



## “CAMINHANDO CONTRA O VENTO”:

uma análise discursiva das canções do movimento Tropicália

Bruna Haline NOGUEIRA

Lorena Custódio do CARMO

Marjorie Cristina Ficher BONJORNO

Orientadora Profa. Dra. Ana Lúcia Furquim CAMPOS-TOSCANO

**Resumo:** Este trabalho busca analisar as canções do Movimento Tropicália, enquanto gênero discursivo, associadas ao contexto sócio-histórico em que estão inseridas. O *corpus* de nossa pesquisa, portanto, constituem-se de canções compostas pelos principais integrantes desse movimento, quais sejam: Caetano Veloso e Gilberto Gil. O referencial teórico-metodológico utilizado são as reflexões sobre gêneros do discurso do Círculo de Mikhail Bakhtin e alguns de seus comentadores, entre eles, Brait e Fiorin. Procuramos também, por meio dos estudos de Vizentini, delinear o contexto sócio-histórico em que o movimento está inserido - a Guerra Fria e a Ditadura Militar no Brasil, e ainda apresentar, por meio de Favareto e Calado, o Tropicalismo e a Bossa Nova como movimento antecedente. Esta pesquisa, portanto, analisa o funcionamento textual e discursivo das canções do movimento, comprovando a importância do estilo, ou seja, dos recursos sonoros e linguísticos, utilizados para a constituição do gênero discursivo, e para a construção da identidade brasileira, como conteúdo temático dessas canções.

**Palavras-chave:** análise discursiva; gênero do discurso; estilo; tropicalismo; ditadura militar.

**Resumen:** Este trabajo busca analizar las canciones del Movimiento Tropicália, como género discursivo, asociadas al contexto socio-histórico en que están inseridas. En este sentido, el *corpus* de nuestra pesquisase constituye de canciones compuestas por los principales miembros de este movimiento, que son: Caetano Veloso y Gilberto Gil. El referencial teórico-metodológico utilizado son las reflexiones sobre géneros del discurso del Círculo de Mikhail Bakhtin y algunos de sus estudiosos, entre ellos, Brait y Fiorin. Buscamos también, por medio de los estudios de Vizentini, delinear el contexto socio-histórico en que el movimiento está inserido – la Guerra Fría y la Dictadura Militar en Brasil, y aún presentar, por medio de Favaretto y Calado, el Tropicalismo y la Bossa Nova como movimiento antecedente. Esta pesquisa, por lo tanto, analiza el funcionamiento textual y discursivo de las canciones del movimiento, comprobando la importancia del estilo, o sea, de los recursos sonoros y lingüísticos, utilizados para la constitución de la identidad brasileña, como contenido temático de estas canciones.

**Palabras-clave:** análisis discursiva; género del discurso; estilo; tropicalismo; dictadura militar.

## Introdução

A *Tropicália*, liderada por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, foi um movimento que teve seu início em 1967 e durou até dezembro de 1968. Suas músicas causaram um impacto não somente no momento vivido por eles, mas em toda a história brasileira. Em um contexto de repressão e perseguição política, seus intérpretes construíram, por meio da música, um movimento direcionado à liberdade de expressão.

Nosso interesse por essa pesquisa, portanto, surgiu devido a diversos questionamentos acerca das canções desse movimento, pois são dotadas de escolhas melódicas e linguísticas diversas do que é comum e que, associadas ao contexto sócio-histórico-cultural no qual estão inseridas, constroem uma identidade do Brasil. Além disso, indagamo-nos a respeito dos valores sociais veiculados por meio de um processo dialógico entre enunciados, sujeito e discurso.

Assim sendo, o presente trabalho tem o objetivo de analisar o funcionamento textual e discursivo das canções do movimento *Tropicalismo* a fim de compreender a constituição da canção enquanto gênero discursivo, assim como verificar os valores sociais veiculados e a construção da identidade brasileira, tema recorrente na maioria das canções do Tropicália.

Para tanto, fundamentamo-nos nas reflexões do Círculo de Mikhail Bakhtin<sup>1</sup> sobre gêneros do discurso e dialogismo e dos estudos, ainda sob a perspectiva bakhtiniana, de Brait sobre enunciado e enunciação e de Fiorin sobre dialogismo.

Procuramos também delinear, por meio dos estudos de Vizentini, o momento sócio-histórico ao qual o movimento tropicalista está situado, tanto no âmbito mundial, a Guerra Fria, como no âmbito nacional, a Ditadura Militar, além de apresentar o movimento Tropicália, pela vertente de Favareto e Calado, e o momento cultural antecedente cujo papel influenciou em sua formação: a Bossa Nova.

As canções escolhidas para o *corpus* do nosso trabalho são de autoria de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e são elas: *Tropicália*, *Alegria*, *Alegria* e *Domingo*

---

<sup>1</sup>Neste trabalho, não discutimos a questão de autoria do Círculo de Mikhail Bakhtin, composto por integrantes como o próprio Bakhtin, Voloshinov, Medvedev, entre outros.

*no parque*. Essa escolha se deu pelo fato de que essas músicas tiveram uma grande repercussão, e são consideradas marcos do movimento.

Este trabalho está estruturado em quatro partes. Na primeira, discorreremos sobre os conceitos diversos de enunciado e refletimos sobre os gêneros do discurso na perspectiva de Mikhail Bakhtin.

A segunda parte é constituída de uma contextualização sócio-histórico-cultural, no qual o movimento está inserido: a Guerra Fria e a Ditadura Militar. Também apresentamos o movimento musical anterior à Tropicália - a Bossa Nova.

Em seguida, fazemos um percurso histórico do Movimento Tropicália, desde o seu surgimento, suas características mais marcantes e o seu fim.

Por último, analisamos as canções desse período, com o intuito de compreender a importância do dialogismo presente nesses enunciados e dos recursos sonoros e linguísticos utilizados para a construção de sentido, principalmente no que se refere à identidade brasileira.

## **1 Conceção de enunciação: a língua viva**

Antes de tratarmos a respeito dos gêneros e do dialogismo, faz-se necessária uma abordagem de termos que incorporarão esse estudo, quais sejam: a língua, a fala e a enunciação. O primeiro questionamento a ser feito por Bakhtin<sup>2</sup>, é: “em que medida um sistema de normas imutáveis – isto é, um sistema de língua, segundo os representantes da segunda orientação – conforma-se à realidade?” (BAKHTIN, 2002, p.90).

Para respondermos a essa questão, devemos primeiro fazer uma definição sobre sistema linguístico. O sistema linguístico é um fato externo e independente à consciência individual. E é só para ela, - a consciência individual - que a língua se mostra como um sistema de normas imutáveis. No entanto, o sistema linguístico, visto de um modo mais objetivo, nada mais é do que uma evolução ininterrupta da língua. Por exemplo, para um escritor, naquele momento de sua produção, a língua pode parecer estática e imutável, porém, se vista através de um histórico, serão perceptíveis as suas mudanças e sua evolução.

---

<sup>2</sup> Daqui por diante, referimo-nos ao Círculo de Bakhtin por somente Bakhtin.

Deparamo-nos, aqui, com um segundo questionamento: “essa relação entre a consciência individual e a língua como sistema de normas incontestáveis é desprovida de qualquer objetividade?” (BAKHTIN, 2002, p.91). Bakhtin responde que não, e vai além. Segundo ele, “... exprime-se uma relação perfeitamente objetiva quando se diz que a língua constitui, relativamente à consciência individual, um sistema de normas imutáveis, que este é o modo de existência da língua para todo membro de uma comunidade linguística dada” (BAKHTIN, 2002, p.91). Existe, portanto, uma relação objetiva quando dizemos que, para a consciência do indivíduo, a língua apresenta-se como um conjunto de regras imutáveis.

A partir disso, resta-nos saber se a língua existe para a consciência do locutor unicamente como este conjunto de regras imutáveis. Bakhtin, mais uma vez, contesta, ao afirmar que o sistema linguístico é produto de uma reflexão sobre a língua, que não se origina da consciência do locutor. O locutor serve-se das necessidades da língua para poder expressar-se, ou seja, ele faz uso das formas imutáveis da língua num dado contexto concreto. O sistema linguístico, para o locutor, não é o mais importante na enunciação, mas sim, a forma com que este sistema se transfigura em signos, permitindo-lhe transmitir as informações numa dada comunicação.

Outro fator importante é o papel do receptor. Ao receptor não cabe somente “identificar” a forma linguística em seu uso, mas sim compreender os signos presentes nela durante a enunciação.

No processo de compreensão (ou descodificação, como Bakhtin chama), o signo é identificado, enquanto que no processo de identificação, o sinal é identificado. Por sinal, entende-se “uma entidade de conteúdo imutável; ele não pode substituir, nem refletir, nem refratar nada, constitui apenas um instrumento técnico para designar apenas este ou aquele objeto, [...] ou este ou aquele acontecimento [...]” (BAKHTIN, 2002, p.93). Ainda segundo ele, o elemento que faz com que a forma linguística seja o signo, não é a sua identidade como sinal, mas a sua mobilidade específica, enquanto que aquilo que constitui a compreensão da forma linguística não é o reconhecimento do sinal, mas a compreensão da palavra no seu sentido particular, no seu contexto.

No uso da língua, a consciência subjetiva do locutor e do receptor não se preocupa com o sistema abstrato de formas normativas, mas apenas com a linguagem fixada em um contexto, na sua forma particular. É por isso que, muitas vezes, os membros de uma comunidade linguística não ficam corrigindo e analisando o sistema linguístico, este só é percebido em momentos de dúvidas e de conflito.

Segundo Bakhtin (2002, p.95) “o critério de correção só se aplica à enunciação em situações anormais ou particulares (por exemplo, no estudo de uma língua estrangeira)”, enquanto que em situações casuais, o valor ideológico da língua ganha favoritismo. A língua, em seu uso cotidiano, torna-se inseparável do conteúdo ideológico ou relativo à vida. Essa separação diagnosticaria um grande erro do objetivismo abstrato<sup>3</sup>.

A língua, na consciência dos indivíduos de uma comunidade, nunca se apresenta como um sistema de formas normativas. Esse sistema, construído pelo objetivismo abstrato, não é reconhecido pela consciência do sujeito, devido à sua prática viva de comunicação social.

Em suma, a língua, como sistema de formas que remetem a uma norma, não passa de uma abstração, que só pode ser demonstrada no plano prático dentro de uma língua morta e do seu ensino. A língua, enquanto mutável, não pode ser encaixada dentro de um sistema fixo, concreto, esse sistema, então, não serve de base para uma língua viva, que está em constante evolução.

## 1.1 Enunciado e suas variedades

Brait (2005), a partir dos estudos bakhtinianos, apresenta uma definição de enunciado/ enunciado concreto/ enunciação e como estas categorias aparecem na coletividade das obras de M. Bakhtin e de seu Círculo, apresentando

---

<sup>3</sup> O objetivismo abstrato é definido por Bakhtin, como uma tendência, em que “cada enunciação, cada ato de criação individual é único e não reiterável, mas em cada ato de criação encontram-se elementos idênticos aos de outras enunciações no seio de um determinado grupo de locutores: são justamente estes traços idênticos, que são assim normativos para todas as enunciações – traços fonéticos, gramaticais e lexicais -, que garante a unicidade de uma dada língua e sua compreensão por todos os locutores de uma mesma comunidade” (BAKHTIN, 2002, p.76).

sua importância nas reflexões sobre a linguagem e, principalmente, seu peso para os estudos enunciativos e discursivos contemporâneos.

Segundo Brait (2005), com o objetivo de posicionar e distinguir o entendimento bakhtiniano e sua significância no cenário dos estudos da linguagem, é preciso realçar que as referências não se esgotam dentro das teorias e seus conceitos vão se concretizando de acordo com a coerência dentro delas.

As capacidades de leitura, de acordo com o pensamento bakhtiniano, dos termos “enunciado”, “enunciado concreto”, “enunciação” só têm aceção junto a outros termos, outras classes, outros fundamentos, diferenciando de qualquer outra perspectiva teórica. Esse é, por exemplo, o caso de signo ideológico, palavras, gêneros discursivos, interação, texto e discurso, para resumirmos a lista a apenas alguns.

Com tudo isso, pode-se dizer que as categorias enunciado/ enunciação são amplamente empregadas na área dos estudos da linguagem, podendo não adotar um entendimento, apresentando, pelo contrário, uma grande variedade de definições e empregos.

Segundo afirma Brait (2005), não se trata de contestar teorias, nem de apresentar um significado fora do rigor científico, mas de prevenir e ostentar que, nos estudos da linguagem, há profundas diferenças entre esses termos no enfrentamento da linguagem.

## 1.2 A diversidade do termo enunciado

A primeira definição apresentada por Brait (2005) sobre enunciado é a de que em certos casos, corresponde a frases ou a sequências frasais. Em outras, porém, adota um ponto de vista pragmático, em que os significados por ele utilizados opõem-se à frase, unidade entendida como modelo, como uma ordem de palavras organizadas, de acordo com a sintaxe e, dessa forma, incapaz de ser analisada “fora do contexto”. O enunciado, nessa concepção, é entendido como unidade de comunicação e significação explicitamente dentro de um contexto.

Para melhor entendimento sobre o caráter extralinguístico do enunciado, Ducrot (apud BRAIT 2005), estudioso da linguagem na perspectiva de

uma Pragmática linguística e de uma pragmática semântica, adota uma perspectiva linguístico-enunciativa e estabelece a diferença entre frase e enunciado:

[...] a “língua” pode ser [...] apresentada como conjunto de frases ou de enunciados, pois a própria noção de frase ou enunciado é uma construção (não se observa uma frase, mas apenas uma ocorrência de frase) e alguns linguistas esperam poder, a partir dela, contribuir para a explicação dos fatos da linguagem observados na vida cotidiana (DUCROT apud BRAIT 2005, p. 63).

A língua, nessa ambiência, é vista como um sistema para a explicação da linguagem na vida cotidiana. Ducrot ( apud BRAIT, 2005) também apresenta uma distinção entre enunciado e enunciação:

O que designarei por esse termo [enunciação] é o acontecimento constituído pelo aparecimento do enunciado. A realização de um enunciado é de fato um acontecimento histórico: é dado existência a alguma coisa que não existia antes de se falar e que não existirá depois. É esta aparição momentânea que chamo de enunciação (DUCROT apud BRAIT 2005, p. 64).

Assim sendo, enunciado é concebido como um acontecimento ocorrido no momento da fala e pela mudança de sujeitos, a enunciação é individual. Outras sugestões teóricas, entretanto, vão comparar o enunciado a texto, como é o caso da Linguística Textual. Nas diferentes Análises do Discurso, o conceito de enunciado também aparecerá em oposição a discurso e, por vezes, sem deixar de mencionar, o enunciado é estabelecido em oposição à enunciação. Em casos desse tipo, o enunciado é visto como o produto de um processo, concebendo enunciação como um processo que deixa marcas da subjetividade e da intersubjetividade que caracterizam a linguagem em movimento, o que diferencia de enunciado entendido como discurso. Contudo, essa definição também não é concreta.

### 1.3 Concepção de enunciado segundo Bakhtin e seu Círculo

Segundo Brait (2005), Ducrot (1987) e seus estudos posteriores aos de Bakhtin revelam um dos polos de questionamentos, principalmente no que diz respeito à polifonia: existência de várias vozes no mesmo enunciado, apresentando também os estudos bakhtinianos a respeito de enunciado/ enunciação e a relação

desses diferentes termos e diferentes acepções que lhe foram sendo dadas, segundo as diversas formas de tratamento da linguagem.

Da mesma forma que o pensamento bakhtiniano, a elaboração do conceito de enunciado e de enunciação não se obtém pronta e finalizada numa estipulada obra ou texto: o sentido e as definições vão sendo concretizadas ao longo das obras encontradas em outras noções também pouco a pouco construídas.

Para Voloshinov e Bakhtin (1926), em *Discurso na vida e discurso na arte – sobre poética sociológica*, o conceito enunciado, também chamado de discurso verbal, “nasce de uma situação pragmática extraverbal e mantém a conexão mais próxima possível com essa situação [...], tal discurso é diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder sua significação” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1926, p. 5). Assim sendo, a situação extraverbal, citada pelo autor, caracteriza-se pelo espaço comum em que os interlocutores estão inseridos, além do conhecimento e a compreensão e avaliação comum da situação por parte deles. A situação extraverbal não é a causa do acontecimento do enunciado, mas sim uma parte integrante essencial da estrutura da sua significação.

A partir disso, têm-se a definição, a respeito do enunciado concreto, em que compreende duas partes: a parte realizada por palavras e a parte presumida. Nesse sentido, o enunciado concreto pode ser comparado ao entimema<sup>4</sup>. Assim sendo, só pode se tornar parte presumida de um enunciado aquilo que os falantes sentem e veem, desde que sejam pontos em comum entre eles. Além disso, esse fenômeno é objetivo, pois consiste na unidade espacial dos falantes e na unidade das condições reais da vida, que podem gerar julgamentos de valor – atos sociais regulares e essenciais.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Voloshinov; Bakhtin (1926), o estudo da enunciação acontece, principalmente, nas ocasiões em que trata de questões relativas à palavra signo. Dessa forma, um importante entendimento de enunciação vai se concretizando sempre numa medida discursiva, envolvida num caráter interativo, social, histórico, cultural.

---

<sup>4</sup> Os autores definem entimema como “uma forma de silogismo em que uma das premissas não é expressa, mas presumida. Por exemplo: ‘Sócrates é um homem. Portanto é mortal’. A premissa presumida: ‘Todos os homens são mortais’” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1926, p. 6).



Para concluirmos a abordagem de enunciado/ enunciado concreto/ enunciação na acepção bakhtiniana, eles podem somente ser compreendidos se considerados dentro de um contexto mais amplo que os abriga, como os gêneros do discurso.

#### 1.4 Os gêneros do discurso

A linguagem é a forma de comunicação usada entre as pessoas, nesse sentido, todos os campos de atividades humanas estão sempre relacionados com ela. O seu uso permite que os homens se relacionem dentro de uma comunidade, por meio do emprego da língua em forma de enunciados, podendo ser orais ou escritos, concretos e únicos e produzidos pelos falantes dessa comunidade. Segundo Bakhtin (2003, p. 261), o enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais -, mas também e, sobretudo, por sua construção composicional.

O enunciado é único e particular, mas, dentro de um contexto de utilização, criam-se tipos relativamente estáveis, chamados de gêneros do discurso. Os gêneros, orais ou escritos, possuem uma heterogeneidade significativa, pois sua produção varia desde uma conversa informal até um romance extremamente elaborado. Para efeito de estudo, são classificados em primários (simples), que se relacionam a situações comunicativas cotidianas espontâneas, informais e imediatas, como a carta, o bilhete e o diálogo cotidiano e secundários (complexos) que, segundo Bakhtin, “surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado” (BAKHTIN, 2003, p. 263). Um gênero pode ter interferência sob o outro, por exemplo, em um romance, classificado como gênero secundário, há a presença de diálogos cotidianos (gênero primário), porém, uma vez incorporado a outro gênero, este passa a possuir características de um gênero secundário.

Segundo Bakhtin, “todo estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso”

(BAKHTIN, 2003, p. 265). Como o enunciado é individual, o estilo também se reflete de forma individualizada. A literatura de ficção, por exemplo, possui estilo individual, pois o seu gênero requer a expressão da individualidade da linguagem. Porém, é preciso destacar que nem todos os gêneros transmitem essa individualidade, como por exemplo, documentos oficiais de ordens militares.

Essa relação existente entre gênero e estilo se mostra também na questão dos estilos de linguagem ou funcionais, que são estilos de gêneros aplicados em diversas áreas da atividade humana e da comunicação. Em cada área são apresentados gêneros específicos, e a esses gêneros específicos correspondem determinados estilos. Uma determinada função – científica, técnica, publicitária, cotidiana – associada a determinadas condições de comunicação discursiva, constituem determinados gêneros, que são “determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis” (BAKHTIN, 2003, p. 266). O estilo está intimamente ligado ao conteúdo temático e a estrutura composicional, ou seja, como se dá a construção do conjunto, o seu acabamento e a sua relação com os participantes da comunicação - o falante, o ouvinte, o leitor, o interlocutor (seja ele próximo ou imaginado) - e o discurso do outro. O emprego de determinado estilo implica na construção do enunciado que só ocorre por meio da possibilidade de resposta ao enunciatário, ou seja, quando ocorre uma comunicação, e não simplesmente uma construção gramatical, destituída da enunciação.

Há ainda que se destacar a relação valorativa que o locutor estabelece com seu enunciado e com os outros, assim como o tom e a expressividade presentes que caracterizam o estilo, tornando-o possivelmente mais individual, principalmente em se tratando de gêneros artístico-literários.

#### 1.4.1 O enunciado como unidade da comunicação

Os dois sujeitos da comunicação são o falante e o ouvinte. O falante é sempre ativo e é sobre o seu ponto de vista que a linguagem é considerada. O ouvinte, por sua vez, ao compreender o significado linguístico do discurso, ocupa a

ativa posição responsiva, ou seja, concorda ou discorda do falante, completa-o, indaga-o.

Segundo Bakhtin, “toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva, toda compreensão é preche de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente, isto é, o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 2003, p. 271). Antes de transmitir uma resposta ao falante, o ouvinte passa por uma compreensão passiva, ou seja, um momento de entendimento da enunciação do falante. No momento em que o ouvinte, por meio do enunciado concreto, responde ao falante, ele também se torna falante (e o falante anterior, por sua vez se torna o ouvinte). Essa troca de papéis é chamada por Bakhtin (2003) de “alternância dos sujeitos do discurso”.

Com isso, é possível verificar que a diversidade de gêneros é muito grande, porque eles são diferentes em função da ocasião, da posição social e das relações pessoais de reciprocidade entre os sujeitos da comunicação: há variadas formas, desde as mais rigorosas, até as mais livres, como as informais, familiares e íntimas. Esses gêneros requerem ainda determinados tons, ou seja, cada um delimita certa entonação discursiva, não sendo descartada a possibilidade de transferência de entonação de um gênero para outro, diante de um novo contexto e uma nova intenção por parte do enunciadador.

#### 1.4.2 O enunciado e sua construção

Os enunciados não são exclusivamente novos, mas são produzidos a partir da compreensão de enunciados já construídos. A esta compreensão e o conseqüente processo de produção, chamamos conclusibilidade. Segundo Bakhtin (2003, p. 280), “alguma conclusibilidade é necessária para que se possa responder ao enunciado”, assim sendo, deve-se haver algum entendimento de um dado enunciado para que suscite uma atitude responsiva do ouvinte. Essa alternância de sujeitos, associada à elaboração ilimitada de novos enunciados, caracteriza o entendimento do enunciado.

Essa reprodução do enunciado não ocorre de forma aleatória, mas sim embasada sob vários fatores. O primeiro é a intenção discursiva ou a vontade

discursiva do falante, que consiste nas escolhas do objeto, ou seja, a temática, das formas e, conseqüentemente, do gênero, que formarão o todo do enunciado.

Um dos fatores imprescindíveis na construção do enunciado é o papel do outro, ou seja, o destinatário, de quem o falante espera uma ativa compreensão responsiva, pois, ao enunciar, o sujeito leva em consideração o pré-conhecimento do destinatário, seu ponto de vista e suas concepções e convicções. Essas preocupações do falante terão fundamental importância na escolha do gênero, da construção temática e, posteriormente, do estilo.

### 1.5 Dialogismo

Segundo Marchezan (2006), em seus estudos sobre Bakhtin, pode-se entender diálogo, no seu sentido estrito, como uma das formas mais importantes da interação verbal, podendo ser compreendido em uma comunicação simples, de pessoas colocadas face a face, como também em qualquer tipo de comunicação verbal.

A língua, enquanto matéria viva e em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. O dialogismo, portanto, são “as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados” (FIORIN, 2006, p. 19).

Segundo Fiorin (2006), o dialogismo se restringe ao funcionamento real da linguagem, em outras palavras, todos os enunciados são construídos a partir de outros, em que o enunciador precisa de outro para que o discurso seja constituído. O enunciador também pode incorporar ao seu discurso outra ou outras vozes, tratando-se, nesse caso, o dialogismo como uma forma composicional. Em outro plano, o conceito de dialogismo pode ser definido também em relação à subjetividade, constituída pelo conjunto de relações sociais pelas quais o sujeito participa. O indivíduo, portanto, se constitui em relação ao outro, significando que o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo e o seu princípio de ação.

## 2 Contextualização histórica

### 2.1 Guerra fria

Após o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, o cenário mundial foi marcado por catastróficas imagens que demonstravam o pior período de guerra vivido pela humanidade. O mundo estava dividido sob o comando de duas potências mundiais: de um lado, os Estados Unidos (EUA), que possuíam um sistema capitalista, baseado na economia de mercado, sistema democrático e propriedade privada e, de outro, a União Soviética (URSS), que defendia o sistema socialista, baseado na falta de democracia e na igualdade social.

A Guerra Fria caracterizou-se pelo conflito econômico, diplomático e tecnológico entre as duas potências. Denominou-se “fria”, pois não foi uma guerra propriamente dita, com combates e utilização de armas, até porque os dois países possuíam armamentos suficientes para a sua própria extinção e possível destruição do planeta.

As duas potências desejavam que os seus sistemas fossem unificados, ocasionando a disputa pelos territórios vizinhos. Os Estados Unidos desenvolveram, em 1947, o Plano Marshall, que consistia no empréstimo de economias a juros baixíssimos aos países que haviam sido destruídos devido à guerra, com o intuito de se reerguer. Desse modo, os EUA passariam a conquistar a confiança destes países, expandindo o seu sistema capitalista. Em 1949, foi criada a Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan), que, de acordo com Vizentini (1996a, p. 25) “perpetuava, intensificava e legalizava a presença militar no continente europeu”. A URSS, por sua vez, desenvolveu o Conselho de Assistência Econômica Mútua (Comecon), que “integrava os planos de desenvolvimento e lançava as bases de um mercado comum dos países socialistas, numa clara resposta ao Plano Marshall” (VIZENTINI, 1996a, p. 25). Mais tarde, a URSS criou o Pacto de Varsóvia, unindo todas as forças militares da Europa Oriental.

A Alemanha, arrasada durante a Segunda Guerra, aderiu ao plano dos Estados Unidos, o que ocasionou um descontentamento por parte dos soviéticos e que acabaram bloqueando as rotas de acesso à cidade de Berlim. Disso decorreu,

posteriormente, a construção do Muro de Berlim (1961), que dividia a Alemanha em duas áreas: a República Democrática Alemã (Alemanha Oriental), capital Berlim, sob comando dos soviéticos e a República Federativa Alemã (Alemanha Ocidental), capital Bonn, comandada pelos capitalistas.

Conforme afirma Vizentini (1996a), EUA e URSS também tiveram interferência indireta na Guerra da Coreia, que dividiu o país em Coreia do Norte, sob influência soviética e Coreia do Sul, capitalista; além da Guerra do Vietnã, que acabou na humilhante derrota dos norte-americanos e na completa dominação por parte dos soviéticos do território vietnamita.

Segundo Vizentini (1996a, p. 112), os fatores que levaram ao fim da Guerra Fria foram: “a desintegração do bloco soviético e o desengajamento progressivo das relações sociais”, ou seja, ao enfraquecimento do governo socialista, além da falta de democracia, o atraso econômico e a crise das repúblicas soviéticas, levando ao fim do socialismo em 1980, a derrubada do Muro de Berlim em 1989, que reuniu as duas Alemanhas e na extinção da URSS em 1991. O capitalismo saiu vitorioso e, aos poucos, foi se expandindo pelos países socialistas.

## 2.2 Ditadura militar

A ditadura militar no Brasil iniciou-se com o golpe militar, ocorrido em 01 de abril de 1964 e que colocava fim no governo de João Goulart (1961-1964), marcado por muitas manifestações populares, pelo aumento da crise econômica, herdada do governo de Juscelino Kubitschek e ainda pela desaceleração da economia. O golpe foi liderado pelo chefe Maior do Exército, general Humberto de Alencar Castelo Branco. Esse movimento, como em alguns episódios anteriores, teve apoio do governo norte-americano, que temia uma dominação comunista no Brasil.

Com o golpe, a Presidência da República foi assumida pelo até então presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli, ao mesmo tempo que o Supremo Comando da Revolução (integrado pelos comandantes das três armas) decretava o Ato Institucional nº 1 que, segundo Vizentini (1996b, p. 24), “conferia poderes ao executivo para expurgar as principais instituições do país, visando a

eliminar o 'populismo subversivo' do cenário político". A ditadura fazia parte do "ciclo militar" que se estendeu por todo o continente latino americano e que era reflexo da Guerra Fria

Como já dito, alguns traços marcaram o fracasso de João Goulart e esses foram imprescindíveis para a realização do golpe. Entre eles, Vizentini (1998, p. 23) aponta "a restauração do presidencialismo, as crescentes pressões internas e externas sobre o presidente, o caos econômico, a radicalização política e a crescente paralisia do governo". Houve o projeto reformista e nacionalista proposto por João Goulart e que visava a melhorias no país, porém foi rejeitado pelos conservadores, já incomodados com o movimento populista.

Tudo isso chamou atenção dos governos vizinhos, principalmente do norte-americano, que considerou o governo de João Goulart como um "caso perdido" e passou então a apoiar os setores militares.

### 2.2.1 A república dos militares (1964-1985)

Orientados pelos organismos de segurança dos Estados Unidos, alguns militares acreditavam que o modo de combater, ou ao menos evitar o comunismo era modificar as estruturas do país, afastando o populismo e promovendo, assim, o desenvolvimento econômico. Segundo Vizentini (1996b, p. 25), "uma das primeiras medidas do novo governo foi revogar a Lei de controle sobre a remessa de lucros e aplicar um pacote de medidas econômico-financeiras para conter a inflação e o déficit orçamentário".

Embora houvesse um julgamento por parte do Fundo Monetário Internacional (FMI), o governo dos EUA não hesitou em socorrer os militares, liberando, assim, milhões de dólares, bloqueados durante a presidência de Goulart. A partir de 1965, o FMI e o Banco Mundial passaram a colaborar, liberando recursos. Com isso, conseguiu-se estabilizar as finanças brasileiras.

Conforme explica Vizentini (1996b), em outubro de 1965, decretou-se o Ato Institucional nº 2, em que todos os partidos políticos foram extintos, instituindo somente o bipartidarismo, que se tratava de um sistema eleitoral criado pelo próprio

governo e que continha somente dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB).

Em 1967, promulgou-se uma nova Constituição, incorporando as medidas já adotadas pelo governo. O poder foi, então, fortemente centralizado e o Governo Federal passou a comandar Estados e municípios. Foi concedido ao chefe do poder executivo o direito de cassar mandatos políticos, suspender a imunidade parlamentar e interferir no poder judiciário.

É importante ressaltar que esse período foi importante para o desenvolvimento do Brasil, uma vez que o primeiro objetivo dos militares era o crescimento econômico. Segundo Delfim Neto, “era preciso fazer o bolo crescer para depois dividi-lo”. Foi nessa época que ocorreu o chamado “milagre brasileiro”, uma associação da inflação em declínio, ampliação dos negócios externos e crescimento do PIB.

De acordo com o próprio presidente Médici (1969-1974), “o Brasil vai bem, mas o povo vai mal”. Enquanto no plano econômico o crescimento, como já dito, era notável, o Governo utilizava, como controle social, a censura, imposta aos meios de comunicação (jornais, revistas, rádio e TV), além de todas as formas de manifestação cultural. Jornais que tentavam reagir foram invadidos, depredados e fechados. Jornalistas, músicos e artistas que criticavam o governo foram presos, torturados, exilados e tiveram os direitos políticos cassados.

Além da censura, houve também a dura repressão. Nesse período, instaurou-se uma das bases mais violentas do aparelho repressivo do Estado: a Operação Bandeirante (Oban), composta por homens do exército, policiais civis e militares. Esse período ficou conhecido como “anos de chumbo” por caracterizar uma das épocas mais duras da ditadura, em que muitos brasileiros foram presos e até mesmo exilados e alguns ainda são considerados desaparecidos.

Somente em 1974 é que o regime começou a dar sinais de fragilidade. Segundo Vizontini (1996b), em meados de 1973, o “milagre econômico” já começava a apresentar sinais de esgotamento. A posterior crise do petróleo também rendeu prejuízos ao Brasil, uma vez que encareceu as importações brasileiras, produziu recessão nos países industrializados, ocasionando uma queda nos



investimentos externos. O mercado interno também se reduziu, colocando a produção e comércio brasileiros em grandes complicações.

Além disso, deve ser considerado o crescimento dos grupos de oposição: a Igreja que criticava o governo, a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) e a ABI (Associação Brasileira de Imprensa), além da expressiva votação obtida pelo MDB, o que obrigou os militares a arquitetarem uma “abertura política”, ocasionando na liberação do regime.

### 2.3 Bossa nova

Durante a década de 50, o Brasil vivia a euforia do crescimento econômico gerado após a Segunda Guerra Mundial, influenciado pela modernização motivadora do governo de Juscelino Kubitschek, - que fazia o país se deslocar de um território especificamente tradicional e agrário para uma urbanização acelerada - os brasileiros deparavam-se com uma nova visão política social.

Inspirados nas mudanças sociais, músicos e compositores buscavam levar a cultura brasileira ao reconhecimento internacional por meio das sofisticadas notas do jazz americano, modificando o alegre samba predominante na época, o que ocasionou um novo ritmo e embalo da música brasileira.

O termo “bossa” foi utilizado pela primeira vez por Noel Rosa na música *Coisas Nossas*: “prontidão/e outras **bossas**,/são nossas coisas(...)”. A partir desse momento, a expressão passou a se referir aos modos e maneiras utilizadas nas composições com falas improvisadas, inseridas nas letras das músicas.

Mas o movimento foi batizado com esse nome, após serem apresentados em um colégio como “os cantores da bossa nova” e o nome que fazia jus ao movimento fixou-se e foi registrado na cultura musical do país.

O marco inicial da Bossa Nova foi o lançamento do disco *Canção do amor demais*, ocorrido em 1958, em que continham canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, interpretadas por Elizabeth Cardoso. Outro marco foi a música *Chega de Saudade*, apresentada por João Gilberto que, de forma sutil “[...] foi causando um inusitado incômodo, em consequência da forma concisa e delicada de sua linguagem expressiva”, como afirma Julio Medaglia (2003, p.171).

A Bossa Nova tratava de um ritmo mais introspectivo com a utilização de poucos instrumentos, como violão e piano. Os temas abordados eram o reflexo das aspirações da juventude carioca, retratando as relações afetivas e os excessos de amores, como pode ser exemplificada na música *Minha Namorada*, de Vinícius de Moraes. Outro aspecto abordado era o processo de urbanização das cidades, como ruas asfaltadas e o tráfego de carros, registrando, assim, as mudanças decorrentes como na canção *Anos Dourados*.

Entre os principais integrantes da Bossa Nova destacam-se, João Gilberto, Tom Jobim, Oscar Castro Neves, Agostinho dos Santos, Luiz Bonfá e Carlos Lyra, os quais apresentaram o gênero “bossa-novista” no festival *Carnegie Hall* nos Estados Unidos, em 21 de novembro de 1962. Esse lançamento resultou no reconhecimento internacional da música brasileira, “agradando aos ouvidos “ de vários músicos de renomes como Frank Sinatra e Stan Getz que, encantados com o novo som, realizaram várias parcerias com Tom Jobim e Vinicius apresentando versões em inglês de várias músicas , tendo destaque “Garota de Ipanema” e “Desafinado”. A partir desse momento, diante de críticas de prestígios, a Bossa Nova levava a identidade musical brasileira ao mundo.

Um marco político como o Golpe Militar, de 1964, fez a música brasileira mudar sua vertente, com um novo foco, o de retratar nas músicas a repressão causada pela ditadura militar. A música *Arrastão* composta por Vinícius de Moraes e Edu Lobo, em 1965, interpretada por Elis Regina nos Festivais de Música Brasileira, demarca esse momento, sinalizando a vanguarda da música brasileira como a MPB e a Tropicália.

### **3 Tropicália: caldeirão cultural**

O Tropicalismo foi um movimento musical que teve grande influência na cultura brasileira e mundial. Propunha, de um lado, a desintegração do cenário musical vivido naquela época, a Bossa Nova, e por outro, uma reação ao governo militar. Como já dito anteriormente, o Brasil vivia um momento de repressão, devido à tomada de poder pelos militares, ocorrida em meados de 1964 e que se estendeu até 1985. Durante esse período, o país passou por bruscas mudanças, caracterizadas pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais,

perseguição política, repressão aos que eram contra o regime militar e censura. Essa última, imposta com mais rigor a partir de 1969, fez com que artistas, jornalistas, escritores fossem investigados e condenados ao exílio.

O Tropicalismo teve seu início no III Festival da Música Popular Brasileira em 1967, da TV Record de São Paulo. Nele, participaram diversos artistas, entre eles, Caetano Veloso e Gilberto Gil, que encabeçaram o movimento e se destacaram apresentando uma nova estética para a música brasileira. Juntos, eles propunham o “descumprimento” das regras nas composições musicais, misturando o rock ocidental com diferentes estilos musicais do Brasil, inserindo instrumentos e ritmos que eram totalmente novos, como a guitarra. Tiveram influências diretas no movimento tendências revolucionárias nacionais como Glauber Rocha, em seu documentário *Vida em transe*, que fazia crítica à política nacional, além da delirante guitarra dos Beatles, presente principalmente no álbum *Sgt. Pepper's* e da banda de pífaro.

O nome do movimento originou primeiramente de uma canção, escrita por Caetano que, ao ser ouvida por Luiz Carlos Barreto, associou à obra do artista plástico Hélio Oiticica, chamada *Tropicália* (figura 1). Apesar de relutas, o nome fora dado à canção até que outro melhor pudesse ser colocado. Posteriormente, a canção *Tropicália* viria a ser o hino do movimento. Após o sucesso da música e a aceitação por parte do público, Nelson Motta publicou uma matéria em jornal, batizando o movimento de Tropicalismo:

O filme *Bonnie and Clyde* faz atualmente um tremendo sucesso na Europa e sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos. Os anos 30 revivem em força total. Baseados nesse sucesso e também no atual universo pop, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro, mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo. (MOTTA, 1968, p. 7)



Figura 1 - Obra Tropicália, de Hélio Oiticica.  
Fonte: OBRA Tropicália, online, acesso em 20 set. 2013.



Figura 2 – Integrantes da Tropicália<sup>5</sup>.  
Fonte: INTEGRANTES, online, acesso em 21 set. 2013.

<sup>5</sup> Atrás, da esquerda para a direita, Jorge Ben, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee, Gal Costa; à frente, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista, em 1968, durante o programa "Divino Maravilhoso", na TV Record.

O tropicalismo foi um período fértil da cultura brasileira e, apesar de haver destaque no cenário musical, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, e a banda *Os mutantes*, (figura 2) houve grande repercussão também nas artes plásticas, com Hélio Oiticica, no cinema com Rogério Ganzela, Glauber Rocha e Joaquim Pedro e no teatro com José Celso Martinez, caracterizando o movimento como uma interação entre as artes.

A Tropicália influenciou também o vestuário: roupas escandalosamente coloridas, influência do brega e do *hippie* além da adoção dos cabelos longos e encaracolados. Nelson Motta destaca as principais tendências:

O terno de linho branco, requinte supremo. Mas cuidado com as lapelas, que devem ser o mais largas possível. Também é permitido o azul-marinho listradinho de branco, mas apenas quando usado com gravata vermelha de rayon.

A camisa deve ser de nylon, de preferência com abotoaduras de grandes pedras. Na gravata, pérola, é claro, podendo os mais sofisticados usar uma esmeralda ou uma água-marinha, que como se sabe, é a pedra da moda... Há uma corrente que defende o lançamento de calças idênticas às de Renato Borghi em *O Rei da Vela*, as calças pansexuais.

Para a praia, a moda seria calção de nylon, mas com seu comprimento reduzido por dobras manuais, assim como a camisa de linho branco que teria suas mangas também dobradinhas com esmero. Bonés, muitos bonés na praia do Posto 4. Bonés brancos com palas de plástico verde transparente (para proteger do sol). Para os mais requintados: óculos ray-ban. Ou de espelho.

Turquesa, laranja, maravilha e verde-amarelo seriam as cores da moda, usadas pelas mulheres em vestidos pelo meio das pernas se abrindo em grandes rodas. Anáguas, muitas e engomadas anáguas, sempre é bom. Laquê, litros de laquê, para todas as mulheres fazerem grandes penteados, quanto mais alto o cabelo, mais bonito. O Tropicalismo vence.

Para os homens não ficarem atrás, a grande novidade é a tintura para cabelo, mesmo aqueles que não têm cabelos brancos, só pra dar "aquela" tonalidade levemente azulada. Para os cabelos a cor é "asa de graúna" e muita brilhantina Royal Briar e Glostora, que ressaltam e perfumam o penteado (MOTTA, 1968, p. 7).

Quanto à divulgação do movimento, houve um disco, intitulado *Manifesto Tropicália* ou *Panic Et Circenses*, cujo lançamento foi feito pela editora Philips, em 1968. Favaretto (2000) faz uma descrição minuciosa a respeito da capa deste álbum:

Veja-se a capa: ela compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente. Sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo: Gal e Torquato formam o casal recatado; Nara, em retrato, é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gil sentado segurando o retrato de

formatura de Capinam, vestido com toga de cores tropicais, está a frente de todos, ostensivo; Caetano, cabeleira despontando, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras e Rogério Duprat, com a chávina-urinol, significa Duchamp. As poses são convencionais, assim como o décor: jardim interno de casa burguesa, com vitral ao fundo, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana. O retrato é emoldurado por faixas compondo as cores nacionais, que produzem o efeito de profundidade. Na capa representa-se o Brasil arcaico e provinciano; emoldurados pelo antigo, os tropicalistas representam a representação (FAVARETTO, 2000, p.55).



Figura 3 - Capa do álbum Tropicália, lançado em 1968.  
Fonte: CAPA, online, acesso em 20 set. 2013.

O movimento teve seu fim em dezembro de 1968, com a repressão da ditadura e a condenação de Caetano e Gilberto ao exílio em Londres.

## 4 Uma análise discursiva das canções tropicalistas

### 4.1 “O monumento é de papel crepom e prata”: analisando a canção *Tropicália*

A música composta por Caetano Veloso, em 1967, foi a concretização do Movimento Tropicalista liderado pelo cantor. O título *Tropicália* só veio após a construção completa da música que, ouvida por Luís Carlos Barreto, sugeriu o nome por associá-la à obra de Hélio Oiticica. A seguir, uma análise de suas principais características:

Quando Pero Vaz de Caminha  
Descobriu que as terras brasileiras  
Eram férteis e verdejantes,  
Escreveu uma carta ao rei:  
Tudo que nela se planta,  
Tudo cresce e floresce.  
E o Gauss da época gravou.

Sobre a cabeça os aviões  
Sob os meus pés os caminhões  
Aponta contra os chapadões  
Meu nariz

Eu organizo o movimento  
Eu oriento o carnaval  
Eu inauguro o monumento  
No planalto central do país

Viva a Bossa, sa, sa  
Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça  
Viva a Bossa, sa, sa  
Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça

O monumento  
É de papel crepom e prata  
Os olhos verdes da mulata  
A cabeleira esconde  
Atrás da verde mata  
O luar do sertão

O monumento não tem porta  
A entrada é uma rua antiga  
Estreita e torta  
E no joelho uma criança  
Sorridente, feia e morta  
Estende a mão

Viva a mata, ta, ta  
Viva a mulata, ta, ta, ta



Viva a mata, ta, ta  
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta

No pátio interno há uma piscina  
Com água azul de Amaralina  
Coqueiro, brisa e fala nordestina  
E faróis

Na mão direita tem uma roseira  
Autenticando eterna primavera  
E no jardim os urubus passeiam  
A tarde inteira entre os girassóis

Viva Maria, ia, ia  
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia  
Viva Maria, ia, ia  
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

No pulso esquerdo o bang-bang  
Em suas veias corre  
Muito pouco sangue  
Mas seu coração  
Balança um samba de tamborim

Emite acordes dissonantes  
Pelos cinco mil alto-falantes  
Senhoras e senhores  
Ele põe os olhos grandes  
Sobre mim

Viva Iracema, ma, ma  
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma  
Viva Iracema, ma, ma  
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Domingo é o fino-da-bossa  
Segunda-feira está na fossa  
Terça-feira vai à roça  
Porém...

O monumento é bem moderno  
Não disse nada do modelo  
Do meu terno  
Que tudo mais vá pro inferno  
Meu bem  
Que tudo mais vá pro inferno  
Meu bem

Viva a banda, da, da  
Carmem Miranda, da, da, da, da  
Viva a banda, da, da  
Carmem Miranda, da, da, da, da

(VELOSO, online, acesso em 13 ago. 2013)



A canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, apresenta como conteúdo temático uma imagem do Brasil, de forma fragmentária, como se compusesse uma colagem do retrato do país.

Em vista disso, é necessário, pela perspectiva das reflexões bakhtinianas sobre gêneros do discurso e dialogismo, analisar as seleções dos recursos sonoros (que se referem à melodia) e linguísticos (a respeito da letra) na construção do gênero.

A música tem como construção estilística e composicional, a presença, nos primeiros segundos, do som do berimbau e de instrumentos de percussão, que apresentando-nos, dessa forma, uma identidade musical brasileira e sons de pássaros, remetendo-se ao Brasil primitivo, relacionado à natureza.

Logo no início, há uma citação da primeira carta escrita no Brasil:

Quando Pero Vaz Caminha  
Descobriu que as terras brasileiras  
Eram férteis e verdejantes,  
Escreveu uma carta ao rei:  
Tudo que nela se planta,  
Tudo cresce e floresce.  
E o Gauss da época gravou.

(VELOSO, online, acesso em 13 ago. 2013)

Esse enunciado foi feito pelo baterista Dirceu que, no momento da gravação, recordou-se das palavras de Caminha. Notamos aqui uma mistura entre o gênero epistolar, pois se refere à carta de Pero Vaz de Caminha, e a canção. A utilização desse recurso resultou em uma nova construção semântica, estabelecendo uma releitura da carta, numa nova situação histórica, com uma crítica à colonização predatória feita pelos portugueses, em sua chegada ao Brasil.

Após a introdução, a segunda estrofe remete-se a uma descrição espacial, por meio de colagens que emolduram o plano em que o sujeito está inserido: “Sobre a cabeça os aviões/ Sob os meus pés os caminhos” e indicam um recorte cinematográfico, em alusão ao clima poético construído pelo filme *Terra em Transe*: “Aponta contra os chapadões/ Meu nariz”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> De acordo com a sinopse fornecida pelo filme, *Terra em transe* trata-se de uma revolução política que toma conta do ambiente de Eldorado. A luta pelo poder deixa o jornalista Paulo Martins bem no centro de todos os acontecimentos. Atuando como escritor para políticos, ele abandona sua vida e sua namorada para viver em Alecrim, onde trabalha para o candidato a governador Felipe Vieira.

Na estrofe posterior, o enunciador, ao citar o Carnaval, aproxima a ideologia da desorganização, sugerida pela festa, ao momento vivido por ele, seguido de uma referência ao Planalto Central, em Brasília. No primeiro refrão, “Viva a Bossa, sa, sa/ Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça”, tem-se a relação entre o rústico e o moderno. A Bossa referindo ao movimento Bossa Nova, em que se predominava a elite, em oposição à palhoça, representando a ruralidade do país. O estilo presente na repetição das sílabas sa/ça denota “pares de rima primária e contiguidade desconcertante” (VELOSO, 1997, p. 186).

A utilização da antítese, contrapondo materiais opostos, como o papel crepom e a prata nos versos “É de papel crepom e prata/ os olhos verdes da mulata” cria efeito de oposição entre elementos simples, populares (crepom) com materiais nobres (prata). Na sequência, temos a referência a termos literários em “Olhos verdes” e “O cabeleira”, que pertencem a obras de Gonçalves Dias e Franklin Távora e o “Luar do Sertão”, composta por Catulo da Paixão Cearense, em parceria com João Pernambuco, configurando a mistura de culturas, como a literária, erudita e popular.

Mais uma vez, verificamos a referência ao monumento (Brasília) e a utilização de recursos estéticos e linguísticos que contribuem para a construção paradoxal descrita nos versos: “O monumento não tem porta/ A entrada é uma rua antiga/ Estreita e torta”. Nos versos seguintes: “E no joelho uma criança/Sorridente, feia e morta/Estende a mão”, tem-se a antítese causada pelo contraste entre as ideias propostas por sorridente-feia e morta. A ação de estender a mão, possivelmente, indica a mendicância e a pobreza, tratando-se, portanto, de uma crítica às desigualdades sociais. O segundo refrão faz uma exaltação a elementos característicos do Brasil: a mata e a mulata, símbolos conhecidos no mundo todo.

Em seguida, há uma discussão da ideologia política do país:

Na mão direita tem uma roseira  
Autenticando eterna primavera  
E no jardim os urubus passeiam  
A tarde inteira entre os girassóis

(VELOSO, online, acesso em 13 ago. 2013)

---

Numa situação em que um enorme sentimento de injustiça toma conta do escritor, ele, finalmente, entra para a luta armada. (SINOPSE, online, acesso em 30 ago. 2013).

Nos dois primeiros versos, Caetano faz um diálogo com um discurso de uma cantiga de roda, o que torna presente na canção a cultura popular: “Na mão direita tem uma roseira/ na mão direita tem uma roseira/ que dá flor na primavera”, substituindo somente a oração “que dá flor na primavera” por “autenticando eterna primavera”. Historicamente, a direita representa os partidos políticos conservadores e/ou o poder vigente. A direita pode ser vista como o governo militar que transmitia uma imagem de um momento tranquilo e de desenvolvimento. Em face disso, têm-se os urubus passeando pelo jardim, aqui representados pela mesma ditadura, que escondia as torturas e os maus tratos para com a população, o que configura a relação com o contexto da época, ou seja, o enunciado concreto está diretamente ligado à vida, ao contexto sócio-histórico. Também se verifica uma crítica a esse tipo de governo, pois o urubu, por comer carne putrefata, é uma ave ligada à morte, assim como os militares que, além de perseguirem as pessoas de posições políticas diversas da deles, como os de movimentos de esquerda, matavam.

No refrão seguinte, há uma referência à Brigitte Bardot, atriz francesa muito famosa na década de 60, - símbolo sexual e representação da liberdade feminina, cuja personagem no filme *Viva Maria* (também citada na música “Alegria, alegria”, de Veloso) contracena com mulheres e revolucionários na América Latina.

Fiorin (2006, p.19), na esteira dos estudos bakhtinianos, afirma que “o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu”. Verificamos o discurso de outrem, no uso do recurso fonético “ia-iá”, forma como os negros, na época da escravidão, carinhosamente dirigiam-se às suas senhoras ou qualquer mulher branca.

Em seguida, tem-se:

No pulso esquerdo o bang-bang  
Em suas veias corre  
Muito pouco sangue  
Mas seu coração  
Balança um samba de tamborim  
(VELOSO, online, acesso em 13 ago. 2013)

Mais uma vez, temos uma construção dialógica entre o gênero musical e o cinematográfico, no uso do termo *bang-bang*, que remete aos filmes americanos de faroeste, em contraposição à cultura popular brasileira marcada por meio do verso “balança um samba de tamborim”.

Na estrofe seguinte, há o emprego de um vocativo em sua enunciação, com a intenção de evocar o público: “Senhoras e senhores, ele põe os olhos grandes sobre mim” e, por meio do pronome “ele”, tem-se a referência à ditadura que, na época, monitorava as declarações de Veloso.

No refrão seguinte, há a figura literária Iracema, personagem do livro de José de Alencar, e Ipanema, referência à praia do Rio de Janeiro. Nesse discurso, exaltam-se duas regiões marcantes da cultura popular brasileira que denotam realidades distintas: o Ceará, nordeste e o Rio de Janeiro, sudeste. De um lado, uma região que apresenta altos índices de pobreza, com problemas climáticos como a seca, de outro, uma cidade que é considerada *Cidade Maravilhosa* devido a suas belezas naturais.

Em “não disse nada do modelo do meu terno”, o enunciador mostra-se indiferente à sociedade que impunha o uso de trajes finos e elegantes, para indicar *status*. O discurso, portanto, denota a liberdade de expressão do sujeito. Em continuidade à sua ideologia, a voz que enuncia responde à repressão militar de forma irônica, quando diz “Que tudo mais vai pro inferno, meu bem” denotando-se aí uma atitude responsiva ao militarismo. Apesar de o enunciador reutilizar um discurso enunciado em outra canção: “E que tudo mais vai pro inferno meu bem”, de Roberto Carlos - representante da *Jovem Guarda*, o enunciado se constrói de forma mais agressiva, lançando mão da ingenuidade transmitida pelo primeiro.

A música encerra com uma mistura de elementos da cultura brasileira: Carmen Miranda, cantora e atriz que levou a cultura brasileira de maneira estilizada, tornando-se a “baiana de exportação”; a canção *A Banda*, composta e interpretada por Chico Buarque, e a referência ao movimento dadaísta presente na repetição das sílabas “da, da” e ainda, segundo Veloso (1997) “misturava seu nome ao de Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens figuras centrais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*”.

Desse modo, podemos afirmar que o uso de recortes imagéticos que caracterizam traços marcantes da tradição sociocultural brasileira constitui o estilo dessa canção que, aliado a uma temática variada e refletindo o mosaico cultural do país, constrói o todo do enunciado.

#### 4.2 A construção tropicalista por meio da narrativa: *Domingo no parque*

A música *Domingo no parque*, composta por Gilberto Gil em 1967, foi apresentada no Festival de Música de MPB da Record, em uma exibição inédita com a banda “Os Mutantes”. Vejamos como o enunciador constrói essa narrativa:

O rei da brincadeira  
Êh José!  
O rei da confusão  
Êh João!  
Um trabalhava na feira  
Êh José!  
Outro na construção  
Êh João!...

A semana passada  
No fim da semana  
João resolveu não brigar  
No domingo de tarde  
Saiu apressado  
E não foi prá Ribeira jogar  
Capoeira!  
Não foi prá lá  
Prá Ribeira foi namorar...

O José como sempre  
No fim da semana  
Guardou a barraca e sumiu  
Foi fazer no domingo  
Um passeio no parque  
Lá perto da boca do Rio...

Foi no parque  
Que ele avistou  
Juliana!  
Foi que ele viu  
Foi que ele viu!  
Juliana na roda com João  
Uma rosa e um sorvete na mão  
Juliana seu sonho, uma ilusão  
Juliana e o amigo João...

O espinho da rosa feriu Zé  
(Feriu Zé!) (Feriu Zé!)  
E o sorvete gelou seu coração  
O sorvete e a rosa  
Oh José!  
A rosa e o sorvete  
Oh José!  
Foi dançando no peito  
Oh José!  
Do José brincalhão  
Oh José!...

O sorvete e a rosa  
Oh José!  
A rosa e o sorvete  
Oh José!  
Oi girando na mente  
Oh José!  
Do José brincalhão  
Oh José!...

Juliana girando  
Oi girando!  
Oi na roda gigante  
Oi girando!  
Oi na roda gigante  
Oi girando!  
O amigo João (João)...

O sorvete é morango  
É vermelho!  
Oi girando e a rosa  
É vermelha!  
Oi girando, girando  
É vermelha!  
Oi girando, girando...

Olha a faca! (Olha a faca!)  
Olha o sangue na mão  
Êh José!  
Juliana no chão  
Êh José!  
Outro corpo caído  
Êh José!  
Seu amigo João  
Êh José!...

Amanhã não tem feira  
Êh José!  
Não tem mais construção  
Êh João!  
Não tem mais brincadeira  
Êh José!  
Não tem mais confusão  
Êh João!...

Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!  
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!  
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!  
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!  
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!...

(GIL, online, acesso em 15 ago. 2013)

O enunciador utilizou imagens, construídas por meio da linguagem verbal, aproximando, dessa maneira, a canção do gênero cinematográfico. Verificamos também uma estrutura composicional constituída por pequenos fatos

sintaticamente isolados, que contribuem para a realização de uma narrativa trágica cuja temática gira em torno de um crime passional.

O estilo da música é constituído de recursos que recordam a capoeira<sup>7</sup>, a começar pelo uso do berimbau, principal instrumento utilizado nessa arte. Logo na primeira estrofe, o enunciador utiliza recursos linguísticos que recordam a dança: a repetição do “Eh José”, reproduzida em grupo, assemelha-se ao corrido, forma musical comum na capoeira, em que se tem a parte solista e a resposta do coro. Essa construção ocorre durante toda a canção.

As escolhas linguísticas referentes à marcação temporal, como “a semana passada” e “no fim de semana” dão à canção características próprias dos gêneros narrativos.

O enunciador, como um narrador onisciente, relata a história dos três personagens: João, que trabalha na construção (possivelmente como pedreiro), tido como desordeiro e chamado de “rei da confusão”; José, feirante, considerado o “rei da brincadeira” e Juliana, objeto de desejo dos dois primeiros personagens. De acordo com a canção, o personagem José, como de costume, dirigiu-se ao parque, enquanto João fugiu de sua rotina e foi a um encontro amoroso com Juliana, no mesmo local. Toda essa construção é compreendida por meio de expressões nucleares que compõem a estrutura da canção.

O conflito é estabelecido no encontro do trio: José avista Juliana, porém está acompanhada de João na roda gigante do parque. Juliana está de posse de uma rosa e um sorvete. Esses dois elementos são construídos de maneira ambígua: a rosa, símbolo de amor romântico, acaba “ferindo” José com seus espinhos, e o sorvete, que denota uma sensação prazerosa, acaba “gelando” o seu coração.

No trecho:

---

<sup>7</sup> A capoeira é uma expressão cultural afro-brasileira que mescla luta, dança, cultura popular e música. A capoeira foi desenvolvida no Brasil por escravos africanos e seus descendentes e tem como característica, golpes e movimentos ágeis e complexos, que utilizam os pés, as mãos, a cabeça, os joelhos, cotovelos, elementos ginástico-acrobáticos, e golpes desferidos com bastões e facões, estes últimos originários do Maculelê, um tipo de dança que se aproxima a uma luta tribal usando como arma dois bastões, chamados de *grimas* (esgrimas), com os quais os participantes desferem e aparam golpes no ritmo da música. Uma característica que distingue a capoeira da maioria das outras artes marciais é o fato de ser acompanhada por música. (CAPOEIRA, online, acesso em 2 set. 2013).

Juliana girando  
Oi girando!  
Oi na roda gigante  
Oi girando!  
Oi na roda gigante  
Oi girando!  
O amigo João (João)...  
(GIL, online, acesso em 15 ago. 2013)

A escolha de recursos linguísticos como o verbo no gerúndio, contribui para a construção da ideia da roda gigante girando sem parar, além da associação com o desenvolvimento dos sentimentos de raiva, ciúme e inveja que vão, aos poucos, dominando “José”. A repetição da vogal [o], um segmento vocálico classificado como posterior, médio-alto, ou seja, fechado, causa o arredondamento dos lábios, construindo o efeito de sentido de circularidade.

No verso “Olha a faca! Olha a faca!”, há uma alteração no tom de voz, uma vez que simboliza o momento em que José pratica a ação do assassinato. No último trecho da canção, o tom passa a ser grave, ou seja, mais baixo, demonstrando tristeza e luto além do processo de desaceleração. Há a ruptura dos acontecimentos cotidianos citados no início da canção: “Amanhã não tem feira/ Ê, José!/ Não tem mais construção/ Ê, João!/ Não tem mais brincadeira/ Ê, José!/ Não tem mais confusão/ Ê, João!...”

Podemos afirmar, portanto, que o estilo da canção é construído por meio da aproximação com a dança “capoeira” no que tange ao ritmo e à construção sonora, enquanto a estrutura composicional apresenta elementos próprios da narrativa, como a narração em 3ª pessoa onisciente, a caracterização dos personagens, a marcação temporal, a delimitação espacial (o parque) e, por fim, as ações que levam a uma complicação. Tem-se, portanto, uma mistura de tipo textual (narrativa) e o gênero canção, numa confluência que reflete a concepção artística do Movimento Tropicália.

#### 4.3 “Sem lenço, sem documento”: a fuga das convenções por meio de *Alegria*, *Alegria*

Essa música teve uma grande representatividade para o Movimento, devido à ousadia de Caetano em convidar a banda Beat Boys (grupo brasileiro de



rock formado por músicos argentinos) para participar da sua apresentação, além da presença da guitarra elétrica, instrumento até então repudiado por ser símbolo da cultura norte-americana. A seguir, a canção tropicalista e sua análise:

Caminhando contra o vento  
Sem lenço e sem documento  
No sol de quase dezembro  
Eu vou...

O sol se reparte em crimes  
Espaçonaves, guerrilhas  
Em cardinales bonitas  
Eu vou...

Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes, pernas, bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot...

O sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia  
Eu vou...

Por entre fotos e nomes  
Os olhos cheios de cores  
O peito cheio de amores vão  
Eu vou  
Por que não, por que não...

Ela pensa em casamento  
E eu nunca mais fui à escola  
Sem lenço e sem documento,  
Eu vou...

Eu tomo uma coca-cola  
Ela pensa em casamento  
E uma canção me consola  
Eu vou...

Por entre fotos e nomes  
Sem livros e sem fuzil  
Sem fome, sem telefone  
No coração do Brasil...

Ela nem sabe até pensei  
Em cantar na televisão  
O sol é tão bonito  
Eu vou...

Sem lenço, sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo, amor  
Eu vou...

Por que não, por que não...  
Por que não, por que não...  
Por que não, por que não...  
Por que não, por que não...  
(VELOSO, online, acesso em 22 ago. 2013.)

Partindo da concepção semiótica de Tatit (2001), temos que:

Uma das características mais marcantes da letra *Alegria*, *Alegria* é a extrema presentificação. Trata-se de um eu/aqui/agora exercido com toda plenitude, descomprometido com o passado remoto ou o recente e apenas ligeiramente voltado a um futuro imediato (TATIT, 2001, p. 185).

Em outras palavras, a enunciação é construída durante todo o decorrer da música pela forma verbal presente: “eu vou”, “ela pensa”, “eu tomo”. Dessa maneira, o enunciador é vinculado a acontecimentos e símbolos de sua época, sem considerar os fatos históricos que ocasionaram este estado atual.

Logo no primeiro verso da canção – “Caminhando contra o vento” - o enunciador, de forma objetiva, apresenta um discurso contrário às ideologias impostas pela Ditadura. O vento pode ser representado tanto pela ditadura, como pelos movimentos esquerdistas. O verso seguinte reforça a ideia do primeiro, pois a expressão “sem lenço, sem documento” denota a fuga das convenções e ideologias burguesas e/ou do Estado, ou seja, a liberdade e o anonimato, construindo a ideia da não obrigatoriedade em assumir quaisquer vertentes políticas. O enunciador, nesse verso, não quer mudar e nem participar de nada, mas sim, manter-se livre e desimpedido. Essa construção pode ser percebida por meio do uso de recursos linguísticos que denotam a negação: “sem”, “nada”. O verso “Eu vou”, presente na maioria das estrofes, reforça a ideia de convicção do enunciador e de sua resistência frente aos acontecimentos de sua época. Temos desse modo, pelo menos duas vozes sociais – a da negação de participar de quaisquer convicções políticas e outra que pode representar a ditadura militar e/ou movimentos de esquerda. As escolhas linguísticas que caracterizam o estilo é que dão o tom ao enunciado e expõem essas vozes sociais.

No entanto, podemos perceber que essa resistência frente às ideologias militares é construída por meio de atitudes que denotam despreocupação com a situação: “o peito cheio de amores vãos”; “eu nunca mais fui à escola”; “sem livros e sem fuzil, sem fome, sem telefone”. Conforme afirma Tatit (2001, p. 191)

Essas manifestações de desapego [...] são apresentadas de maneira abrupta, denunciando assim, a regência de um andamento acelerado que produz eliminações paradigmáticas instantâneas, em princípio injustificáveis, numa fase da canção brasileira em que imperavam as letras lineares repletas de relações causais e consecutivas.

O diálogo com a cultura exterior também se faz muito presente neste discurso: há a referência à atriz italiana Cláudia Cardinale e à atriz francesa Brigitte Bardot, símbolos sexuais na década de 60, além da citação da Coca-Cola, representante da cultura e do imperialismo norte-americano.

No trecho “Ela pensa em casamento/ Eu nunca mais fui à escola” há a relação às instituições sociais que controlam o comportamento da sociedade e conseqüentemente, dos indivíduos, por meio de regras e normas que delimitam o agir dos indivíduos na sociedade. O enunciador, nesse verso, mostra-se avesso a esses comportamentos controlados e foge às regras e às convenções estabelecidas, denominando-se “livre”.

No verso “sem livros e sem fuzil”, temos a presença de duas vozes sociais, a do estudante e dos movimentos estudantis, referenciados pelos livros, que podem mudar o mundo por meio das ideias veiculadas nele, sem o uso da violência; e da ditadura, representada pelo fuzil, que tenta mudar o mundo lançando mão da violência, das armas e, por isso, procura calar a voz estudantil.

A menção ao termo “sol” ocorre por meio de construções diferentes: na primeira, no trecho “o sol se reparte em crimes”, tem-se a representação da luminosidade, como se o sol fosse acompanhando os detalhes da cena, descrita pelo sujeito. Dessa forma, é ele que vai determinar, por um momento, aquilo que deve ser visto pelo sujeito. A segunda construção, “o sol nas bancas de revistas”, refere-se ao Jornal “O Sol”, responsável pelas notícias emergentes da época, não somente do Brasil, mas também dos acontecimentos do mundo.

No verso “Eu quero seguir vivendo, amor” há, por meio do gerúndio, um desejo de continuidade do enunciador e a reafirmação dessa vontade de seguir livre, sem ligações com quaisquer entidades. Na última estrofe, na repetição da negativa “Porque não?”, temos uma atitude responsiva em relação a um enunciado implícito, que pode se referir à ditadura, pelo fato de proibir o sujeito de executar determinadas ações. Este, por sua vez, mostra-se inconformado, e questiona por que não poderia seguir vivendo, sem amarras, sem regras, sem imposições.

Portanto, podemos afirmar que a música *Alegria, alegria* utiliza recursos linguísticos que configuram um discurso voltado à liberdade e à independência. Temos também a construção de vozes sociais, caracterizadas pelas escolhas linguísticas do enunciador, que representam ora a ditadura, ora os movimentos opostos a ela.

### **Considerações finais**

A partir das discussões feitas no decorrer do trabalho e das análises das canções tropicalistas, podemos concluir, primeiramente, que o estilo das canções é composto por uma miscelânea de traços da cultura brasileira, que embasados sob determinadas escolhas linguísticas resultaram em um retrato da identidade brasileira da época de 60.

Podemos notar, por exemplo, que as escolhas linguísticas, no que se refere à música *Tropicália*, transpõem figuras imagéticas do Brasil, a partir de relações dialógicas, relacionadas a contextos e épocas diferentes, como Carmen Miranda, no enunciado “que tudo mais vai pro inferno” da canção de Roberto Carlos e a carta do descobrimento, de Pero Vaz de Caminha. Tem-se, ainda, a presença de uma voz social, com uma atitude responsiva em relação ao momento histórico, a ditadura militar, manifestado de forma figurativa pelos urubus. Essas escolhas linguísticas, portanto, constituem o estilo da canção, que relacionado a uma temática variada, constrói, dessa forma, a ideia de um mosaico cultural que é representativo nesse movimento.

A canção *Domingo no parque*, por sua vez, possui uma estrutura composicional mais emoldurada, em uma construção dialógica com o gênero cinematográfico e o tipo textual narrativo, como na apresentação dos personagens, as caracterizações espacial e temporal e na presença do conflito, que, por meio de recortes de fatos isolados refere-se à temática de um crime passionai. O estilo da canção, no que se refere aos recursos melódicos, aproxima-se do som da capoeira, utilizando como recursos sonoros a musicalidade do berimbau, além da alteração de tons, comuns na arte capoeirista. Esses recursos auxiliam na construção da identidade brasileira, uma vez que constituem um dos traços culturais do Brasil.

Por último, o estilo da canção *Alegria*, *alegria* é composto por uma enunciação construída no momento presente, simbolizando a despreocupação do enunciador com o passado. A presença de uma voz social, que nega qualquer vínculo com convicções políticas e que afirma, durante vários momentos, o seu desejo de liberdade e o de seguir vivendo, sem quaisquer preocupações, caracterizam o conteúdo temático dessa canção. Essa mesma voz social constrói uma atitude responsiva a uma segunda voz presente na canção: a dos militares, figurativizadas pela palavra “fuzil” em oposição a “livros”, “arma” poderosa contra os regimes ditatoriais.

A Tropicália como um caldeirão cultural apresenta na composição das canções um caráter fragmentário, com colagem de cenas, de personalidades, de enunciados, que constituem a identidade brasileira multifacetada, difusa, diversa.

Na confluência entre os recursos linguísticos de um lado e os sonoros, de outro, estabelece-se também uma crítica, mesmo que velada por que assim se fazia necessário devido ao contexto histórico da época, do governo militar – autoritário, ditador e silenciador.

Caminhando contra o vento da opressão, as canções da Tropicália deram e dão o seu recado: no mosaico cultural do Brasil constrói-se um movimento direcionado à liberdade de expressão.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. Língua, fala e enunciação. In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 10. ed. São Paulo: Annablume, 2002, p. 90-109.

\_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261- 306.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 61-78.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAPA do álbum Tropicália. Disponível em: <<http://www.ocaminhantenoturno.com.br/2012/08/tropicalia-ou-panis-et-circencis.html>>. Acesso em 20 set 2013.



CAPOEIRA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Capoeira>>. Acesso em 2 set. 2013.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Disponível em: <http://books.google.com.br/books/about/Tropic%C3%A1lia.html?hl=pt-BR&id=aijwdGDMcLgC>>. Acesso em 15 jul.2013.

FIORIN, José Luiz. O dialogismo. In: \_\_\_\_\_. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006. p. 18-59.

GIL, Gilberto. *Domingo no parque*. Disponível em: <<http://letras.mus.br/gilbertogil/46201/>>. Acesso em 15 ago. 2013.

INTEGRANTES da Tropicália. Disponível em: <<http://culturalbar.wordpress.com/tag/tropicalia/>>. Acesso em 21 set. 2013.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-131.

MOTTA, Nelson. A cruzada tropicalista. *Última hora*, Rio de Janeiro, cad. 3, p. 7. 05 fev. 1968.

O SOM do vinil. Tropicália – parte 1. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=yEh2lqtoER8>>. Acesso em 06 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. Tropicália – parte 2. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=5lpp3\\_RmBcQ](http://www.youtube.com/watch?v=5lpp3_RmBcQ)>. Acesso em 06 jul. 2013.

OBRA Tropicália, de Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://artefatocultural.wordpress.com/2010/11/15/helio-oitica/>>. Acesso em 20 set. 2013.

SINOPSE do filme Terra em transe. Disponível em <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=2743>> Acesso em 30 ago. 2013.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

VELOSO, Caetano. Tropicália. In: \_\_\_\_\_. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 184-199.

\_\_\_\_\_. Tropicália. Disponível em: <<http://letras.mus.br/caetano-veloso/44785/>>. Acesso em 13 ago. 2013.

\_\_\_\_\_. Alegria, alegria. Disponível em: <<http://letras.mus.br/caetano-veloso/43867/>>. Acesso em 18 ago. 2013.



VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. *Da guerra fria à crise (1945-1989): as relações internacionais do século 20 (terceira parte)*. 3. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996a.

\_\_\_\_\_. *A política externa do regime militar brasileiro: multilateralização, desenvolvimento e a construção de uma potência média (1964-1985)*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996b.

VOLOSHINOV, Valentín; BAKHTIN, Mikhail. *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. V.N. Voloshinov, Freudism, New York, Academic Press, 1926.

**ANEXO A**

*Roda viva*

## A cruzada tropicalista

O filme *Bonnie and Clyde* faz atualmente um tremendo sucesso na Europa e sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos. Os anos 30 revivem em força total. Baseados neste sucesso e também no atual universo "pop", com o psicodellismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo.

Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido.



Quadros de Vicente Celestino interpretando "Coração Materno" serão colocados nas paredes. Dêle e de muitos outros.



## A festa

O lançamento da Cruzada Tropicalista seria feito em uma festa no Caparábana Palace. Piscina estaria coberta de vitórias-régias, palmeiras por toda a pérgula, bebida servida em abacaxi ou coco, abacaxi que também serviriam de abajur, iluminados por dentro.

A música baseada em samba-canção da década de 50 e o menu, sofisticadíssimo: aperitivo; batida de ovo; entrada; sanduíche de mortadela com queijo de Minas (facultativo); vitápi como prato forte e maria-mole de sobremesa. Ao final, em vez de licor, seria servido Xarope Bromil em pequena cálices.

## A moda

O termo de linho branco, requinte supremo. Mas cuidado com as lapelas, que devem ser o mais largas possível. Também é permitido o azul-marinho listradinho de branco, mas apenas quando usado com gravata vermelha de "rayon".

A camisa deve ser de "nylon", de preferência com abotoaduras de grandes pedras. Na gravata, pérola, e claro, podendo os mais sofisticados usar uma esmeralda ou uma água-marinha, que como se sabe, é a pedra da moda...

Há uma corrente que defende o lançamento de calças idênticas às de Renato Borghi em O Rei da Vela, as calças pan-sexuais.

Para a praia, a moda seria calção de "nylon" mas com seu comprimento reduzido por dobrar manual, assim como a camisa de linho branco que teria suas mangas também dobradinhas com esmero. Bonés, muitos bonés na praia do Póto & Bonés brancos com bolas de plástico verde transparente (para proteger do sol). Para os mais requintados: óculos ray-ban, Ou de espelho.

Turquesa, laranja, maravilha e verde-amarelo seriam as cores da moda, usadas pelas mulheres em vestidos pelo meio das pernas se atirando em grandes rodas. Anáguas, muitas e engonçadas anáguas, sempre é bom. Lanço, litro de água, para todas as mulheres fazerem grandes, penteados, quanto mais alta o cabelo, mais bonito. O tropicalismo vence.

Para os homens não ficarem atrás, a grande novidade é tintura para o cabelo, mesmo aqueles que não têm cabelos brancos, só para dar "equilíbrio" tonalidade levemente amarelada. Para os cabelos a cor é "asa de graúna" e muita brilhantina Royal Brier e Glóstora zaxallam e pertunam o penteado.

## A vida

Já é tempo de abandonar as influências estrangeiras e criar nossas próprias grandes músicas. Quem tem o Arigô não precisa de Morisasho Machi para nada. Lançadas cartazes com grandes figuras nacionais do tropicalismo, para todo mundo colar em suas salas gigantescas fotografias de Ademir de Barros, Leonel Brizola, Benedito Valadares, grandes aos precursors do tropicalismo.

Um dia estoura a notícia: "Chico Buarque o MPB é cartem para Jáú, onde Flávio meditando com 'Schozinho da Guinéa'. Logo milhares de jovens estarão louvando Jáú — a nova cidade-santuário do Brasil.

Magalili e Maia estarão utilizando um novo estilo de publicidade, baseado no das Casas Pernambucanas que existem em programas de teatro e, principalmente no "veja Húntre passageiro que não tipo fanteiro..."

Fotografia só preto e branco mas pintada à mão. Atenção principalmente no local: tubar das Jaces. Abaixo o estachrame!

## A arte

Preferimos renovar a arte no Brasil. E preciso mais que nunca reabilitar Oswald de Andrade, trazer de novo para os lares as naturezas mortas, os lachos de estanho e de cobre,

frutas espeelhadas pelo meio. Que volte a pureza de formas, a mestria e delicadeza do traço. Fora com Fortinari e António Dias!

Para o Conselho Federal de Teatro os nomes indicados serão Gomes Leal e Américo Leal, o genial inventor do "strip-show" do meio dia à meia noite: o "strip-tease" começa quando você chega.

Palasantiz estará às músicas enquanto que o Cineac viverá seus momentos de glória maior o pecado ao alcance de todos, o verdadeiro cinema-verdade.

O samba-canção, forma nacional de música, viverá o seu grande esplendor e o cavaquinho será eleito o instrumento da moda, em substituição às antiquadas e estrangeiras guitarras elétricas. Cada jovem terá em seu quarto um cavaquinho e muitos conjuntos surgirão, muitos regionais, todos uniformizados e com o indispensável chapéu de polkinha, já que o chapéu Chile é só para usar na rua, com o lenço de linho.

Enquanto existir Tom Jobim e Vinícius, o tropicalismo estará furado. Que grandes retratos de Vicente Celestino e Gilda de Abreu Duriam em quartos dos jovens e sirvam como ideal inatingível de amor profeto e visão do mundo.

Está deserdada a falência de qualquer outra forma de iluminação que não seja abajur de vidro que rode e sal-fonacolina do desenho do trem ou ainda o modelo de caramujo ou concha.

Iluminação também válida é a luz vermelha ou verde que acompanha a imagem de São Jorge, que deve estar sempre em cima da cadeleira.

Pingim de louca, só em cima da geladeira. Ku cima da geladeira é também tolerado qualquer outro bicho, desde que de louca recoberta de camurça.

No liquidificador, uma grande sala de balança de plástico e para o puxador da geladeira nada mais certo que um grande peixe, também de plástico. O plástico e a louca são materiais do tropicalismo por excelência.

## A filosofia

"Diga-me como quem anda e te direi quem és." "Eu sou um homem que trabalha há dez anos e nunca ficou ferido." "Graças a Deus não devo nada a ninguém e na minha casa não falta nada." "Já criei meus filhos e casei muitos filhos e preso descensar em paz." "Os melhores perfumes estão nos meus frascos."

"Verde assim que dirá madura." "O cachorrinho tem telefone?" "Esta era a nota que mamãe queria." "Filha minha jamais fará falta." "Desquiltada e vagabonda pra mim é tudo a mesma coisa." "Arte moderna é para enganar os trouxas." "Está pensando que eu sou otário?" "No meu tempo não havia disto."

Estas e muitas outras frases do gênero, além de quase todos os provérbios de língua portuguesa, formarão a linha mestra da filosofia de vida tropicalista. Dia das Mães, réveillon e Natal são festividades de maior importância, porque o tropicalismo exige eventos e comemorações. As comemorações serão feitas ao ar livre, em contato com a Natureza, em lindos locais piqueniques onde estarão sempre presentes laranjas, bananas, frutas de vagem e garçafas de guaraná com leite dentro, rólhas de papel de pão. Abajur os jantares e coquetéis. Viva o piquenique!

Não percam batizados e paradas de São de Setembro. E chiquerrimo!

São Jorge é o nosso santo e Carnaval a nossa festa.

Por um mundo tropical! Pelo sol! Pela zinga do brasileiro!

Viva o trópico! Viva o trópico! Viva o trópico!

PK — Não esquecendo que os sapatos de honra devem ter sempre duas cores e o material nobre é crocodilo ou cobra. Para mulheres, farrados de cetim, o salto bem fino e alto e o bico mais agulha possível.