamente nas artes visuais.

Ainda sobre as disputas em torno da centralidade ou ênfase de uma seara artística sobre outra, é necessário ter em vista discordâncias quanto à caracterização do tropicalismo em movimento ou momento. A primeira é encontrada em boa parte das análises e interpretações aqui expostas. A segunda, por seu turno, é trazida à baila pela crítica Flora Sússekind, para quem, tendo em vista as lições do crítico italiano Renato Poggioli (1981), movimento pressupõe uma organização e programas bem definidos, já momento diria respeito a um estado mais amplo e profunda ou uma arena de agitação, “cuja abrangência iria bem além do campo estritamente musical [...] ou de uma limitação temporal demasiado rígida [...]” (Sússekind, 2007, p. 31).

Quanto ao posicionamento político da tropicália, não deixa de ser sugestivo o fato de a amplitude das considerações sobre o tema. Tinhorão (1991), aposta numa posição política à direita, pois atuariam como uma vanguarda para o governo militar no âmbito da música popular nacional. Schwarz (2008), por sua vez, aponta uma ambiguidade na prática tropicalista. Posto que em sua valorização absoluta do novo e da novidade, ora atinaria com uma integração conformista à indústria cultural e ao *status quo*, ora atinaria com a crítica radical à ordem social e à política².

Já outros autores (Polari, 1982) (Ridenti, 2014), em sentido bastante próximo ao que fora dito por Caetano Veloso (2017, p. 81) em *Verdade tropical*, sustentam haver uma ligação ou identificação, mesmo que simbólica/poética, entre os tropicalistas e os movimentos de guerrilha urbana. Nobre e Zan (2010) também identificam uma conexão entre as guerrilhas armadas e as artísticas/musicais. No entanto, na análise de ambos, a indústria cultural torna-se um fator explicativo de maior importância. Isso dá-se porque se contaria com três padrões de intervenção artística entre as décadas de 1960 e 1980, ou três táticas de guerrilha, as quais rendiam frutos estéticos e políticos distintos, quais sejam: i) dentro da indústria cultural – Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes;

² Interessante notar até mesmo um uso liberal do tropicalismo, como pode ser visto no livro de Eduardo Giannetti (2016) e em comentários de Veloso a ele (2017).

ii) na sua periferia – Jards Macalé; iii) na sua margem – Lira Paulistana (Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Tetê Espíndola, Língua de Trapo).

A esse respeito, é proveitoso ter em vista aqui que Fernando Gabeira (2009), em seu *O que é isso companheiro?*, dizia ouvir uma música na qual Gilberto Gil, em modo não articulado, gritava, ao fundo, o nome de Carlos Marighella. A música em questão era “Alfômega”, composta por Gil em 1969. Algo que o próprio Marighella tinha a impressão de ter ouvido (Magalhães, 2012, p. 365). Tal informação, porém, não é confirmada pelo compositor Gilberto Gil em depoimento para o documentário *Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo*, de Geneton Moraes Neto. O músico diz ter sido aquilo apenas um de seus gritos onomatopaicos. Entretanto, segundo argumenta Ridenti (2014, p. 336), a forma com/o a música fora recebida e a discussão sobre ela gerada mostraria a afinidade política entre a guerrilha urbana e a tropicália.

Bastante próximo a estas considerações, Coelho (1989) afirma que a noção de Revolução estava imbricada à tropicália e sua prática. No entanto, além da dimensão da luta armada, existiriam outras duas referências importantes: a) a revolução estética das formas num sentido vanguardista; b) a revolução dos comportamentos individuais, próximo ao que resultara no movimento de maio de 1968 na França e em alguns grupos da chamada “Nova Esquerda” nos Estados Unidos, como os Yippies. Heloísa Buarque de Hollanda (2004), por sua vez, considerará que ao tropicalismo não importava saber se a revolução brasileira seria socialista ou nacional-popular, visto que não acreditava numa tomada de poder *à lá* leninismo. E vai mais longe, agora escrevendo em conjunto com Golçalves (1982): a opção tropicalista teria retirado o foco e a preocupação política da Revolução Social e passado para o eixo da rebeldia, na qual a política é entendida como uma problemática cotidiana, vinculada à vida, ao desejo, ao corpo e à cultura de maneira mais ampla.

Duarte (2018), dando continuidade ao assunto, também nota um eixo da revolução em direção à rebelião. Se em ambas a crítica à tradição é comum, na primeira teríamos um ideal fechado de futuro e uma centralidade da luta de classes; na segunda, por seu turno, o futuro abre-se para o indeterminado e as disputas passam a ser vistas de modo pulverizado nas diversas esferas da vida. Esta rotação de eixo político teve por consequência um outro deslocamento importante: o alvo das críticas não seriam mais as classes dominantes e o capitalismo, mas sim o ritual conservador proveniente das pequenas moralidades familiares, próprias de um conservadorismo pequeno-burguês entendido num sentido

culturalista e não econômico. Isto é, no lugar da luta de classes, vê-se a ênfase numa luta intergeracional quanto aos costumes cotidianos, abrindo espaço, na esquerda, para questões além da pobreza e exploração, como o machismo, a homossexualidade e a liberdade estética. Assim, é possível ver que o tropicalismo coloca em circulação, segundo Duarte, uma nova sensibilidade de esquerda, diversa da área mais nacionalista da canção nacional, assentada numa confiança inabalável no ‘povo’, e dos marxistas, centrados na luta de classes e seus desdobramentos.

Em linha aparentada, Nodari (2017) e Penna (2017) - a partir de uma leitura da antropofagia influenciada pela categoria de perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (2011) -, sustentam que a política da tropicália abriu espaço ao múltiplo e a uma prática rizomática, diversa e oposta ao que chamam de esquerda ortodoxa e nacionalista. Desta feita, poder-se-ia mesmo pensar num aproveitamento pós-colonial do tropicalismo. Aproximação que também aparece no ensaio biográfico de Igiaba Scego, para quem o pensamento e as músicas de Veloso foram essenciais para se pensar as questões migratórias e culturais entre Somália e Itália, bem como a constituição de um feminismo negro pós-colonial (Scego, 2018).

Aproveitando o ensejo, é possível notar que boa parte da bibliografia aqui explorada toma como ponto pacífico a relação de descendência da Tropicália frente à Antropofagia de Oswald de Andrade (2011). Contudo, acreditamos que tal afirmação demanda maiores pesquisas e – emprestando, em sentido bastante modificado, o raciocínio de Lima (2019) - talvez fosse mais prudente indicar um *uso* pelos tropicalistas do arcabouço de Oswald de Andrade e não uma relação imediata entre eles. Até porque, se, como dizia Femia (1988), grande constelações de ideias não se resolvem em seu contexto originário, este, juntamente com as intenções e os projetos políticos em disputa no período, são essenciais para o seu entendimento e aproveitamento crítico mais concreto.

Ainda quanto à questão política, é necessário dizer que um de seus representantes mais destacados, Gilberto Gil, chegou ao cargo de ministro da Cultura entre os anos de 2003 e 2008 nos mandatos do ex-presidente petista Luiz Inácio Lula da Silva. Tal acontecimento, segundo Alambert (2012), marcaria a consagração e normalização da tropicália como via estética e política. Em linha diversa, Santiago (2004), na quarta capa da quinta edição do livro de Hollanda (2004), aponta a necessidade de os “santimbancos”, ou os opositoristas de agora, darem um salto que supere a “república cultural de Gilberto Gil” e os feitos anteriores deste e do tropicalismo. Vianna (2007), por outro lado,

argumenta que a chegada de Gil ao Ministério e sua icônica frase “O povo sabe que está indo para lá um tropicalista” (GIL, 2002), mostrariam a vitalidade da tropicália. Sua postura rebelde e ambígua traria fortes mudanças políticas e incomodaria os mais setores mais comportados e a esquerda tradicional. Prova disto seriam as inúmeras críticas veiculadas nos jornais ao ministro e as resistências de parte do próprio Partido dos Trabalhadores (PT) a ele.

Antes de passarmos para a exposição de nossa interpretação sobre a tropicália, é possível notar, ao menos, a existência de duas vertentes de interpretação deste fenômeno estético e político. É claro que com isto não se quer prender as posições e diagnósticos dos autores numa espécie de jaula de aço, mas, tão-somente, organizar as interpretações em tipos ideais aproximativos, a partir dos quais pode-se entender de maneira mais satisfatória as posições intelectuais em disputa.

Há, de um lado, uma bibliografia crítica em torno do tropicalismo, a qual aponta as contradições estéticas e políticas desenvolvidas no bojo do tropicalismo, bem como sua integração e grande importância em meio à indústria cultural brasileira. É possível notar nos estudos deste agrupamento uma influência importante do marxismo, a partir do qual entende-se a forma artística como conteúdo social e histórico sedimentado e não como mero estilo abstrato. Exemplos desta linha interpretativa são Alambert (2012), Pires (2017) e Schwarz (2008; 2012).

Por outro, vê-se a existência de um conjunto de textos e trabalhos, os quais enxergam um forte potencial explicativo e crítico no bojo do tropicalismo. Tais trabalhos não partilham necessariamente do mesmo arcabouço epistemológico e conceitual, não obstante partilham uma noção de cultura e forma artística distintas das perspectivas presentes no marxismo. De modo que os erros e acertos formais e culturais não possuem uma relação imbricada com o processo social e as forças produtivas de uma época. Desta orientação interpretativa, podemos aproximar os trabalhos de Buarque de Hollanda (1992), Santiago (1977), Penna (2017), Vasconcellos (1977), Dunn (2007; 2009), Favaretto (2007a; 2007b), Sússekind (2007), Bentes (2007), Vianna (2007) e Basualdo (2007).

Enquanto a primeira enfatiza a existência de uma forte integração dos tropicalistas no mercado e na indústria cultural, o que ficaria patente na forma artística de suas obras - nas quais a procedimentação alegórica encapsula tanto o movimento de reposição dos elementos “arcaicos” do Brasil pela modernização que aqui se deu, quanto uma posição assentada, ao mesmo tempo, na crítica e na incorporação às forças do sistema capitalista -

e no posicionamento político dos seus partícipes, entusiasta de um culturalismo responsável por uma visão idealizada do Brasil e que deixaria de lado a crítica às relações materiais de exploração e dominação social e econômica. A segunda linha interpretativa, por sua vez, realça e aposta no potencial crítico e explicativo do tropicalismo frente ao centro do capitalismo, ou ao Norte global ou ao eurocentrismo, a depender da conceituação empregada. Desta feita, a tropicália abriria um campo de possibilidades e de resistências políticas múltiplas, as quais escapam a um referencial de esquerda, por assim dizer, mais tradicional, representadas pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), por exemplo. Assim, apostaria-se numa noção mais difusa de rebelião, abrindo espaço para a sexualidade, libertação comportamental e estética, etc, contrárias a um conservadorismo cultural e moral de vários setores sociais.

Trocando em miúdos: o primeiro lineamento interpretativo realça a integração mercantil e a perda ou baixo potencial crítico do tropicalismo frente ao capitalismo e ao fetichismo da indústria cultural; o segundo lineamento, por sua vez, salienta a criticidade do tropicalismo frente ao que é propagado culturalmente pelo Norte Global ou pelo imperialismo cultural do centro do capitalismo e o seu potencial político baseado na multiplicidade e na especificidade cultural e civilizacional brasileira.

3 – A tropicália vista desde o pensamento político e social brasileiro.

Devido à nossa especificidade social e histórica, que nos distingue das condições encontradas no centro do capitalismo, os intelectuais brasileiros pensam e repensam constantemente seu país. O desafio é forjar esquemas interpretativos criativos o suficiente para que, a um só tempo, abarquem suas idiossincrasias frente a outros países, sem deixar de compreender o Brasil em uma totalidade histórica mundial - da qual faz parte e é produto (Prado Júnior, 2012; Novais, 2006). Até porque, “os esquemas e teorias dos países centrais se aplicariam e não se aplicariam aos países periféricos, ou, ainda, são ao mesmo tempo indispensáveis e inadequadas” (Schwarz, 2017, p. 25) a nós. Algo indicado também por Antonio Candido, para quem “se fosse possível estabelecer uma lei de evolução de nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (Candido, 2011a, p. 117).

Ao nosso ver, estes são os próprios fundamentos daquele conjunto de questões, problemas e temas que constituem o chamado Pensamento Político e Social Brasileiro. O

qual, segundo alguns autores e autoras (Arruda, 2004; Bastos, 2002; Brandão, 2005; Botelho, Ricupero, Brasil, 2017; Lamounier, 1982; Lynch, 2016; Ricupero, 2011; Santos, 2002), galvaniza boa parte do que é feito nas Ciências Sociais brasileiras em geral. Desta maneira, estudar o pensamento político e social brasileiro seria uma forma também de entender as mudanças, debates e invariâncias presentes em diferentes campos científicos. Além de ter em vista um conjunto de questões, interpretações e soluções sobre o desenvolvimento político e social brasileiro, as quais são ainda retomadas e reatualizadas em estudos atuais.

Não obstante, esta área de pesquisa conta com a peculiaridade de possuir fronteiras pouco definidas em relação a outras searas de pesquisa (Botelho e Schwarcz, 2011; Brandão, 2005; Bastos, 2007). Contudo, ao invés de uma fraqueza, essa particularidade nutre o pensamento político e social brasileiro ao permitir novas possibilidades de pesquisa e um intercâmbio intelectual atualmente pouco comum. Isso dá-se até porque a vida política e social depende não somente de meios materiais, mas sim de recursos imateriais, à maneira, principalmente, das ideias (Botelho e Schwarcz, 2011). Deste modo, já de saída, deixamos claro que, consoante ao que já fora sedimentado por Brandão (2005;2007;2010) e Bastos (2002;2011), a força das ideias e seu peso histórico aparece a nós como inescapável à compreensão da dinâmica política e social em geral e da brasileira em particular.

Nesse sentido, é necessário dizer que as ideias não podem ser simplesmente dissolvidas em contextos e grupos sociais determinados, mas tampouco podem ser entendidas de maneira abstrata sem relação com o ambiente sócio-político. Constituindo-se assim “como expressões condensadas de constelações sociais, meios privilegiados de reproduzir espiritualmente as contradições reais e, ao mesmo tempo, de propor um modo novo de enfrenta-las e superá-las” (Coutinho, 2011, p. 9). Pode-se, então, considerar que as ideias são constituídas e constituintes das relações sociais podendo, quando realmente significativas, extrapolar seus contextos. Portanto, entende como mais seguro o caminho de se partir de ideias e formas e ir ao social, compreendendo-as como cristalizações do social ou decantações da experiência.

Nesse bojo, se não podemos compreender as ideias sem levar em conta os problemas históricos, políticos, sociais e institucionais que procuram responder e sobre os quais procuram se posicionar (Skinner, 1988), tampouco podemos entendê-las somente em seu contexto (Femia, 1988), sem que haja uma leitura estruturada e sistemática das obras

pesquisadas e sem que observemos continuidades e rupturas destas ideias e pensamentos na história. Portanto, por esta via, evita-se cair nas tentações argumentativas de um contextualismo exacerbado ou de uma leitura abstrata e a-histórica das ideias. Tentações bem assinaladas por Pontes (1997), as quais teriam sido superadas de maneira modelar em trabalhos como os de Lepenies (1996), Williams (2011) e Ringer (2000). Visto que estes intelectuais, apesar de possuírem objetos e chaves explicativas distintas, lograram superar o desafio analítico de estabelecerem as mediações necessárias para entenderem obras e disputas teóricas não só como resultados de embates conceituais entre textos e autores, mas tendo em vista a recuperação do contexto político e social que os conformam (Pontes, 1997).

À vista do que fora exposto, uma agenda de pesquisa que suprima as lacunas bibliográficas anteriormente identificadas e poderia propiciar uma visão mais total sobre a tropicália, ao nosso ver, deve pesquisá-la enquanto um projeto político e ideológico, e não apenas estético, no/para o Brasil. Este projeto teria logrado consolidar um modo de pensar o Brasil que, grosso modo, baseava-se na transfiguração das especificidades sociais e culturais do Brasil em qualidades e respostas de nossa ‘civilização’ brasileira perante o mundo e seus problemas. Tal hipótese inspira-se em três influências distintas. A primeira é a de Duarte (2014) sobre o movimento modernista, no qual o autor encara, em linhas gerais, este movimento na chave de um projeto ideológico entre a revolução e o carnaval, como se uma coisa dependesse da outra, pois a exaltação do carnaval brasileiro teria propiciado tanto uma valorização da cultura popular, desprezada historicamente no país, quanto um modelo de devoração, sem exclusão ou cópia, de influências externas. Ajudando a forjar um ideário político e estético que iria contra o filisteísmo cultural da burguesia nacional, pedra de toque do modernismo pátrio. A segunda é o trabalho de Ricupero (2018) sobre a antropofagia, que, num sentido muito próximo da embocadura do livro de Duarte, enxerga este movimento na chave de um projeto ideológico a partir do qual as supostas faltas brasileiras seriam tornadas vantagens civilizacionais. O terceiro elemento é a crítica que Chibber (2013) faz ao pensamento pós-colonial, o qual poderia conduzir a uma celebração da particularidade sócio-cultural de um país perante o universal (Chibber, 2013, p. 288).

Dando consecução ao nosso argumento, exporemos alguns lineamentos dos pensamentos de alguns personagens destacados da tropicália sobre o Brasil. Para tal, lançaremos mão de alguns escritos e depoimentos de seus partícipes. Sabemos que há uma

certa tensão em utilizarmos preferencialmente este tipo de material para análise de artistas e seu pensamento ao invés de nos dedicarmos mais detidamente ao que está em suas obras e formas, todavia acreditamos que a argumentação mais geral de Paula Braga (2013; 2017), Frederico Coelho (2010; 2017) e Schwarz (2012) sobre a coerência e justeza na relação entre os escritos de Hélio Oiticica e Caetano Veloso, respectivamente, e suas produções podem ser estendidas aos outros tropicalistas, dado que todos tinham, em maior ou menor grau, forte intencionalidade e autoconsciência nos movimentações e deslocamentos que produziam³.

Caetano Veloso, em palestra proferida no ano de 1993 no Museu de Arte Moderna, intitulada “Diferentemente dos americanos do norte”, anuncia certa mudança de posição em meio ao tropicalismo. Passando da atitude crítica e pessimista da tropicália a uma positivação em forma de profecia à maneira do sebastianismo, movimento que tanto o atrai. Mudança que faz com que aqueles elementos que eram vistos como aspectos atrasados da cultura e da sociedade nacionais transformam-se em vantagens relacionadas aos esforços de construção de uma nova civilização:

E aqui é o momento de tentar fazer o que fiz questão de frisar como sendo perigoso naquele arrazoado de Borges a respeito do modo de ser argentino: considerar vantajosas até mesmo as condições adversas com que a História nos presenteou; fazer, por exemplo, do fato de não termos sido eficientes o suficiente no extermínio dos índios como os nossos irmãos do Norte [...] e mesmo do fato de vermos que ainda estamos efetuando, com atraso, esse extermínio, uma oportunidade de nos tornarmos índios ao passo que nos reconhecemos ultra-ocidentais. E aqui quero citar um daqueles filósofos franceses cujas manias caricaturei mais cedo, mas que parece ser mesmo um grande sujeito. É Giles Deleuze que, naquele hilariante livro candidamente chamado *O que é filosofia?*, numa inacreditavelmente convincente jogada retórica, diz do filósofo que ele “deve tornar-se índio para o que o índio não sofra a miséria de ser índio”. Mas só ganha o direito de arriscar tais inversões quem se sabe engajado num sonho grande e luminoso. Só na perspectiva do país artista superior que nós temos o dever de perceber que a História nos sugere que sejamos é que podemos revalorar aspectos do nosso atraso como sinais de que casualmente escapamos de uma servidão maior no misterioso desvelar de nosso destino (Veloso, 2005, p. 59-60).

Neste mesmo ensaio, Veloso afirma que mesmo nas paródias mais ácidas de sambas de exaltação ao Brasil feitas pela tropicália havia também, por trás delas, a exaltação do país. Porém, diferenciando-se do que chama de nacionalismo defensivo dos nacionalistas participantes da Música Popular brasileira à época, teria proposto um

³ É interessante ter em vista aqui também os trabalhos de Duarte (2014) e Ricupero (2018), nos quais os autores utilizam, preferencialmente, os manifestos e artigos de revistas modernistas e antropófagos para escandir o projeto político ideológico de tais movimentos.

nacionalismo agressivo. Deste modo, Veloso lança luz sobre a possibilidade de uma nação genuinamente brasileira e particular frente a outras nações ser construída a partir das especificidades culturais e sociais brasileiras, almejando uma espécie de modernidade alternativa ao país, mas que, ao fim e ao cabo, não conforma-se uma mudança efetiva das relações materiais e do lugar subalterno ocupado pelo Brasil em meio ao concerto das nações (Pires, 2017, p. 143).

Em sentido bastante aproximado, Hélio Oiticica irá transfigurar, na concepção de seus “Parangolés” e em sua obra “Tropicália”, tanto as condições bastante precarizadas das construções populares e de favelas no Brasil (Davis, 2006)(Maricato, 1996), quanto imagens estereotipadas do que seria um país tropical (araras, areias, plantas enormes) em princípio organizador estruturante em suas obras⁴. Dois movimentos que seriam responsáveis por caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda no mundo, confrontando-a com a arte Op e arte Pop – vanguardas tardias da década de 1960 e 1970. Nas palavras do próprio Oiticica:

Da ideia e conceituação de Nova Objetividade, criada por mim em 1966, nasceu a *Tropicália*, que foi concluída em princípios de 67 e exposta (projeto ambiental) em abril de 67. Com a teoria da Nova Objetividade queria eu instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (Op e Pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas [...]. A conceituação da *Tropicália*, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. Aliás, no início do texto sobre Nova Objetividade, invoco Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu após a apresentação do *Rei da Vela*) como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional. *Tropicália* é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do *Parangolé* em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e consequentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc. [...] Com a *Tropicália*, porém, e que a meu ver se dá a completa objetivação da ideia. O *Penetrável* principal que compõe o projeto ambiental foi a minha máxima experiência com as imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens. Para isto criei como que um cenário tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas (numa entrevista com Mario Barata no Jornal do Comercio a 21 de maio de 67, descrevo uma vivência que considero importante: parecia-me ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da *Tropicália*, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas; outra vivência: a de “estar pisando a terra” outra vez). Por isso creio que a *Tropicália*, que encerra toda essa série de proposições, veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma

⁴ Braga (2017), contrariamente, argumentará que essa aproximação com a favela se constitui num processo de desintelectualização essencial à Nova Objetiva, a qual seria responsável por uma Nova Subjetividade, pautada numa metafísica política rebelde e coletiva, próxima de Deleuze, Negri e Rancière.

imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade, quis eu com a Tropicália criar o mito da miscigenação - somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo - nossa cultura nada tem a ver com a europeia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. Quem não tiver consciência disto que caia fora. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que na verdade são as (micas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira e híbrida, intelectualizada ao extrema, vazia de um significado próprio (Oiticica, 1986, p. 66-68).

Uma posição artística que conforma uma ideia bastante particular de Brasil, baseada na especificidade das relações étnicas, sociais e dos aspectos culturais aqui conformados. As quais aparecem na obra e nos escritos de Oiticica como vantagens artísticas presentes nas formas de suas obras e que também são transfiguradas em características essenciais de uma vanguarda brasileira que poderia fazer frente ao pretenso universalismo do modernismo artístico europeu e seus desdobramentos mais tardios, como nas obras de Bridget Riley (Op art) e de Andy Warhol (Pop art).

Noutro momento, será José Celso Martinez Corrêa que irá chamar a atenção para as especificidades do Brasil as quais deveriam ser figuradas numa forma de fazer teatro entendida como instrumento da realidade terceiro-mundista. Com isso, Corrêa formula uma crítica ao antigo Teatro Brasileiro de Comédia, por demais colonizado e mero veículo de badalação pequeno-burguesa. Nesse teatro do terceiro mundo, o indivíduo não deveria ser apenas conscientizado, mas preparado para uma ação imediata contra a situação de subdesenvolvimento de seus países. Nesse quadro, o Brasil é visto como portador das condições para se ter um teatro funcional e mais:

É um momento em que o povo brasileiro sente a necessidade do teatro porque sente necessidade de refletir e sentir o problema da ação. Não é portanto, uma fase de teatro bem comportado, mas de um teatro violento, bárbaro, criador, como tudo que está vindo à tona neste país. É um teatro que se comunica pela porra a uma plateia mistificada que aí está para receber mesmo vilões e outros bichos e objetos pela cara. O teatro moderno deve se radicalizar, no sentido de voltar à sua raiz, isto é, ao comportamento humano como nas sociedades primitivas. O papel a desempenhar no terceiro mundo é fatal. Jean-Paul Sartre diz que lamenta não ter nascido em um país de terceiro mundo. Régis Debray veio lutar em nossas barbas; o maior antropólogo do mundo Claude Lévis-Strauss, constrói toda a sua ciência a partir do exame dos trópicos. [...] 4 O nosso mundo, o terceiro, não será construído por si, com a força de suas máquinas. Seu artifício é o homem, que terá primeiro que lutar contra os envoltórios que lhe impedem o movimento, construindo assim o mundo de acordo com suas utopias, suas Maracangalhas, suas Pasárgadas, seus Eldorados. O Eldorado do terceiro mundo começa já na descoberta que um clima de ação e luta vale mais do que um ambiente burocrata e consumidor dos lixos alheios. Com isso o teatro redescobre sua função mais antiga, quase sagrada, de ser aquela arte destinada a

dar mais força e confiança à arte do homem (Corrêa apud Bononi, 2012, p. 126-127).

Mesmo que impressione essa diferente ênfase de Corrêa quanto ao terceiro-mundismo, é preciso notar em seu escrito um elogio ao “primitivo” e ao “local” perante ao que é considerado colonialista e ao centro do capitalismo, algo que muito se aproxima ao orientalismo às avessas visto por Chibber (2013) na exaltação do particular frente ao universal presente no pensamento pós-colonial. Fazendo sistema com esta interpretação, é sugestivo lembrar que Schwarz (2008) já havia indicado também que esta aposta na hipotética existência de uma estética do terceiro-mundo trazia em si um encobrimento dos conflitos de classe. Levando a uma noção ingênua, apesar de violenta, das antagonismos internacionais e a uma visão encantada do atraso, principalmente para aqueles que dele não sofrem as consequências, como é o caso dos supracitados Jean-Paul Sartre e Régis Debray, os quais, de um modo ou de outro, exaltavam as particularidades do chamado terceiro-mundo como positivas na luta de esquerda e em direção ao socialismo.

O mesmo comentário poderia ser estendido, com algumas nuances, a alguns textos de Glauber Rocha nos quais o cineasta baiano não só defende uma radicalização do sentido terceiro-mundista do cinema (Rocha, 2004), mas chega mesmo a propor que o cinema – não só brasileiro, mas em geral – deva ser feito desde um ponto de vista ideogramático. Para Rocha, o melhor ideograma que poderia servir como símbolo mais necessário ao seu projeto é o mito, a partir do qual as expressões culturais e artísticas iriam se referir e desde o qual seria construído o surrealismo dos povos latino-americanos, a saber: o tropicalismo. Ainda seguindo a exposição do cineasta baiano, esse surrealismo mítico especificamente brasileiro e latino-americano propiciaria a libertação do domínio da razão, que ainda agrilhoa o cinema de Jean-Luc Godard, por exemplo (ROCHA, 2004, p. 150-154). É interessante notar que a argumentação de Rocha constrói uma contraposição entre o irracionalismo do mito terceiro-mundista e o racionalismo presente no cinema do primeiro mundo, de modo que aquele seria o elemento essencial para organizar os elementos específicos da cultura brasileira e latino-americana e transformá-los em forma fílmica.

Mesmo que, até agora, tenhamos exposto uma espécie de linhagem de pensamento sobre o Brasil e suas especificidades que aproxima a todos estes autores e suas produções em certa exaltação das especificidades nacionais como saídas artísticas, políticas e civilizacionais para o mundo, é necessário ter em vista a existência de discordância entre

eles – as quais são escassamente exploradas em boa parte da bibliografia sobre o tropicalismo – e que aqui serão, ao menos em parte, expostas.

A bem da verdade, até para podermos ser justos com o material de pesquisa, Basualdo (2007) já havia apontado – sem tirar, necessariamente, maiores e mais sistemáticas consequências disto – uma discordância importante entre Hélio Oiticica e a dupla Caetano Veloso e Gilberto Gil, a qual liga-se à postura deles quanto à relação entre artes e o que podemos chamar de Indústria Cultural. Os dois últimos acreditavam haver um potencial democratizante e até mesmo disruptivo na integração da música à indústria cultural, dado que ela poderia tanto se desprovincianizar ao receber os influxos externos da música pop internacional, quanto poderia atingir o maior número de pessoas e efetivamente atingir as massas. Algo que fica bastante marcado nessas duas passagens:

Domingo [no parque] já devia estar pronto quanto Gil, que tinha deixado a Gessy Lever e se mudara com mulher e filhas para o Rio, recebeu um convite de não sei quem em Pernambuco para fazer uma temporada de apresentações no Recife. [...] O fato é que chegou no Rio querendo mudar tudo, repensar tudo – e, sem descanso, exigia de nós uma adesão irrecusável a um programa de ação que esboçava com ansiedade e impaciência. [...] Ele dizia que nós não podíamos seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos. Dizia-se apaixonado por uma gravação dos Beatles chamada “Strawberry Fields Forever”, que, a seu ver, sugeria o que devíamos estar fazendo e parecia-se com a “Pipoca moderna” da Banda de Pifanos. [...] Nada disso era propriamente novo para mim, excerto que tudo viesse assim de uma vez e tão sistematizado (Veloso, 2017, p. 152-153).

E nós estamos aqui para vender. Não fomos nós que fizemos da nossa música mercadoria. Mas ela só penetra quando vendida. Quem apronta essa onda toda em torno do nome tropicalismo é a imprensa (GIL apud GIL; Veloso, 2012, p. 130).

Já José Celso Martinez Corrêa, Hélio Oiticica e até mesmo Glauber Rocha tinham suas restrições frente à indústria cultural, a estética por ela exaltada e seus desdobramentos comportamentais e de pensamento. Poder-se-ia argumentar que isso, em boa medida, deve-se aos campos artísticos distintos nos quais as obras destes artistas se concentravam e ao fato de os contornos da indústria fonográfica, frente aos mercados de artes plásticas e cênicas, serem dotados de maior musculatura, o que tornaria seus procedimentos e modismos inescapáveis. Porém, é necessário notar que o cinema já havia se desenvolvido enormemente e o aparato por trás dele já possuía contornos de grandes conglomerados globais (Cook, 1990) - dos quais decorriam consequências e formulações estéticas cada vez mais pasteurizadas -, como poderia ser visto no cenário musical, e nem por isso

Glauber Rocha deixou de tecer duras críticas ao cinema *mainstream*, pelo contrário. De todo modo, exporemos, mesmo que sumariamente, algumas das posições dos artistas acima citados sobre o ponto levantado com o intuito de clarificar a nossa argumentação.

Corrêa, já nos inícios da tropicália, incomodava-se com tal epíteto e argumentava que isto não poderia nem ser considerado um movimento unificado. Para o dramaturgo, a tropicália deveria ser vista, na verdade, como uma série de rupturas estéticas e políticas desenvolvidas no mesmo período por vários campos das artes e que ganhou essa nomenclatura por meio dos setores midiáticos e o que considera setores pequeno-burgueses que buscavam tornam essas transgressões numa marca vendável, numa brincadeira ou em um folclore neocolonial (Corrêa, 1998, p. 126-127)⁵. Nesse diapasão, um companheiro de palco de Corrêa, a saber, Renato Borghi (2017) comenta que em dezembro de 1968, com a temporada da peça *O rei da vela*, no Rio de Janeiro, o grupo Oficina e a tropicália passaram por um processo de forte consagração mercantil. Era comum a presença do artistas tropicalistas em festas da alta sociedade carioca e modelitos alcunhados tropicalistas passaram a ser vendidos a preços inimagináveis, de modo que, nas palavras de Borghi: “Nós atacávamos o sistema, mas o sistema, sem que percebêssemos, começava a nos devorar pelos pés” (Borghi, 2017, p. 90). No entanto, o ator e dramaturgo ressalta que apesar desta ofensiva mercantil, a antropofagia que lhes era característica permanecia com a sua força crítica e continuava “devorando o imenso cadáver gangrenado do Brasil por dentro. Autópsia canibal” (Ibid.).

Hélio Oiticica demonstrava incômodo análogo ao de Corrêa e ao de Borghi. Conforme argumenta o artista visual, a sua obra, *Tropicália*, bem como o tropicalismo, teriam por objetivo deglutir de maneira radicalmente antropofágica a arte europeia e dos Estados Unidos da América a partir de um referencial negro e índio, os únicos realmente significativos em nossa cultura colonizada ou híbrida. Mas o que se vê, muitas vezes, é a seguinte atitude:

Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou modal) - enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda) etc. Muito bom mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra superficial, mas a vivência existencial. escapa,

⁵ Para mais sobre o Teatro Oficina em meio ao tropicalismo, ver Patriota (2003).

pois não a possuem - sua cultura ainda é universalista, desesperadamente a procura de um folclore, ou a maioria das vezes nem isso (Oitica, 1986, 108-109).

Em Glauber Rocha, por seu turno, são conhecidas as críticas feitas ao cinema tradicional feito no centro do capitalismo e as suas reverberações na América-latina e no chamado terceiro mundo (Cf. Rocha, 2004). Contra isto, Rocha irá propor uma estética da fome, profundamente violenta e que apresenta a fome e a miséria não como folclores específicos da periferia capitalista, mas como componentes essenciais da acumulação capitalista mundial, os quais são obliterados pela estética hollywoodiana ou pelo que chama de cinema digestivo – burgueses, alegres, puramente industriais e sem mensagem (Ibid., p. 65). Radicalizando essa postura, o cineasta baiano dirá que o tropicalismo deveria propiciar relações ainda mais libertas em seus filmes, os quais, ao menos em parte deles, emulavam, em alguns aspectos, relações burguesas fechadas e não antropofágicas. E mais, esse verdadeiro surrealismo latino-americano, como chama a tropicália, deveria, por meio da figuração ideogramática e alegórica de mitos nacionais (Xavier, 2012), calar fundo no inconsciente popular, fazendo frente aos filmes mais comerciais e americanos.

É necessário levarmos em consideração aqui o fato de o arcabouço analítico e de método proveniente do campo do pensamento político e social brasileiro ter nos permitido olhar com maior vagar e atenção para os escritos, ideias e lances argumentativos dos artistas aqui analisados. Tal procedimentação, cobrindo searas distintas da tropicália, ainda não se fazia presente na discussão sobre a tropicália e suas manifestações, as quais ou se direcionam apenas para sua produção musical ou para artísticas específicas e seus ensaios, como é o caso das obras, por exemplo, de Schwarz (2012), Braga (2013;2017) e Coelho (2010;2017). Destarte, o pensamento político e social brasileiro permite não só um novo olhar sobre o tropicalismo, mas também uma superação efetiva dos hiatos existentes na bibliografia anterior sobre o movimento.

4 – Considerações finais.

À vista do que até aqui fora exposto é possível notar a multiplicidade de autores e perspectivas sobre a tropicália no Brasil. Contudo, em meio a esta multiplicidade procuramos mostrar a existência de dois tipos ideias a partir dos quais podemos organizar e aproximar todos esses textos e ensaios. De um lado, uma bibliografia mais crítica e acentuadamente marxista sobre o movimento, cujos representantes mais destacados, com

suas particularidade e diferenças, seriam Schwarz (2008;2014), Alambert (2012) e Pires (2017). De outro, um conjunto de autores e autoras que preconizam o papel crítico e explicativo do tropicalismo frente ao Brasil e ao centro do capitalismo ou ao chamado Norte Global, tendo como personagens importantes Buarque de Hollanda (1992), Santiago (1977), Penna (2017), Vasconcellos (1977), Dunn (2007; 2009), Favaretto (2007a; 2007b), Süssekind (2007), Bentes (2007), Vianna (2007) e Basualdo (2007).

Também é necessário dizer que em meio a boa parte desta bibliografia, encontramos duas lacunas. A primeira lacuna diz respeito ao fato de vários autores indicarem a existência de um movimento tropicalista, contudo deixam de lado uma exploração mais detida dos elementos que unificariam mais decididamente esses artistas e suas searas artísticas, além de fixarem suas análises nas produções musicais e em seus artistas. O segundo hiato está ligado a pouca exploração das tensões internas aos participantes deste movimento, cuja pesquisa poderia friccionar alguns juízos sobre a tropicália e sua unificação. Ao longo de nossa exposição, contudo, propusemos uma perspectiva de leitura e interpretação que seria uma saída para possível superação destas lacunas, qual seja: o estudo da tropicália desde o campo do pensamento político e social brasileiro.

Seguindo exemplos como os de Braga (2013; 2017), Coelho (2010;2017), Duarte (2014; 2018) e Ricupero (2014), procuramos apontar a necessidade de olharmos com maior vagar para os escritos e depoimentos dos artistas tropicalistas, e não só para suas produções, para melhor entendermos e aquilatarmos o pensamento político e social que galvanizava a todos e que fora essencial para suas obras e atuações políticas e estéticas e, portanto, o tropicalismo em si. Com isso, deixe-se claro, não pretendíamos propor um abandono da análise das formas artísticas e culturais, mas, tão somente, mostrar a potencialidade existente em pesquisarmos o tropicalismo com um ponto de vista imantado pelo pensamento político e social brasileira, seus procedimentos e ensaios.

Bibliografia.

ALAMBERT, Francisco. (2012), “A realidade tropical”. *Revista IEB*, v.1, n. 54, p. 139-150, 2012.

ANDRADE, Oswald de. (2011), *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. (2004), “Pensamento brasileiro e sociologia da cultura: questões de interpretação”. *Tempo Social*, v. 16, n. 1, p.107-118.

ATTALI, Jacques. (2001), *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Fayard; PUF.

BASTOS, Élide Rugai. (2011), “Atualidade do pensamento social brasileiro”. *Sociedade e Estado*, v. 26, n. 2, p. 51-70.

BASTOS, Élide Rugai. (2002), “Pensamento social da escola sociológica paulista”. In: MICELI, S. (Org.). *O que ler na ciência social brasileira: 1970-2002*. São Paulo: Sumaré; Brasília: ANPOCS, 2002, p. 183-230.

BASUALDO, Carlos (2007), “Vanguarda, cultura popular e indústria cultural”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, p. 11-31.

BENJAMIN, Walter. (2013), *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica.

BENTES, Ivana. (2007), “Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, p. 99-131.

BONONI, José Gustavo. (2012), “José Celso Martinez Corrêa: entre efeitos de sentidos e condições de produção”. *Revista espaço acadêmico*, v.1, n. 134, p. 124-135.

BOONE, Silvana. (2017), “Arte brasileira em transe: anos 60”. In: DE CARLI, Ana Mery Sehbe; RAMOS, Flávia Brocchetto. *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. Caxias do Sul: EDUCS, p. 198-212.

BOTELHO, André; RICUPERO, Bernardo; BRASIL, Antonio. (2017), “Cosmopolitanism and Localism in the Brazilian Social Sciences”. *Canadian Review of Sociology-Revue Canadienne de Sociologie*, v. 54, p. 216-236.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia. (2011), “Pensamento social brasileiro, um campo vasto e ganhando forma”. *Lua Nova*, v.1, n. 82, p. 11-16.

BORGHI, Renato. “Posfácio”. (2017), In: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 82 – 91.

BRAGA, Paula. (2013), *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva.

BRAGA, Paula. (2017), “Nova objetividade e nova subjetividade: Hélio Oiticica rumo ao coletivo”. *MODOS*, v.1, n. 3, p. 123-135.

BRANDÃO, Gildo Marçal. (2010), “Ideias e argumentos para o Estudo da História das Ideias Políticas no Brasil”. In: MARTINS, Carlos Benedito e LESSA, Renato (orgs).

Horizonte das Ciências Sociais no Brasil. São Paulo, Editoras Discurso Editorial e Barcarolla, 2010, 367-376.

BRANDÃO, Gildo Marçal. (2005), “Linhagens do Pensamento Político Brasileiro”. *Dados - Revista de Ciências Sociais*, v. 48, n. 2, p.231-269.

BRITO, Mário da Silva. (1978), *História do modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BRANDÃO, Gildo Marçal. (2007), *Linhagens do Pensamento Político Brasileiro*. São Paulo, Editora HUCITEC.

BROWN, Nicholas. (2005), *Utopian generations: the political horizon of twentieth-century literature*. Princeton: Princeton University Press.

CALADO, Carlos. (2016), *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34.

CAMPOS, Augusto de. (1974), *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva.

CANDIDO, Antonio. (2011a), *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.

CANDIDO, Antonio. (2011b), *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.

CHAMIE, Mário. (1968) “O trópico entrópico da tropicália”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento literário, 4 de abril.

CHIBBER, Vivek. (2013), *Post-colonial theory and the spectre of capital*. London: Verso.

COELHO, Cláudio. (1989), *A tropicália: cultura e políticas nos anos 60*. *Tempo social*, v. 1, n. 2, p. 159-176.

COELHO, Frederico. (2010), *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Eduerj.

COELHO, Frederico. (2017), “1970: pause/play”. *ARS*, v. 15, n. 30, p. 133-148, 2017.

COOK, David. (1990), *A history of narrative film*. Nova York/ London: Norton & Co., 1990.

CORRÊA, Zé Celso Martinez. (1998), *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34.

COUTINHO, Carlos Nelson. (2011), *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. São Paulo: Editora Expressão Popular.

DAVIS, Mike. (2006), *Planeta favela*. São Paulo: Boitempo.

DUARTE, Pedro. (2014), *Palavra modernista: vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

DUARTE, Pedro. (2018), *Tropicália ou panis et circencis*. São Paulo: Editora Cobogó.

FAVARETTO, Celso. (2007), *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial.

FEMIA, Joseph V. (1988), “A Historicist of ‘Revisionist’ Methods for Studying the History of Ideas”. In: TULLY, J. (Org.). *Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics*. Princeton: Princeton University Press. p. 156-176.

FREIRE, Paulo. (2014), *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

GABEIRA, Fernando. (2009), *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras.

GALVÃO, Walnice Nogueira. (1994), “As falas, os silêncios (Literatura e imediações: 1964-1988)”. In: SOSNOWSKI, Saúl; SCHWARTZ, Jorge. *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, p. 185-196.

GIANNETTI, Eduardo. (2016), *Trópicos utópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

GIL, Gilberto. (2002), “Isto é Gil”. *Folha de São Paulo*, p. e7, 19 dez. 2002.

GIL, Gilberto e VELOSO, Caetano. (2012), “Debate na FAU”. In: COHN, S.; COELHO, F. (Orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, p. 126-133.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (2004), *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. (1982), *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense.

JAMESON, Fredric. (2002), *Modernidade singular*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

JAMESON, Fredric. (1991), *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. London: Verso.

LAMOUNIER, Bolivar. (1982), “A Ciência Política no Brasil: Roteiro para um Balanço Crítico”. In: LAMOUNIER, Bolivar. *A Ciência Política nos anos 80*. Brasília: Editora da UnB, p. 407-433.

LAMOUNIER, Bolivar. (1977), “Formação de um pensamento autoritário no Primeira República”. In: FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização brasileira, tomo III, v. II*. São Paulo: DIFEL, p. 343-374.

LEPENIES, Wolf. (1966), *As três culturas*. São Paulo: EDUSP.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. (2019), *Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil*. São Paulo: Alameda.

LUKÁCS, Györg. (1966), *Estetica I: la peculiaridad de lo estético: problemas de la mímese*. Barcelona; México D.F.: Ediciones Grijabaldo.

LYNCH, Christian Edward Cyril. (2016), “Cartografia do pensamento político brasileiro: conceito, abordagem, história”. *Revista brasileira de ciência política*, v. 1, n.19, p.75-119.

MAGALHÃES, Mário. (2012), *Mariguella*. São Paulo: Companhia das Letras.

MARICATO, Hermínia. (1996), *Metrópole na periferia do capitalismo*. São Paulo: Hucitec.

MORAES, Erinton Aver. (2017), “Arquitetura e contracultura nos anos 60”. In: DE CARLI, Ana Mery Sehbe; RAMOS, Flávia Brocchetto. *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. Caxias do Sul: EDUCS, p. 178-198.

NAPOLITANO, Marcos; Villaça, Mariana Martins. (1998), “Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate”. *Revista brasileira de história*, v. 18, n. 35, p. 53-75.

NOBRE, Marcos; ZAN, José Roberto. (2010), “A vida após a morte da canção”. *Serrote*, v.1, n.6, p. 81-94.

NODARI, Alexandre. (2017), “Virar o virá: virá o virar”. In: PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Cicuito; Azougeu, p. 9-21.

NOVAIS, Fernando. (2006), *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial*. São Paulo: Hucitec.

PATRIOTA, Rosangela. (2003), “A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo”. *História*, v. 22, n. 1, p. 135-163.

POGGIOLI, Renato. (1981), *The theory of the avant-garde*. Cambridge: Harvard University Press.

POLARI, Alex. (1982), *Em busca do tesouro*. Rio de Janeiro: Codecri.

PENNA, João Camillo. (2017), *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Cicuito; Azougeu.

PIRES, Carlos. (2017), *Frio tropical: tropicalismo e canção popular*. São Paulo: Alameda.

PONTES, Heloisa. (1997), “Círculos intelectuais e experiência social”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.12, n. 34, jun.

PRADO JÚNIOR, Caio. (2012), *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Companhia das Letras.

RICUPERO, Bernardo. (2011), *Sete lições sobre as interpretações do Brasil*. São Paulo: Alameda.

RICUPERO, Bernardo. (2018), “O “original” e a “cópia” na antropofagia”. *Revista Sociologia & Antropologia*, v. 08, n. 3, set.-dez., 2018, p. 875-912.

RIDENTI, Marcelo. (2014), *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora UNESP.

RIDENTI, Marcelo. (1993), *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP.

RINGER, Fritz. (2000). *O declínio dos mandarins alemães*. São Paulo: Edusp.

RISÉRIO, Antonio. (1995), *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi.

ROCHA, Glauber. (2004), *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.

SANTIAGO, Silviano. (1977), “Fazendo perguntas com o martelo”. In: VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: um olhar na fresta*. Rio de Janeiro: Graal.

SANTIAGO, Silviano. (2000), “Caetano enquanto superastro”. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. (1982), *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SANTIAGO, Silviano. (2004), “Quarta capa de livro”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. (1978), *Ordem burguesa e liberalismo político*. São Paulo, Duas Cidades.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. (2002), *Roteiro Bibliográfico do Pensamento Político-Social Brasileiro (1870-1965)*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: UFMG; Casa de Oswaldo Cruz.

SARTRE, Jean-Paul. (2015), *Que é a literatura?*. Petrópolis: Vozes.

SCEGO, Igiaba. (2018), *Caminhando contra o vento*. São Paulo: Editora Nós; Editora Buzz.

SCHWARZ, Roberto. (2012), *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARZ, Roberto. (2008), *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. (2014), *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARZ, Roberto et alli. (2017), *Nós que amávamos tanto O capital: leituras de Marx no Brasil*. São Paulo: Boitempo.

SKINNER, Quentin. (1988), “Meaning and Understanding in the History of Ideas”. In: TULLY, J (Org.), *Quentin Skinner and his Critics*. Princeton: Princeton University Press, p. 29-68.

SÜSSEKIND, Flora. (2007), “Coro, constrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, p. 31-59.

TINHORÃO, José Ramos. (1991), *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora.

VASCONCELLOS, Gilberto. (1977), *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal.

VELOSO, Caetano. (2005), *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras.

VELOSO, Caetano. (2017), *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

VIANNA, Hermano. (2007), “Políticas da tropicália”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (2011), *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.

WILLIANS, Raymond. (2011), *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora UNESP.

WILLIANS, Raymond. (2013), *A política e as letras*. São Paulo: Editora UNESP.

XAVIER, Ismail. (2012), *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify.