



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE HISTÓRIA PROFHISTÓRIA**

Leandro Lopes Costa

**"YES, NÓS TEMOS BANANA": A CANÇÃO TROPICALISTA COMO  
INSTRUMENTO E OBJETO DE ESTUDOS NO ENSINO DE HISTÓRIA**

Florianópolis

2023

Leandro Lopes Costa

**"YES, NÓS TEMOS BANANA": A CANÇÃO TROPICALISTA COMO INSTRUMENTO E OBJETO DE ESTUDOS NO ENSINO DE HISTÓRIA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em ensino de história (ProfHistória) da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ensino de História  
Orientador: Prof. Dr. Sandor Fernando Bringmann

Florianópolis

2023

Costa, Leandro Lopes

"YES, NÓS TEMOS BANANA" : A CANÇÃO TROPICALISTA COMO INSTRUMENTO E OBJETO DE ESTUDOS NO ENSINO DE HISTÓRIA / Leandro Lopes Costa ; orientador, Sandor Fernando Bringmann, 2023.  
154 p.

Dissertação (mestrado profissional) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Ensino de História. 2. Tropicália/Tropicalismo. 3. Canção no ensino escolar. 4. Ensino de História. 5. História Global. I. Bringmann, Sandor Fernando . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Ensino de História. III. Título.

Leandro Lopes Costa

**"Yes, nós temos banana":** a canção tropicalista como instrumento e objeto de estudos no ensino de história

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 10 de março de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Sandor Fernando Bringmann, Dr. (orientador)  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.<sup>a</sup> Miriam Hermeto de Sá Motta, Dra.  
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.<sup>a</sup> Janine Gomes da Silva, Dra.  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.<sup>a</sup> Adriana Angelita da Conceição, Dra. (suplente)  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Carlos Eduardo dos Reis, Dr. (suplente)  
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Ensino de História.

Insira neste espaço a  
assinatura digital

Prof. Dr. Sandor Fernando Bringmann, Dr.  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Florianópolis, 2023.

À Débora, minha companheira de profissão, de lutas e de vida, e aos meus pais, Jairo  
e Aurimar, referências máximas

## AGRADECIMENTOS

Inicialmente, gostaria de manifestar minha mais profunda gratidão ao professor Sandor Fernando Bringmann: pelo inestimável acolhimento como orientador deste trabalho, pela paciência incansável e empatia demonstradas nos momentos de dificuldade. Suas inúmeras e preciosas contribuições foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa. Além disso, não posso deixar de agradecer-lo pelo constante estímulo e apoio na minha participação em eventos acadêmicos ao longo do mestrado. Sua orientação exemplar e comprometida têm sido uma fonte de inspiração e enriquecimento intelectual e acadêmico.

Agradeço à organização do II Congresso Nacional do ProfHistória, realizado no Rio de Janeiro em 2022. Os debates realizados nos Grupos de Reflexão Docente trouxeram insights importantes para a pesquisa. Agradeço aos professores Cristiano Nicolini (UFG) e Rodrigo de Almeida Ferreira (UFF), coordenadores do GRD no qual estive inscrito, pelas preciosas contribuições à pesquisa.

Aos professores da banca de qualificação, professora Miriam Hermeto e Carlos Eduardo dos Reis, agradeço as inúmeras considerações, críticas e sugestões, fundamentais para o aprimoramento do trabalho. A professora Miriam também aceitou retornar à banca de defesa, juntamente com a professora Janine Gomes da Silva. Gostaria de enfatizar meu mais sincero apreço e agradecimento às professoras pela leitura minuciosa e atenta da dissertação. Foi um privilégio inestimável poder contar com uma banca de tão elevada competência e excelência acadêmica. Muito obrigado!

Aos funcionários da Biblioteca Universitária Prof. Martinho Cardoso da Veiga (FURB), Biblioteca Municipal de Timbó, da Biblioteca Municipal de Pomerode e da Biblioteca Pública de Santa Catarina, sempre muito solícitos na disponibilização das obras e nas reiteradas renovações dos empréstimos.

Aos professores do ProfHistória da UFSC. Em especial aos professores Sandor Fernando Bringmann, pela excelente disciplina de História e Educação em Direitos Humanos, e aos professores Luciano de Azambuja e Cristina Scheibe Wolff pelas tantas contribuições no âmbito da Teoria da História. Ao professor Luciano também agradeço as orientações sobre o processo de matrícula no ProfHistória, lá em 2019, quando ainda era estudante do Instituto Federal de Santa Catarina.

Aos professores do Departamento de História da Universidade Regional de Blumenau (FURB), pela formação superior de excelência que disponibilizam aos seus estudantes. Em especial à professora Cristina Ferreira, meu eterno agradecimento pelo trabalho primoroso de

orientação na Iniciação Científica nos tempos de graduação. Foi através da Iniciação Científica que tive os primeiros contatos com a pesquisa e pude me identificar com o ofício do historiador. Foi também por sugestão da professora Cristina que tive os primeiros contatos com a História Global, perspectiva fundamental para esta dissertação.

Um agradecimento mais que especial à Débora dos Anjos Santos, minha companheira de profissão e de vida: pelo apoio inestimável nestes últimos anos; por segurar as pontas, me ouvir e amparar nos momentos mais difíceis; por me acompanhar em cada etapa da pesquisa, lendo e contribuindo de forma valiosa com o texto; pelo companheirismo e afeto, fundamentais para que eu pudesse sempre seguir adiante. Esta dissertação não seria possível sem suas inúmeras contribuições intelectuais e afetivas. À você, Deh o meu muito, muito obrigado!

Por fim, mas não menos importante, agradeço aos meus pais, Jairo Costa e Aurimar Schmitt Lopes: por estarem sempre presentes e serem grandes referências em minha vida; por sempre me incentivarem nos estudos; por compreenderem minha ausência nestes últimos anos, com a correria do Mestrado e da sala de aula. Esta dissertação é também para vocês! Meu profundo agradecimento.

“A pureza é um mito”  
(OITICICA, 1967)



## RESUMO

A Tropicália, movimento cultural e artístico surgido no Brasil no final dos anos 1960, representou mudanças significativas na forma de se pensar a arte brasileira. Por meio de uma miríade de ideias, proposições estéticas e representações sobre o Brasil, o movimento marca um período de ruptura na produção artística nacional, ao valorizar o experimentalismo e estabelecer diálogos profícuos com a produção cultural estrangeira. Esta dissertação propõe problematizar a presença da Tropicália no Ensino de História, com o intuito de compreender os inúmeros embates, conexões e trocas culturais estabelecidas pelos artistas brasileiros e estrangeiros. Nesta perspectiva, convém considerar as contribuições teórico-metodológicas da História Global, inserindo a arte tropicalista em seus inúmeros contextos – local, regional e global. A ênfase recai sobre a análise da canção, considerando-a em duas vias: como metodologia, para pensá-la como documento histórico em sala de aula; como objeto de estudo, compreendendo-a a partir dos significados estéticos e culturais de sua composição. A fim de materializar esta proposta, serão apresentadas, como produto final, três sequências didáticas direcionadas aos professores de História do Ensino Médio. A proposta metodológica consiste em analisar as canções tropicalistas, de artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, a partir de suas letras e para além delas: elementos como o gênero, ritmo, melodia, instrumentos, entre outros, são incorporados à análise documental, de modo a pensar a canção não apenas como arte e fruição, mas também como objeto de reflexão e aprendizagem histórica.

Palavras-chave: Tropicália; Movimento tropicalista; Canção; Ensino de História; História Global.

## ABSTRACT

Tropicália, a cultural and artistic movement that emerged in Brazil in the late 1960s, represented significant changes in the way of thinking about Brazilian art. Through a myriad of ideas, propositions and representations about Brazil, the movement marks a period of aesthetic rupture in national artistic production, by valuing experimentalism and establishing fruitful dialogues with foreign cultural production. This dissertation proposes to problematize the presence of Tropicália in History Teaching, with the objective of understanding the countless conflicts, connections and cultural exchanges established by Brazilian and foreign artists. In this perspective, it is convenient to consider the theoretical and methodological contributions of Global History, inserting tropicalist art in its contexts – local, regional and global. The emphasis is on the analysis of the song, considering it in two ways: as a methodology, to think of it as a classroom document; as an object of study, from the aesthetic and cultural meanings of its composition. To materialize this proposal, will be presented, as a final product, three didactic sequences directed to High School History teachers. The methodological proposal consists of analyzing the tropicalist songs, produced by artists such as Caetano Veloso, Gilberto Gil and Tom Zé, based on their lyrics and beyond them: elements such as musical genre, rhythm, melody, instruments, among others, are incorporated into the document analysis, in order to think of the song not only as art and enjoyment, but also as an object of reflection and historical learning.

**Keywords:** Tropicália; Tropicalist movement; Song; History Teaching; Global History.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Sequência de ensino e suas fases .....	102
Tabela 2 – Letra da canção Alegria, Alegria .....	104
Tabela 3 – Ficha de análise da canção .....	108
Tabela 4 – Sequência de Ensino 1 – Alegria, Alegria e a rebelião das guitarras: engajamento político ou estético? .....	115
Tabela 5 – Letra da canção Geléia Geral .....	117
Tabela 6 – Ficha de análise histórica da canção .....	120
Tabela 7 – Sequência didática 2. “Geléia geral”: brasilidade e intertextualidade na canção tropicalista .....	123
Tabela 8 – Quadro comparativo – o maio de 1968 em três realidades latino-americanas .....	127
Tabela 9 – Letra das canções Soy loco por ti, América e Três Caravelas .....	128
Tabela 10 – Ficha de análise histórica da canção .....	130
Tabela 11 – Sequência didática 3. “Soy loco por tí, América”: Tropicalismo global, latinidade e terceiro-mundismo .....	133

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1. UMA CONSTELAÇÃO DE DIÁLOGOS: A TROPICÁLIA EM PERSPECTIVA GLOBAL.....</b>	<b>20</b>
1.1 “A guitarra era o termo de luta”: a Marcha contra as guitarras elétricas.....	20
1.2 A canção como produto comercial e global: os festivais de música nos anos 60 e 70.....	24
1.3 Os 60 globais: conexões locais, nacionais e transnacionais entre Brasil, Argentina e México.....	38
<b>2. “NÃO TEMOS TEMPO DE TEMER A MORTE”: A TROPICÁLIA ENTRE O SUCESSO E A CENSURA.....</b>	<b>51</b>
2.1 O Divino Maravilhoso e a estética da violência.....	51
2.2 Efervescência cultural e repressão política nos anos 1960 (1964-1968).....	54
2.3 “É preciso acrescentar o veneno do novo”: as referências intelectuais e a dimensão dialógica do movimento tropicalista .....	60
2.4 A Tropicália como movimento e as inovações estéticas na Música Popular Brasileira.....	67
<b>3. TROPICÁLIA, HISTÓRIA GLOBAL E ENSINO DE HISTÓRIA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS.....</b>	<b>78</b>
3.1 “É preciso pensar em termos universais”: a história global como horizonte teórico para a análise do tropicalismo.....	78
3.1.1 Princípios e objetivos da história global no ensino de história.....	83
3.2 “A música é a arte mais viva em todo o mundo”: usos da canção como estratégia de ensino em sala de aula.....	87
3.2.1 Análise histórica da canção: criando uma “gramática musical”.....	91
<b>4. A TROPICÁLIA VAI À SALA DE AULA: PROPOSTAS DE SEQUÊNCIAS DIDÁTICAS PARA O ENSINO DE HISTÓRIA.....</b>	<b>101</b>
4.1 Sequência de ensino 1. Alegria, Alegria e a rebelião das guitarras: engajamento político ou estético?.....	103
4.2 Sequência de ensino 2. “Geléia geral”: brasilidade e intertextualidade na canção tropicalista.....	116
4.3 Sequência de ensino 3. “Soy loco por tí, América”: Tropicalismo global, latinidade e terceiro-mundismo.....	124
4.4 Reflexão da ação.....	135
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>142</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>147</b>

## INTRODUÇÃO

*O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A maioria se transforma em uma espécie de "andróides", quase sempre analfabetos e com escassa especialização para o trabalho... Mas revelam alguns 'defeitos' inatos como criar, pensar, dançar, sonhar; esses são defeitos muitos perigosos para o Patrão Primeiro Mundo.<sup>1</sup>*

“Yes, nós temos banana”, cantava o tropicalista Gilberto Gil em 1968, em um dos versos da canção *Marginália II*, composição sua em parceria com Torquato Neto<sup>2</sup>. A frase, no contexto da composição, situava a posição do Brasil no cenário geopolítico, ao satirizar a condição do país como exportador de matéria-prima e ironizar o estereótipo de uma “República de bananas”. Em seu refrão, a canção repetia a frase “aqui é o fim do mundo”, indicando de maneira explícita a posição de subalternidade e marginalidade do Brasil na economia global<sup>3</sup>. A “marginalidade” do Brasil sugerida por Gil e Torquato era, afinal, um “posicionamento fundamental diante das nações dominantes”<sup>4</sup>, uma perspectiva abertamente terceiro-mundista.

*Marginália II* é uma canção de forte apelo político e econômico, bastante representativa do projeto musical Tropicalista: por um lado, incorporava em suas composições uma série de elementos estrangeiros, propondo a ideia de um “som universal”, cosmopolita, que colocasse o Brasil em diálogo com o mundo. Por outro lado, negava a visão romântica e pacífica das relações globais; reconhecia as dinâmicas de poder econômico existentes entre as nações e a posição do Brasil nesse cenário. A tônica do projeto tropicalista era, portanto, o diálogo, ainda que pautado em relações assimétricas. Portanto, ao explorar os significados da canção tropicalista, é importante ampliar a lente de análise para além das dinâmicas de seu contexto nacional de produção. Convém analisar o Tropicalismo em termos globais.

Como fazer isto no ensino escolar? Quais são as implicações teóricas e metodológicas de uma perspectiva global para o professor de História? E quais as possibilidades oferecidas pela canção tropicalista, ao trazê-la para o espaço da sala de aula? Estas foram algumas das questões que orientaram a produção desta dissertação. A construção deste interesse de pesquisa teve início em 2019, por ocasião de meus estudos para uma disciplina de História do Brasil cursada no Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)<sup>5</sup>. Embora não tivesse, até o momento, relação com o Ensino de História, a atividade de pesquisa permitiu-me entrar em contato com

<sup>1</sup> ZÉ, Tom. *Com defeito de Fabricação*. Trama, 1999. CD.

<sup>2</sup> “Yes, nós temos banana” fazia referência direta ao nome de uma marchinha de carnaval de 1938, composta por Braguinha e Alberto Ribeiro, e retomada nos anos 1960 pelo Teatro Oficina, com a peça *O Rei da Vela* (1967), e por Caetano Veloso, que a regravou em seu álbum homônimo de 1968.

<sup>3</sup> DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.p. 142.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>5</sup> A disciplina de História do Brasil é componente curricular do curso de Guia de Turismo Regional do IFSC, em Florianópolis, e foi ministrada pelo professor Luciano de Azambuja, a quem eu agradeço pelo estímulo à pesquisa.

um repertório significativo de temas e problemáticas relacionadas à canção tropicalista, fornecendo sugestões valiosas para o desenvolvimento de minha prática docente. Foi o gancho para o desenvolvimento de um projeto de Mestrado Profissional no Ensino de História, iniciado em 2020 na Universidade Federal de Santa Catarina. Para este projeto, a proposta consiste em analisar e problematizar o uso da canção tropicalista no Ensino de História, apropriando-se das contribuições da História Global e da historiografia especializada mais recente, para sugerir aos professores um conjunto de referenciais teóricos e possibilidades metodológicas para o trabalho com a canção como fonte histórica.

A escolha da canção Tropicalista como eixo central de análise se deve ao fato de este movimento oportunizar ao docente um universo rico e abrangente de temas e problemas históricos, para além da análise estrita da canção. O movimento surge em 1967, tendo como “mito fundador” a apresentação de Gilberto Gil e Caetano Veloso com as canções Domingo no Parque e Alegria, Alegria, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. O festival tornou-se uma vitrine para artistas já consolidados ou em ascensão, como Chico Buarque, Roberto Carlos, Rita Lee e Edu Lobo, e inseriu-se em um conjunto de festivais de música popular surgidos em meados do século XX no Brasil e ao redor do mundo, estabelecendo conexões e promovendo a globalização da música, sobretudo a partir dos anos 1960.

A Tropicália não se manifestou apenas na música, tendo expressões no teatro, a partir das produções do Grupo Oficina; no cinema, com a obra *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; nas artes plásticas, com a apresentação da Tropicália, de Hélio Oiticica – obra que inspiraria Caetano e Gil a criarem o movimento musical com o mesmo nome. É preciso levar em consideração as especificidades de cada uma destas linguagens. Afinal não há, na Tropicália, a ideia um movimento articulado e homogêneo, dotado de uma doutrina ou um propósito comum. Como afirma Mariana Villaça, o nome “Tropicalismo” oculta “objetivos, procedimentos e atitudes estéticas diversas, conforme o campo em que se dá cada manifestação”<sup>6</sup>. Contudo, em que pese a pluralidade artística e estética da Tropicália, é forçoso reconhecer a natureza dialógica destas linguagens e de seus elementos artísticos e estéticos.

A análise destes procedimentos e dos diálogos culturais que eles ensejam permite ao professor de História estabelecer contato com inúmeras temáticas pertinentes ao currículo escolar de História. No âmbito nacional, o diálogo mais direto se dá com a Ditadura Militar, vigente no país entre 1964 e 1985. Iniciada a partir do golpe civil-militar de 1964, que depôs João Goulart e alçou o general Humberto de Alencar Castello Branco à presidência, a ditadura

---

<sup>6</sup> VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: HUMANITAS/FFLCH/USP, 2004, p. 133.

no Brasil notabilizou-se pela perseguição a opositores, censura, autoritarismo e violência política, temas que podem ser abordados pelo professor em sala de aula a partir da análise da canção tropicalista. Contudo, ainda no âmbito nacional, é possível apontar outras possibilidades para o ensino de história. A partir da canção tropicalista pode-se analisar elementos da realidade social e econômica do Brasil, a exemplo das relações entre o elemento rural e urbano; a problemática da modernidade e a construção da ideia de Nação; as relações de intertextualidade que a canção tropicalista estabelece com a literatura nacional e com diversos elementos da identidade nacional, entre tantas outras temáticas.

Canções como *Três Caravelas* (composição de Augusto Algueró Jr. e Santiago Guardia) e *Soy loco por ti, América* (Gilberto Gil e José Carlos Capinan) sugerem ainda uma série de conexões entre os tropicalistas e a produção musical latino-americana, estimulando ao professor de História uma abordagem transnacional e global da Tropicália. A partir das inúmeras referências à América Latina e ao Caribe, o professor pode utilizar as canções como ponto de partida para pensar temas como as Grandes Navegações europeias; a questão da latinidade; os diálogos culturais Brasil-Cuba e Brasil-América Latina; a dominação estadunidense e europeia no continente e a temática do imperialismo; o conceito de Terceiro Mundo, entre outros.

Como se verifica, há uma infinidade de histórias a serem exploradas pelo professor ao tematizar a canção tropicalista em sala de aula. Esta dissertação não propõe esgotar o tema e/ou apresentar fórmulas prontas sobre o uso da canção em sala de aula. Constitui-se tão somente em uma humilde contribuição ao debate, a ser utilizada, reapropriada e adaptada pelo professor, de acordo com seus propósitos didáticos e as especificidades de seu corpo discente.

Ao investigarmos os estudos relacionados à canção tropicalista, não encontramos dissertações que se debruçam sobre esta temática de forma mais sistemática no âmbito do Ensino de História. É o caso, também, da perspectiva da História Global: embora bastante consolidada no campo historiográfico acadêmico, parece encontrar pouca reverberação na área do Ensino de História. Este trabalho, portanto, propõe preencher estas lacunas, ao apropriar-se das contribuições da história global e identificar as possibilidades que ela oferece para o trabalho docente no ensino escolar de história. Por História Global, referimo-nos a uma abordagem da disciplina histórica que busca transcender as fronteiras nacionais e analisar as conexões, trocas e influências entre diferentes sociedades, regiões e culturas no tempo. Esta perspectiva não implica, necessariamente, em uma análise exclusivamente macro-histórica. Como afirma o historiador Sebastian Conrad, as questões mais cativantes surgem da interseção

entre os processos globais e suas manifestações específicas em diferentes lugares<sup>7</sup>, como veremos mais adiante.

Para além do escopo do ProfHistória e dos estudos relacionados ao Ensino de História, há uma vasta historiografia brasileira e internacional relacionada à Tropicália, à música popular brasileira e sua utilização no ensino escolar. Na impossibilidade de dar conta de todo este universo de estudos, gostaria de destacar alguns autores e trabalhos que foram de suma importância para a concretização desta dissertação.

As pesquisas publicadas recentemente pelos historiadores estadunidenses Christopher Dunn e Victoria Langland são bastante representativas da ampliação do interesse internacional sobre a canção brasileira. Em *Brutalidade Jardim*<sup>8</sup>, Dunn investiga com profundo rigor teórico-metodológico a construção do Tropicalismo no Brasil entre o final dos anos 1960 e início da década de 1970. A grande contribuição da obra consiste em analisar o Tropicalismo a partir da ênfase no caráter cosmopolita e na dimensão global da música brasileira. O tropicalismo, assim, seria a expressão de um “hibridismo cultural”: em vez de propor a construção de um novo gênero musical, os tropicalistas promoviam “uma colagem de diversos estilos: novos e antigos, nacionais e internacionais”, constituindo-se em uma “releitura da tradição da música popular brasileira à luz da música pop internacional e da experimentação de vanguarda”<sup>9</sup>.

Victoria Langland vai ao encontro da perspectiva adotada por Dunn. Ao invocar a escala global de análise, a autora identificou diferentes tipos de conexões transnacionais desenvolvidas no Brasil dos anos 1960<sup>10</sup>, permitindo questionar as tradicionais visões do Brasil e da América Latina como um mero reflexo das ações dos EUA e Europa<sup>11</sup>. Na esteira destes estudos transnacionais emerge o conceito de “Global Sixties”, utilizado para compreender as redes de relações de caráter transnacional e global que caracterizam a década de 1960 e produzem um intenso fluxo de ideias, ativistas e formas de atuação social<sup>12</sup>. Busca-se, nestes estudos, “provincializar” a historiografia dos anos 1960 centrada na Europa e nos Estados Unidos, trazendo para o primeiro plano perspectivas não euro-americanas<sup>13</sup>.

---

<sup>7</sup> CONRAD, Sebastian. *O que é história global?* Lisboa: Edições 70, 2019, p.24.

<sup>8</sup> DUNN, op. cit., 2009.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>10</sup> LANGLAND, Victoria. Transnational connections of the global sixties as seen by a historian of Brazil. In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>12</sup> JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 2.



No âmbito da historiografia nacional, a obra de Marcos Napolitano destaca-se como uma referência central para os estudos sobre a Música Popular Brasileira. Em *Seguindo a canção*<sup>14</sup>, o autor analisa de forma primorosa a história da formação da MPB e da canção tropicalista. Napolitano defende a tese de que a MPB teria sido o resultado de um encontro entre a proposta da música engajada de esquerda dos anos 1960 e 1970 e a indústria cultural brasileira, impulsionada pela ascensão da televisão e da indústria fonográfica. A MPB, assim, se constituiria simultaneamente enquanto “carro de luxo”<sup>15</sup> da indústria fonográfica brasileira, agregando valor e lucros vultosos, e enquanto produto da “cultura de esquerda”, ao somar esforços para o trabalho de engajamento e educação política no país<sup>16</sup>.

A história da música popular brasileira e a problemática do engajamento também foi contemplada nos estudos de Mariana Martins Villaça. Em *Polifonia Tropical*, publicação oriunda de sua dissertação de Mestrado<sup>17</sup>, a autora analisa e relaciona os fenômenos históricos do engajamento e do experimentalismo no Tropicalismo brasileiro e na Nova Trova cubana, entre fins dos anos 60 e início dos 70, verificando os intercâmbios artísticos entre os dois países e a contribuição do Tropicalismo para a formulação de novos parâmetros artísticos e estéticos em Cuba. Ao problematizar o engajamento e o experimentalismo na canção brasileira e cubana, Villaça identifica a combinação de elementos estéticos e ideológicos, responsáveis por produzir uma série de jogos de poder entre Estado e artistas.

Ao analisar a canção popular, Villaça propõe pensar a música para além da letra, compreendendo a canção a partir de sua "complexidade estrutural e sua inserção na sociedade (criação, produção, circulação, recepção)". Busca-se, então, aliar a análise musical à pesquisa histórica, compreendendo a canção enquanto uma associação entre a composição linguística (letra da canção) e um “complexo conjunto composto pelos elementos musicais por excelência: harmonia, ritmo, melodia, arranjo, instrumentação e por uma série de outros elementos que compõem sua "forma"”<sup>18</sup>.

Miriam Hermeto, em *Canção popular brasileira e ensino de história*<sup>19</sup>, vai ao encontro desta intenção de aliar pesquisa acadêmica e análise histórica da canção. Compreendendo a música enquanto “instrumento didático privilegiado no ensino de história”, a autora utiliza a

---

<sup>14</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. 3ª edição. São Paulo: Ed. do autor, 2022. Edição do Kindle.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>17</sup> VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>19</sup> HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentimentos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

canção como fonte e objeto de estudos<sup>20</sup>, analisando-a a partir das relações entre letra e melodia. Mais que “ilustrar fatos”, argumenta a autora, a canção popular propicia ao estudante o desenvolvimento das "capacidades de leitura histórica do mundo". Convém ao professor, portanto, "propiciar aos alunos as condições para ler as produções culturais como obras de seu tempo, explorando as suas especificidades de linguagem e a forma como elas se inserem na dinâmica social"<sup>21</sup>.

Para operar a análise musical em sala de aula, Hermeto sugere a construção de uma “gramática musical”. Não é necessário, ao professor de História, uma formação específica em música, mas é fundamental levar em consideração as especificidades desta linguagem, e articular à “gramática musical” um conjunto de "questões históricas sobre a canção"<sup>22</sup>. Tais questões devem orientar um rigoroso trabalho de análise documental, que leve em consideração as múltiplas dimensões da canção: material, descritiva, explicativa, dialógica e sensível<sup>23</sup>. Assim, concordamos também com Circe Bittencourt, ao argumentar sobre a pluralidade da canção. Sua produção e divulgação, afirma a autora, pressupõe a interação entre diversos sujeitos: “autor, intérprete, músicos, gravadores, produtores e técnicos”, além do público consumidor.<sup>24</sup> Portanto, se podemos pensar a canção enquanto objeto de fruição e entretenimento, é preciso compreendê-la em sala de aula enquanto fonte histórica, transformando-a em objeto de investigação e “ação intelectual”.<sup>25</sup>

Para empreender a difícil tarefa de problematizar a canção tropicalista em sala de aula, tendo em vista as muitas contribuições da historiografia especializada, optamos por organizar este trabalho em quatro capítulos. Em um primeiro momento, no capítulo 1, foi necessário delinear a formação e o desenvolvimento do movimento tropicalista, tendo em vista o contexto social, político e estético em que o movimento se insere e os problemas que se apresentam aos seus principais atores sociais. Analisamos, neste capítulo, os conflitos artísticos e culturais que caracterizaram a produção musical brasileira nos anos 1960 e os diálogos de âmbito local, nacional e transnacional que esta produção enseja.

No capítulo 2, nosso enfoque recaiu sobre a análise mais direcionada do movimento tropicalista, inserindo-o no contexto da repressão política dos anos 1960 e da efervescência cultural característica do período. Identificamos a necessidade de apresentar, neste momento,

---

<sup>20</sup> Ibidem, pp. 12-13.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>23</sup> Falaremos com mais detalhes sobre estas dimensões nos capítulos 3 e 4 desta dissertação.

<sup>24</sup> BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2009, p. 381.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 380.

um panorama da produção musical tropicalista, suas principais características e referências intelectuais, com a intenção de subsidiar a análise histórica da canção tropicalista a ser desenvolvida na sequência do trabalho.

Para o capítulo 3, o objetivo consistiu na criação de uma metodologia de ensino específica para o trabalho com a canção tropicalista em sala de aula. Para a fundamentação desta proposta, objetivamos conciliar as contribuições teóricas da História Global e os estudos relacionados ao Ensino de História. A partir das sugestões teórico-metodológicas mencionadas acima, propomos a construção da metodologia baseada na análise da interrelação entre letra e melodia e na consideração das múltiplas dimensões que configuram a canção popular.

Como produto final, apresentado no capítulo 4, elaboramos um conjunto de três sequências didáticas, com o objetivo de materializar as sugestões metodológicas e trazer para a sala de aula as pesquisas desenvolvidas ao longo do trabalho. As sequências didáticas tomam como ponto de partida a análise histórica da canção tropicalista, compreendida como documento histórico, mas não encerram sua análise no estudo da Tropicália. A partir destas sugestões, propomos o estudo de temáticas diversas, tais como: a questão do engajamento político e estético na canção tropicalista; a temática da Nação e o problema da Identidade brasileira; o diálogo da Tropicália com a canção latino-americana e a música internacional nos anos 1960; o problema do terceiro-mundismo e o lugar do Brasil no contexto geopolítico da Guerra Fria; a globalização nas artes e na música, entre outros. As propostas de aula estão direcionadas aos professores de História do terceiro ano do Ensino Médio, mas podem ser apropriadas também para o Ensino Fundamental, com as devidas adaptações na linguagem e nas problemáticas sugeridas.

A análise das relações entre letra e melodia, a composição do ritmo, a diversidade de instrumentos e os muitos elementos que compõem a canção permite compreender a música em sua complexidade, contribuindo para a formação musical e o desenvolvimento de pensamento histórico dos estudantes. Além disso, a consideração destas dimensões sugere ao professor um intercâmbio direto com diversos profissionais, para além dos historiadores: músicos e instrumentistas, professores de Língua Portuguesa, Artes, Sociologia, entre outros. A Tropicália, convém assinalar, é um produto plural e histórico, mas não pertence exclusivamente aos historiadores. O estudo deste movimento sob a perspectiva histórica e o desenvolvimento de metodologias para o trabalho em sala de aula contribui para estabelecer, de forma efetiva, um ensino verdadeiramente interdisciplinar.

## 1. UMA CONSTELAÇÃO DE DIÁLOGOS: A TROPICÁLIA EM PERSPECTIVA GLOBAL

O compositor canadense Murray Schafer, em seu inspirador livro *O ouvido pensante*, inicia suas reflexões sobre educação musical a partir de um diálogo desenvolvido com seus estudantes nos anos 1960 em uma escola secundária do Canadá, no qual os estudantes (entre 13 e 14 anos) são questionados sobre seus gostos musicais. A partir da manifestação de um destes jovens, que afirmava gostar simultaneamente de jazz e Beethoven, o autor desenvolve um debate instigante sobre a diversidade de gostos e a multiplicidade de formas de apreciação artística da música. Ao contrário da religião ou das ideologias políticas, em que aceitamos um sistema de ideias fechado e negamos todos os outros, a música se caracterizaria por um "processo cumulativo" no qual descobre-se "pontos de interesse", sem, necessariamente, negar os demais<sup>26</sup>. Deste modo, defende Schafer, a música não seria caracterizada pelos vícios do fanatismo ideológico: "Não declaramos guerra às nações porque gostam da espécie errada de música (...) ninguém vai atacar um pianista só porque ele está tocando a música errada."<sup>27</sup>

Os diálogos entre professor e aluno, bem como as reflexões desenvolvidas pelo autor a partir destas experiências, são instigantes e oportunas para compreender as relações estabelecidas entre as sociedades humanas e suas manifestações artísticas, e suscitam uma profusão de possibilidades no âmbito do ensino de música (nas escolas e para além delas). Contudo, a sugestão de que as relações humanas com a música se diferenciariam da religião ou da política devido ao seu suposto teor não dogmático, embora possa ser útil como horizonte pedagógico ou artístico, nem sempre se verifica na realidade histórica, já que as fronteiras entre apreciação artística/estética e as disputas político-ideológicas são, muitas vezes, tênues. Vejamos, a título de exemplo, a “Marcha contra as guitarras elétricas”, evento ocorrido no Brasil nos anos 1960, no âmbito do desenvolvimento da Música Popular Brasileira e do Tropicalismo, e símbolo emblemático dos embates de cunho político, ideológico e estético que caracterizaram o período.

### 1.1 “A guitarra era o termo de luta”: a Marcha contra as guitarras elétricas

Dentre os eventos históricos mais significativos deste clima de radicalização político-ideológica na música brasileira dos anos 1960, pode-se mencionar a passeata da *Frente Única da MPB*, realizada em São Paulo, em 17 de julho de 1967. Amplamente conhecida e divulgada

<sup>26</sup> SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011, pp. 9-10.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 10.

na época como a "marcha contra as guitarras elétricas", o evento teve início no Largo São Francisco e se dirigiu ao Teatro Paramount, contando com a presença de artistas expressivos da MPB como Elis Regina, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Zé Keti, Gilberto Gil, entre outros. No ato, centenas de pessoas apresentavam cartazes e palavras de ordem contra o chamado iê-iê-iê, gênero musical conhecido pelo uso das guitarras elétricas e elementos estéticos estrangeiros. A oposição ideológica dos artistas a estas novas influências ganhava força nas palavras de Elis Regina, dias antes do evento: “Está nascendo uma nova frente na música popular brasileira, onde se diz o que se diz para unir os inimigos e vencer o Iê-Iê-Iê”<sup>28</sup>.

A postura combativa em relação à música também fica nítida na argumentação de Francisco de Assis Pereira, ator e dramaturgo presente na Passeata das Guitarras, ao justificar sua participação no ato:

Eu participei de uma passeata contra a guitarra elétrica ao lado de Gilberto Gil (...) A gente não queria a guitarra elétrica. Eu sabia bem por que eu não queria. Eu sabia que o som da guitarra elétrica, atrás dele, tinha um monte de lixo norte-americano pronto pra desembarcar no Brasil (...) <sup>29</sup>

É possível identificar, a partir destas declarações, um conjunto de elementos simbólicos, de ordem cultural e política, associados à guitarra elétrica. Em um primeiro plano, percebe-se a necessidade de marcar posição no debate estético e ideológico dos anos 1960 e defender territórios culturais e comerciais. É notória esta intenção na manifestação de Elis Regina, ao contrapor a Música Popular Brasileira ao “iê-iê-iê”. Embora a cantora tenha relativizado sua fala posteriormente<sup>30</sup>, o antagonismo proposto entre os gêneros musicais denota a estratégia da artista ao reafirmar uma identidade cultural e política.

Em um segundo aspecto, mais evidente no depoimento de Francisco de Assis Pereira, percebe-se a existência de uma série de representações sociais e culturais associadas à guitarra elétrica, para além de seu uso como instrumento musical. A guitarra, nesse contexto, surgia como uma espécie de insígnia da alienação perante as esquerdas, comumente associada ao imperialismo. O rock, por sua vez, representado internacionalmente por bandas como Beatles, Jimi Hendrix e Rolling Stones, era entendido por muitos artistas da Música Popular Brasileira

---

<sup>28</sup> CONTIER, A. D. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, p. 13-52, 1998.

<sup>29</sup> UMA Noite em 67. Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil: VideoFilmes e Record Entretenimento, 2010. 1DVD (85 min), son., color.

<sup>30</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. 3ª edição. São Paulo: Ed., do autor, 2022, p. 209.

como uma "aberração, não sofisticado, imitação da cultura norte-americana, sem autenticidade, politicamente alienado, uma traição à cultura nacional."<sup>31</sup>

O músico tropicalista Tom Zé, em entrevista realizada em 1992, relembra o simbolismo associado à guitarra nos anos 1960: "(...) o demônio central escolhido para simbolizar a alienação do nosso procedimento era a guitarra. A guitarra era o ‘termo de luta’. Era a ‘pega de confronto’, compreende? A guitarra era aquilo que provava que nós éramos alienados."<sup>32</sup>

Os termos escolhidos pelo músico para representar a guitarra - "demônio central", "termo de luta", "pega de confronto" - sintetizam o radicalismo do debate realizado décadas antes. Para além dos embates políticos, evidencia-se a interconexão entre o instrumento elétrico e as questões de ordem cultural e identitária: a guitarra não era mero instrumento, mas o emblema máximo da importação imperialista de elementos estrangeiros, a ser intensamente combatido pelos músicos nacionalistas.

Esta não era, contudo, uma percepção hegemônica entre os cantores de Música Popular nos anos 60, como demonstra o exemplo do próprio Tom Zé, citado acima. Neste autor, encontramos uma narrativa bastante distinta em relação à guitarra e à importação de elementos estrangeiros:

Agora, se a gente ia cantar na televisão, a gente ia cantar com microfone e com luz elétrica. E microfone e luz elétrica eram coisas estrangeiras, como a guitarra. Se entram o microfone e luz elétrica por que não entrar a guitarra? Mas pra eles não, o microfone eles já tinham assumido com coisa que podia ser brasileira, a luz elétrica também poderia ser brasileira, mas a guitarra não.<sup>33</sup>

Para evidenciar sua contrariedade ao posicionamento de intolerância ao uso dos instrumentos elétricos, o músico baiano recorre à História, reafirmando a natureza plural e dialógica da cultura brasileira. Paralelamente à defesa do diálogo com o estrangeiro, Tom Zé reivindica o elemento identitário regional, ao defender que, na história de criação da guitarra elétrica, teria havido a participação ativa de um baiano<sup>34</sup>. A argumentação desenvolvida pelo artista, ao comparar os experimentos do músico baiano Dodô a Santos Dumont, sugere uma

---

<sup>31</sup> DUNN, op. cit., p. 80.

<sup>32</sup> PIMENTA, Heyek. (org.) *Encontros - Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011, p. 77.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 77

<sup>34</sup> Tom Zé faz referência ao músico e instrumentista baiano Adolfo Antônio Nascimento, apelidado como Dodô, nascido em Salvador em 1920. Segundo uma versão compartilhada por alguns músicos e pesquisadores, a origem da guitarra elétrica estaria diretamente relacionada aos experimentos realizados por Dodô, nos anos 1940. Então integrante da dupla Dodô e Osmar, o músico teria tentado, de acordo com Eduardo de Lima Visconti, “eletrificar um violão para tocá-lo sobre o seu carro no carnaval, o que seria o embrião dos trios elétricos”. A invenção, conhecida como "pau elétrico", foi apresentada em 1941 e ganhou repercussão na imprensa nacional, referenciada no jornal O Globo como uma espécie de "gênese da guitarra brasileira". VISCONTI, Eduardo de Lima. *A Guitarra Elétrica na Música Popular Brasileira: Os Estilos dos Músicos José Menezes e Olmir Stocker*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes Unicamp, Campinas, 2010, p. 45

tentativa de legitimar a utilização dos instrumentos elétricos diante das críticas elaboradas pela esquerda nacionalista, evidenciando sua abertura aos elementos estéticos estrangeiros e a relevância da identidade regional para os músicos tropicalistas, como veremos mais adiante.

Mesmo entre aqueles presentes na Marcha da MPB, havia espaço para posicionamentos dúbios com relação ao uso de instrumentos elétricos. É o caso de Gilberto Gil que, décadas depois, justificaria sua adesão ao evento:

Eu fui pela Elis, por causa dela, atendendo a ela e evidentemente também a um grupo de colegas interessantes que estavam lá, que foram cada um com sua visão, cada um com sua maneira de ver a coisa. A minha visão era essa, aquela disputa era saudável até certo ponto, nesse sentido de estimular competições benígnas e tal, mas eu não acreditava, não era um defensor ideológico da divisão dos territórios.<sup>35</sup>

A versão seria reiterada em outras oportunidades. Em depoimento concedido ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 2012, Gil reafirma o impacto de Elis Regina em sua decisão, afirmando ter sido apaixonado pela artista:

Era um prazer, eu era atraído por Elis, sonhei em ser namorado dela, me apaixonei, mas nunca disse nada. Eu participava daquela coisa cívica, em defesa da brasilidade, tinha aquela mítica da guitarra como invasora, e eu não tinha isso com a guitarra, mas tinha outras questões, da militância, era o momento em que nós todos queríamos atuar. E aquela passeata era um pouco a manifestação desse afã na Elis. [...] Determinei meu ato, pautei meu ato por aquela questão. A questão era ela. Eu não tinha nada contra a guitarra elétrica<sup>36</sup>

Em que pese a suposta pluralidade de opiniões dos artistas presentes na marcha, segundo o músico, sua participação em um protesto cuja proposta oficial consistia em defender a música brasileira das guitarras do iê-iê-iê, transmite certa incoerência com seu posicionamento à época do evento. Em verdade, os movimentos artísticos e intelectuais do músico sugeriam justamente a direção contrária. Três meses depois, em outubro de 1967, Gilberto Gil defenderia ao *Jornal da Tarde* a necessidade de se "pensar em termos universais" e superar o conservadorismo na música, fazendo referência aos Beatles e sua instrumentação como símbolo de evolução e superação dos regionalismos<sup>37</sup>. Portanto, o que explica sua participação em uma marcha contra guitarras elétricas?

A justificativa dada pelo músico, atribuindo suas ações à paixão por Elis Regina, carece ser problematizada. Deve-se levar em consideração, para além das relações pessoais dos artistas, as questões comerciais que orientaram suas ações. A “marcha contra as guitarras”,

<sup>35</sup> UMA Noite em 67. Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil: VideoFilmes e Record Entretenimento, 2010. 1DVD (85 min), son., color.

<sup>36</sup> GIL, Gilberto. Expresso 70: depoimento [28 de janeiro de 2012]. São Paulo: *O Estado de São Paulo*. Entrevista concedida a Júlio Maria.

<sup>37</sup> COHN, Sergio. (org.) *Encontros* - Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 15

afinal, antes de se configurar como ato político e ideológico, era uma ação publicitária da TV Record. A iniciativa teria sido de Paulinho Machado de Carvalho, dono da emissora, para instigar a rivalidade entre os programas *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*<sup>38</sup>. *O Fino* era um programa da Record apresentado por Elis Regina, iniciado em 1965, e congregava em seu cast inúmeros artistas da MPB, entre eles, o próprio Gilberto Gil. Na ocasião, o programa estava em processo de perda de audiência, sendo gradativamente superado pelo programa *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos, o que motivou a emissora a substituí-lo por um novo programa, de caráter coletivo, intitulado “Frente Única: noite da Música Popular Brasileira”<sup>39</sup>, a ser apresentado por Elis Regina, Jair Rodrigues, Wilson Simonal, Nara Leão, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Gilberto Gil. Portanto, à despeito do discurso radicalizado de alguns representantes do evento, a “guerra ao iê-iê-iê” não tinha apenas motivações político-ideológicas, pois se constituía sobretudo enquanto estratégia de marketing da TV Record. Isto não implica em deslegitimar as disputas de ordem político-ideológica que orientavam as motivações de artistas e intelectuais inseridos neste debate. Importa, no entanto, compreender a história da Música Popular Brasileira nos anos 1960 e 1970 a partir dos múltiplos jogos de interesse estabelecidos por seus atores.

## 1.2 A canção como produto comercial e global: os festivais de música nos anos 60 e 70

Uma das possibilidades de análise da música popular brasileira – e, mais especificamente, da canção tropicalista – nos anos 1960 consiste em considerá-la a partir de sua dimensão comercial, enquanto produto inserido em uma indústria cultural em ebulição e em franco processo de expansão no país. De acordo com Renato Ortiz, os anos 60 e 70 seriam marcados pela consolidação e expansão do “mercado de bens culturais” em diversos setores: a televisão, surgindo como “veículo de massa em meados de 60”, o cinema nacional nos anos 70, além do desenvolvimento da indústria do disco, da publicidade, entre outros.<sup>40</sup>

Verifica-se, neste contexto, um predomínio do empreendimento privado sobre o estatal, num processo de continuação da política econômica de Juscelino Kubitschek, na qual se verificará uma “formidável expansão do nível de produção, de distribuição e de consumo da

<sup>38</sup> CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

<sup>39</sup> COELHO, Cláudio Novaes Pinto. O III Festival de Música Popular da TV Record: uma abordagem dialética do documentário *Uma noite em 67*. *Líbero* – São Paulo – v. 14, n. 28, p. 119-128, dez. de 2011, p. 124.

<sup>40</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 113.



cultura", com a consolidação dos "grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa."<sup>41</sup>

Ortiz insere o crescimento destes setores no contexto das transformações estruturais vividas pela sociedade brasileira, tendo como ponto de partida o golpe civil-militar de 1964: em sua dimensão política, caracterizado pela "repressão, censura, prisões, exílios" (falaremos deste tópico mais adiante); no âmbito econômico, com a "reorganização da economia brasileira" e sua inserção no "processo de internacionalização do capital". Não é nosso interesse tomar a trajetória da canção brasileira nos anos 60 como mero reflexo do contexto econômico internacional. Convém, no entanto, levar em consideração alguns dos impactos destas orientações econômicas no mercado de bens culturais brasileiros.

Se tomarmos mais especificamente o crescimento da indústria fonográfica brasileira, no período entre os anos 60 e 70, verifica-se um nítido processo de crescimento de sua produção. De acordo com os estudos de Eduardo Vicente, a partir da análise dos dados oferecidos pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), este processo de expansão se desenvolveu de forma ininterrupta entre os anos de 1966 e 1979, superando o patamar de 10% de crescimento em boa parte do período analisado e chegando a ultrapassar os 40% em duas datas específicas: 1968 e 1976<sup>42</sup>. Paralelamente ao crescimento da indústria fonográfica nacional, o autor identifica a inserção e ampliação no Brasil de diversas empresas transnacionais, que passaram a dominar o mercado de discos no país:

Phillips-Phonogram (depois PolyGram e, atualmente, parte da Universal Music) instala-se em 1960 a partir da aquisição da CBD (Companhia Brasileira do Disco); a CBS (hoje Sony Music), instalada desde 1953, consolida-se a partir de 1963 com o sucesso da Jovem Guarda; a EMI faz-se presente a partir de 1969, através da aquisição da Odeon; a subsidiária brasileira da WEA, o braço fonográfico do grupo Warner, é fundada em 1976 e a da Ariola – pertencente ao conglomerado alemão Bertelsman (BMG) – surge em 1979. A RCA, que mais tarde seria adquirida pela Bertelsman, tornando-se o núcleo da BMG, operava no país desde 1925 e completava o quadro das empresas internacionais mais significativas em nosso cenário doméstico.<sup>43</sup>

De acordo com Rita Morelli, este processo de consolidação e internacionalização da indústria fonográfica brasileira se deve ao aumento no consumo de música internacional pelos brasileiros, argumentando que, para as empresas, "era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil"<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>42</sup> VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. Vol. VIII, nº 3, 2006, p. 115.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>44</sup> Morelli apud VICENTE, op. cit., p. 116.

Eduardo Vicente relativiza esta tese. Sem desconsiderar o papel preponderante da música internacional no país, massificada nos anos 70, o autor aponta para o fato de que, "mesmo antes da chegada das gravadoras internacionais, os catálogos de várias delas já eram impressos e/ou distribuídos entre nós por empresas brasileiras". Além disto, ao analisar a lista dos 50 LPs mais vendidos entre 1965 e 1979 no eixo Rio/São Paulo, verifica um predomínio bastante consolidado do repertório nacional sobre o internacional<sup>45</sup>.

Embora os números apresentados pelo autor sejam restritos ao mercado do Rio de Janeiro e São Paulo, este predomínio da música nacional no país verifica-se também nos números absolutos de vendas no país. Segundo André Midani, então gerente-geral da Philips no Brasil, em 1969 o mercado de discos brasileiros comemorava um aumento de vendas de 300% em um período de dez anos, colocando o Brasil entre os maiores mercados do mundo. Conforme os números apresentados, em 1958 aproximadamente 30% da música consumida no país era brasileira, ao passo que, em 1969, este número dobrou, passando para 60% de música brasileira e 40% de música estrangeira, em números aproximados<sup>46</sup>. Este aumento significativo no consumo de música nacional se refletirá, também, no crescimento da indústria fonográfica brasileira: 444% entre os anos de 1966 e 1976<sup>47</sup>. Evidencia-se, neste contexto, um processo de "substituição das importações" no mercado de discos: "o mercado brasileiro passou a consumir canções compostas, interpretadas e produzidas, na forma de fonogramas, no próprio país"<sup>48</sup>.

Paralelamente à expansão do mercado de discos e do consumo de música brasileira, verifica-se, no mesmo período, o crescimento e modernização da indústria de comunicação no país. O rádio já havia se consolidado enquanto um meio de comunicação de massa em boa parte do mundo algumas décadas antes, e era "presença marcante nos lares brasileiros da década de 1950", ocupando "lugar central na sala de estar"<sup>49</sup>. Já a televisão, que até o início da década de 1960 era considerada "um bem sofisticado, de difícil acesso à maioria da população", torna-se gradativamente um produto mais acessível: as vendas de televisores no país registraram um crescimento médio 10% ao ano na década de 1960, com destaque para os anos de 1960, 1962 e 1968, com 18%, 26% e 32% de aumento, respectivamente, fazendo com que o país chegasse a

---

<sup>45</sup> VICENTE, op. cit., pp. 117-118.

<sup>46</sup> MIDANI, André. Música popular em debate: II – O mercado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 79, nº 145, 24 set. 1969, p. 37.

<sup>47</sup> PAIANO apud CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006, p. 193.

<sup>48</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. 3ª edição. São Paulo: Ed. do autor, 2022, p. 105.

<sup>49</sup> ROCHA, A. S. S. Mídia e identidades: as práticas de consumo de rádio e televisão nos anos 1950/1960. In: *XXIII Simpósio Nacional de História*, 2005, Londrina. Anais XXIII Simpósio Nacional de História. Londrina: UEL, 2005. v. 1, p. 1.

4,5 milhões de televisores em uso em 1970<sup>50</sup>. Com o maior acesso aos televisores, houve também o aumento do número de estações de televisão na década de 1960, de 15 para 52 (250% de aumento). Já o número de estações de rádio aumentou 225% na década de 1950 e 37% na de 1960<sup>51</sup>.

A primeira emissora brasileira, a TV Tupi, seria fundada em setembro de 1950, em São Paulo, considerada na época "o melhor centro produtor" do país, segundo Edgard Ribeiro do Amorim<sup>52</sup>. Na sequência, é fundada em 1953, em São Paulo, a TV Record, sob grande investimento nos programas musicais. Já a Rede Globo, que também investiria no segmento da música, surgiria em 1965, no Rio de Janeiro, a partir do "apoio financeiro e técnico do conglomerado de mídia American Time-Life", tornando-se "a maior estação de televisão do Brasil e a primeira a montar uma rede nacional."<sup>53</sup>

A popularização da televisão provocou uma expansão do mercado publicitário e uma transferência das verbas destinadas a este segmento, antes concentrada majoritariamente no rádio e nos jornais. Conforme Claudio Almeida:

Em 1958, a televisão absorvia apenas 8% das verbas destinadas à publicidade, ante 22% do rádio e 44% dos jornais. Em 1962, reconhecendo a crescente penetração veículo, as agências de publicidade lhe destinaram 24% de suas verbas (...) Em 1964 existiam 34 estações de TV, cobrindo uma parte significativa do território do país.<sup>54</sup>

Com o aumento das verbas publicitárias, as principais redes de televisão do país optaram por investir em um mercado até então inexplorado e, a princípio, bastante lucrativo: os programas musicais de auditório, que dariam espaço posteriormente aos festivais de música popular brasileira. Estes programas tiveram início em meados dos anos 1960, com destaque para O Fino da Bossa, Jovem Guarda e Bossaude, todos eles produzidos pela TV Record.

O Fino da Bossa era um programa apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, e ficou no ar entre os anos de 1965 e 1967. O programa abrigava diversos estilos musicais: a canção de protesto, o samba considerado "autêntico" e "tudo que tivesse a marca 'nacional' e, ao mesmo tempo, 'popular'"<sup>55</sup>. Sua audiência era composta majoritariamente pelo público estudantil e os antigos ouvintes do rádio<sup>56</sup>.

---

<sup>50</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>51</sup> MATTOS apud DUNN, op. cit., p. 65

<sup>52</sup> AMORIM, Edgard Ribeiro do. *História da TV Brasileira*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2008, p. 8

<sup>53</sup> DUNN, op. cit., p. 65.

<sup>54</sup> ALMEIDA apud NAPOLITANO, op. cit., p. 97.

<sup>55</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 53.

<sup>56</sup> HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentimentos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 92.

O programa *Jovem Guarda*, exibido na TV Record entre os anos de 1965 e 1968, era apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Também composto por uma audiência majoritariamente jovem, competindo a audiência com *O Fino*, diferenciava-se deste em sua proposta artística: em vez de privilegiar os clássicos do samba e da tradição musical brasileira, trazia à cena o rock e suas guitarras, em músicas cujas temáticas abordavam “amor, estilo de vida e todos os assuntos considerados à época ‘alienados’”<sup>57</sup>, em um gênero conhecido como *iê-iê-iê*.

Por fim, em agosto de 1965 a Record inaugurou o programa *Bossaudade*, apresentado por Eliseth Cardoso e Cyro Monteiro e “criado para prestigiar o samba tradicional”, trazendo entre seus convidados Pixinguinha, Orlando Silva, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, entre outros artistas representantes do “samba-canção, do baião, das valsinhas e serestas.”<sup>58</sup> Assim, a TV Record de São Paulo buscava atuar em “todas as frentes da canção brasileira”, congregando um conjunto amplo e diverso de estilos musicais e músicos prestigiados, da Bossa Nova à *Jovem Guarda*, passando por artistas que “não se enquadravam nem na MPB nem no *iê-iê-iê*”<sup>59</sup>.

O sucesso de audiência produzido por estes programas musicais nos anos 1960 estimulou as emissoras de TV a investirem no segmento da música, para além dos programas de auditório. Com o objetivo de atender a demanda por música e ampliar os investimentos neste mercado, a TV Excelsior, inaugurada em São Paulo em julho de 1960, decide apresentar em 1965 uma nova fórmula televisiva: o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira. O projeto não era exatamente uma invenção da TV Excelsior. O produtor Solano Ribeiro, idealizador da proposta no Brasil, havia tido contato com a experiência do Festival de San Remo, na Itália, que já demonstrava grande sucesso comercial. Após solicitar o regulamento da edição italiana, resolvera adaptar o projeto, que previa uma competição aberta entre compositores por uma premiação em dinheiro<sup>60</sup>. As canções seriam inscritas pelos próprios compositores, e interpretadas por artistas escolhidos pela direção do programa, privilegiando seu próprio cast. Após a elaboração do regulamento, Ribeiro propôs o projeto aos diretores da TV Excelsior, e teve sua aprovação. No início de 1965 a TV Excelsior anunciava o evento, a ser realizado no Guarujá em fevereiro daquele ano<sup>61</sup>. Dentre as expectativas de Ribeiro, segundo Zuza Homem de Mello, estava a de lançar no mercado “uma geração de extraordinários

---

<sup>57</sup> TATIT, op. cit., p. 53.

<sup>58</sup> *Bossaudade*. MBRTV, 2004. Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/programas/bossaudade/> Acesso em: 02/08/2022.

<sup>59</sup> TATIT, op. cit., p. 54.

<sup>60</sup> MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 65.

compositores novos", diante de um público "predisposto a aceitar músicas, músicos e cantores desconhecidos"<sup>62</sup>.

O I Festival de Música Popular Brasileira foi um grande sucesso de audiência, e teve como vencedora a canção Arrastão, composta por Edu Lobo e Vinicius de Moraes, e interpretada por Elis Regina. Ao festival de 1965 seguiriam outros ao longo da década de 1960<sup>63</sup>. Entre 1966 e 1969 a TV Record organizaria quatro edições do evento, mas a de maior impacto em termos de audiência e prestígio social seria a terceira edição, de 1967, que analisaremos mais adiante.

Somando-se à Excelsior e à Record na realização de festivais de música popular, a TV Rio e a Secretaria de Turismo da Guanabara realizariam, entre 1966 e 1972, o Festival Internacional da Canção Popular (FIC), transmitido inicialmente pela própria TV Rio e, posteriormente, pela TV Globo. Com uma proposta distinta das suas concorrentes, o FIC propunha uma divisão do evento em duas etapas: uma nacional, composta por artistas exclusivamente brasileiros, e uma internacional, com artistas estrangeiros. Augusto Marzagão, diretor do FIC, declarava na época a expectativa de propor uma canção universal, que fosse cantada “da Patagônia aos Urais”<sup>64</sup>.

Diferenciando-se da tônica predominantemente nacionalista de seus concorrentes, o evento de fato atraiu ao Rio de Janeiro artistas de todos os cantos do mundo, contribuindo para a construção de uma perspectiva mais cosmopolita em relação à música: “são intérpretes, compositores, letristas, maestros, atores, atrizes, celebridades, além de empresários, produtores, donos de gravadoras (...) que desembarcaram no Rio de Janeiro favorecendo o intercâmbio do Brasil com o mundo”<sup>65</sup>. Além de irradiar música estrangeira em território nacional, o FIC levou música brasileira a outros cantos do planeta: o evento recebeu delegações de 40 países, sendo transmitido por inúmeras redes de TV norte-americanas e europeias. No âmbito da diplomacia, foi um “verdadeiro sucesso” do Itamaraty<sup>66</sup>. De acordo com José Fernando Saroba, esta

---

<sup>62</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>63</sup> Para maiores informações sobre a história dos festivais de música popular brasileira, conferir: MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

<sup>64</sup> MARZAGÃO apud MONTEIRO, José Fernando S. *Festivais RTP e Festivais da MPB: Entre a tradição e a modernidade (1964-1975)*. Seropédica: UFRRJ, 2020. 467 pp. Doutorado (Tese) – Departamento de História e Relações Internacionais, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2020, p. 137.

<sup>65</sup> MONTEIRO, J. F. S.. FIC: Festivais da canção, identidade, globalidade, importação e exportação musical. In: *31º Simpósio Nacional de História: História, Verdade e Tecnologia*, 2021, Rio de Janeiro. Anais do 31º Simpósio Nacional de História [livro eletrônico] : história, verdade e tecnologia. São Paulo: ANPUH-Brasil, 2021.

<sup>66</sup> FLÉCHET, Anaïs. Por uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. *Patrimônio e Memória*. Unesp – FCLAs- CEDAP, v. 7, nº 1, 2011, p. 259.

“dimensão globalizada” conferiu ao festival grande prestígio internacional, além de servir “como uma vitrine para a música brasileira”<sup>67</sup>.

É importante pontuar que a proposta de estabelecer conexões musicais com o mundo não era uma exclusividade do FIC. As expectativas manifestadas por Marzagão em relação à “música universal” vão ao encontro das intenções universalistas esboçadas pelos músicos tropicalistas em 1967. Inicialmente chamado de “som universal”, o projeto propunha “a combinação entre as características da música pop daquele momento e as tendências (recentes) e referências (tradicionais) da música popular brasileira”<sup>68</sup>. Nessa perspectiva, Guilherme Araújo, produtor e empresário de Gilberto Gil e Caetano Veloso, afirmaria: “Não há música de um país ou de outro, e sim um ‘som universal’”<sup>69</sup>. O argumento do cosmopolitismo em relação à música servia aos tropicalistas como fundamentação para suas experiências e apropriações estéticas dos elementos estrangeiros; com relação aos festivais, a perspectiva de uma maior abertura ao estrangeiro surgia como estratégia para projetar o Brasil no exterior, na esteira do sucesso produzido pela nascente Bossa Nova nos Estados Unidos e do contexto de otimismo nacionalista que havia caracterizado o final da década de 1950, mas que ainda encontrava eco nos primeiros anos da década seguinte<sup>70</sup>.

De certa forma, esta intenção de promover a música brasileira no exterior e apresentar festivais mais globalizados estava presente na maior parte dos eventos do gênero. Como demonstra a historiadora francesa Anaïs Fléchet, em instigante estudo sobre o tema, urge superar perspectivas de análise histórica restritas aos limites nacionais. Primeiramente, por conta dos fluxos transnacionais de pessoas e ideias que estes festivais promoviam, o que estimulava a construção de uma “cultura musical transnacional de massa”<sup>71</sup>. Além das trocas artísticas proporcionadas pelos festivais, pode-se mencionar também conexões no âmbito organizacional. Afinal, estes eventos não se deram de forma isolada em um ou outro contexto nacional, mas de maneira simultânea em diversos países e continentes, produzindo-se influências mútuas. Os organizadores de eventos viajavam e “se mantinham informados do que

---

<sup>67</sup> MONTEIRO, op. cit.

<sup>68</sup> VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: HUMANITAS/FFLCH/USP, 2004, p. 203.

<sup>69</sup> ARAÚJO apud NAPOLITANO, op. cit., p. 233.

<sup>70</sup> Thomas Skidmore usa a expressão “anos de confiança” para identificar o período governado por Juscelino Kubitschek. Sob o lema “50 anos em 5”, o projeto de nacionalismo desenvolvimentista de JK seria caracterizado por um significativo crescimento econômico e desenvolvimento industrial, com taxa de crescimento anual de 7% ao ano entre 1957 e 1961. Cf. SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 204.

<sup>71</sup> FLÉCHET, Anaïs. Por uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. *Patrimônio e Memória*. Unesp – FCLAs- CEDAP, v. 7, nº 1, 2011, p. 258.

acontecia em outras partes do mundo”<sup>72</sup>, assimilando e ressignificando experiências bem-sucedidas em outros contextos.

No Brasil podemos citar, dentre os exemplos mais representativos, os organizadores Solano Ribeiro e Augusto Marzagão (criadores do Festival da Record e do FIC, respectivamente), ambos inspirados na experiência do “Festival della canzone italiana” (Festival de Sanremo), na Itália. Considerado um dos mais importantes do gênero, o Sanremo foi criado em 1951, em uma cidade ao norte da Itália, obtendo grande sucesso na televisão e no rádio<sup>73</sup>. Além de contribuir para a massificação da canção italiana, o festival serviu de modelo para diversos outros eventos musicais no mundo, sobretudo nos anos 1960 e 1970. Estes eventos ocorreram predominantemente na África, Europa e nas Américas, o que confere certa centralidade ao espaço atlântico neste processo de “globalização musical” desenvolvido no século XX<sup>74</sup>. Vejamos alguns exemplos.

Nos Estados Unidos são realizados nos anos 1960 os festivais de Monterrey (1967) e Woodstock (1969), responsáveis por congregarem 200 mil e 400 mil espectadores, respectivamente. Na Europa, realiza-se em 1970 o Festival da ilha de Wight, alcançando um público recorde de 600.000 espectadores<sup>75</sup>.

Na América Latina, para além dos festivais brasileiros de música popular, pode-se mencionar o Festival Mundial de la Canción Latina, realizado no México em 1969 e 1970. O evento televisivo precedeu o Festival OTI de la Canción, concurso realizado entre 1972 e 2000 com edições no México e na Espanha, e que contou com a participação de inúmeros países, como: Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Colômbia, Espanha, Panamá, Peru, Portugal, Porto Rico, entre outros<sup>76</sup>.

Em Cuba, é possível mencionar, dentre os mais populares dos anos 1960, o Festival de Música Popular Cubana, o Festival Nacional de la Nueva Trova e o Festival Nacional de la Trova Tradicional. Estes eventos, promovidos pelo Estado, buscavam celebrar a "cubanidade" e o governo pós-revolução, além de servir como forma de valorizar a cultura popular<sup>77</sup>.

---

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. Rádio que parla d'amore: memórias do amor e de um país imaginado como romântico. *Estudos de Jornalismo e Mídia*, v. 17, p. 114-125, 2020, p. 116.

<sup>74</sup> FLÉCHET, op. cit., p. 262.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 261.

<sup>76</sup> RICO, Vicente. Especial La OTI: El festival de la canción iberoamericana que nació y quiso ser como Eurovisión. Eurovision Spain, 2015. Disponível em: <https://eurovision-spain.com/especial-la-oti-el-festival-de-la-cancion-iberoamericana-que-nacio-y-quiso-ser-como-eurovision/> Acesso em: 05/08/2022

<sup>77</sup> VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: HUMANITAS/FFLCH/USP, 2004, p. 45.

Na África, entre inúmeros festivais do gênero, destaca-se a realização do Festival Mundial das Artes Negras, em Dacar, no ano de 1966, seis anos após a independência do país. O objetivo estava exposto no programa do evento:

O grande público internacional ignora os artistas, os pintores, os escultores, os bailarinos, os músicos, os atores, os cineastas e os artesãos africanos. Um dos objetivos principais do festival mundial das artes negras é divulgar o trabalho desses artistas para marcar o advento de uma nova era, a era da independência cultural.<sup>78</sup>

Como se verifica no exemplo acima, os festivais de música estavam organizados a partir de interesses múltiplos. No âmbito político, verifica-se a utilização dos festivais como uma forma de afirmação e divulgação de posicionamentos e bandeiras político-ideológicas, seja por parte dos artistas participantes, do público ou dos atores envolvidos em sua organização. Para muitos destes, os festivais funcionavam como uma forma de conferir prestígio e massificar a música brasileira considerada “autêntica”, segundo padrões estéticos baseados no purismo nacionalista. Por este motivo, parte dos artistas participantes e do público manifestava rejeição ao uso de instrumentos vistos como estrangeiros, como é o caso já mencionado das guitarras elétricas. Sobre estes conflitos estéticos, Caetano Veloso afirmaria posteriormente:

Num ambiente estudantil altamente politizado, a música popular funcionava como arena de decisões importantes para a cultura brasileira e para a própria soberania nacional (...) em todos os níveis tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente, de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social e de avanço na modernização. As questões de mercado, muitas vezes as únicas decisivas, não pareciam igualmente nobres para entrar nas discussões acaloradas. (...) as conversas e as hostilidades entre os grupos eram motivadas pela posição política de um autor, por sua fidelidade às características nacionais, por seu arrojo harmônico ou rítmico. Era um luxo que fosse assim.<sup>79</sup>

O depoimento do músico fornece elementos importantes para a compreensão dos inúmeros embates travados a partir dos festivais de música popular, sobretudo com relação à mobilização de pautas diversas por parte dos artistas e do público. Para além dos embates propriamente musicais, as disputas ideológicas apresentavam contornos simultaneamente políticos e estéticos, uma arena “cujo cerne da querela residia, essencialmente, sobre uma ideia

---

<sup>78</sup> Arquivo da UNESCO, Paris, citado e traduzido por Fléchet. Para além destes citados, é possível elencar inúmeros festivais realizados pelo mundo no período: No que se refere aos anos 60, podemos citar, entre outros: o Festival da Canção de Viña del Mar (1960); o Newport Folk Festival (1960); o já citado Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro (1966); o Jamaica Song Festival (1966); o Festival Mundial das Artes Negras (Dacar, 1966); o Monterrey Pop Festival (1967); o Festival da ilha de Wight (1967); o Festival de Jazz de Montreux (1967) e o festival de Woodstock (1969). Sobre os anos 70, vale salientar: o Yamaha Song Festival em Tokyo (1970); o Festival de Roskilde na Dinamarca (1971); o Sunburry Pop Festival na aglomeração de Melbourne, Austrália (1972); o Festival da Arte e da Cultura do Mundo Negro (FESTAC), em Lagos, em 1977; entre outros. Cf. FLÉCHET, op. cit.

<sup>79</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das letras, 1997, p. 178.



de nação, sobre uma identidade nacional”<sup>80</sup>. Política, modernização, nacionalismo, desigualdade social e estética musical não eram pautas distintas, mas diretamente relacionadas e simultaneamente mobilizadas através da Música Popular Brasileira.

É importante assinalar que, embora Caetano refira-se especificamente aos festivais nacionais e aos dilemas políticos e estéticos da realidade brasileira, esta não era uma particularidade dos eventos realizados no Brasil. Como assinalou Mariana Villaça, os problemas da afirmação nacional e cultural e a correlação entre conflitos de ordem política, estética e cultural são encontrados também nos festivais de música popular realizados em Cuba. Assim como os eventos brasileiros, os festivais cubanos constituíam-se como verdadeiros "caldeirões político e estético", nos quais os artistas encontravam "espaços de expressão musical e manifestação de ideias"<sup>81</sup>.

Ao compará-los com os festivais brasileiros, a autora aponta a sintonia de suas propostas com a política cultural do governo cubano, que identificava nos eventos musicais uma oportunidade para incentivar o "protesto político contra o imperialismo norte-americano e as misérias sociais da América Latina"<sup>82</sup>, além de divulgar uma boa imagem do país no exterior por meio da atuação de seus artistas. Já no Brasil, como a organização dos festivais se dá a partir da iniciativa das emissoras de TV e empresas privadas, coube aos artistas e organizadores dos festivais a tentativa de instrumentalizá-los para diversos fins políticos, desde as bandeiras da esquerda militante, que encontrava na música uma oportunidade de protestar contra a ditadura militar vigente e/ou projetar novos horizontes políticos, aos debates estético-culturais sobre os caminhos da música popular brasileira.

No âmbito econômico, os festivais congregavam um conjunto amplo e heterogêneo de atores sociais, com interesses distintos – e, muitas vezes, conflitantes. Considerando mais especificamente o caso brasileiro, o financiamento e produção dos festivais se dava a partir da congregação dos seguintes agentes: a) as emissoras de televisão, responsáveis pela organização dos eventos; b) as gravadoras, responsáveis pela contratação dos artistas participantes e detentoras dos direitos comerciais sobre as canções apresentadas; c) as empresas patrocinadoras e publicitárias envolvidas na divulgação do evento<sup>83</sup>. Como se verifica, todo o processo de produção dos festivais era atravessado diretamente por interesses políticos e comerciais. Do

---

<sup>80</sup> KACOWICZ, Davi Aroeira. *Estrelas em constelação*: considerações sobre o conceito de tropicália. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 2.

<sup>81</sup> VILLAÇA, op. cit., p. 46.

<sup>82</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>83</sup> NAPOLITANO, op. cit., p. 346.

ponto de vista das emissoras, interessava produzir eventos de ampla receptividade perante o público, objetivando ampliar seus índices de audiência e, conseqüentemente, seus ganhos publicitários. Com relação à indústria fonográfica, os festivais se constituíam como oportunidade para "sondar públicos, criar demandas e incorporar tendências musicais tornadas 'modas'"<sup>84</sup>.

Como se verifica, são múltiplos os sentidos e objetivos atribuídos aos festivais de música nos anos 1960 e 1970, porque também são múltiplos seus atores. Os encontros culturais transatlânticos empreendidos por eles constituíram o âmago da formação estética e política do Tropicalismo, como veremos a partir da análise de um caso específico: o III Festival de Música Popular Brasileira de 1967.

Entre setembro e outubro de 1967 a TV Record realizava a terceira edição de seu já consagrado Festival e Música Popular Brasileira. Apresentado por Blota Junior e Sônia Ribeiro no Teatro Paramount, em São Paulo, o evento tornou-se uma vitrine para artistas já consolidados ou em ascensão, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Roberto Carlos, Rita Lee e Edu Lobo, entre outros.

Dando continuidade a uma fórmula televisiva que já havia sido bem-sucedida em edições anteriores, como vimos, o Festival de 1967 da TV Record iria adquirir significado histórico distinto de seus antecessores, consolidando-se na memória social do período como um momento de confronto e ruptura estética na música brasileira. O evento é frequentemente lembrado como uma espécie de "mito de origem" da Tropicália, tendo em vista especialmente as apresentações de Gilberto Gil, com a canção Domingo no Parque, e Caetano Veloso, com Alegria, Alegria, ocorridas em 14 de outubro de 1967, por ocasião da terceira e última eliminatória do festival. São enfatizados, nestas construções memorialísticas, os embates de Caetano Veloso com a plateia, as vaias estridentes do público às proposições artísticas dos músicos tropicalistas e as inovações estéticas empreendidas pelo movimento, tendo em vista a incorporação de instrumentos elétricos no arranjo e o acompanhamento de bandas de rock nas apresentações.

Em que pesem determinados exageros ou idealizações produzidos pela memória, não nos parece plausível negar a importância e o prestígio conferido ao evento, não apenas posteriormente. Conforme Marcos Napolitano, os embates com a plateia e as polêmicas produzidas no festival criavam expectativas e impactavam nos índices de audiência:

---

<sup>84</sup> Ibidem, p. 342.

a audiência da 1ª eliminatória foi de 43%; da 2ª eliminatória: 55%; antes mesmo do encerramento do certame, tinham sido vendidos a impressionante cifra (para a época) de 300 mil discos, entre compactos e LPs. O Festival era o programa mais visto no seu horário, atingindo uma média de 50% no índice de audiência, aos sábados à noite.<sup>85</sup>

Mas os números do IBOPE apresentados acima não eram mero reflexo da atuação dos artistas no palco. O evento contava com a cobertura atenta da imprensa nacional. A Folha de S. Paulo trazia, com o destaque de uma página inteira e letras garrafais, a chamada: "Hoje no festival: uma noite de contrastes"<sup>86</sup>. Os contrastes, segundo a reportagem, ficavam por conta das apresentações dos já consagrados músicos Geraldo Vandré e Erasmo Carlos. O primeiro, associado à música de protesto e julgado pelo suposto "superficialismo urbano", nas palavras do periódico; o segundo, conhecido como um dos maiores representantes do gênero iê-iê-iê, uma espécie de "teórico" do movimento. A despeito das diferenças, a reportagem buscava pontos de aproximação entre os dois músicos. Ao mencionar a apresentação da canção "Capoeirada", por Erasmo Carlos, o periódico chamava a atenção para a "linguagem de protesto" que caracterizaria sua composição. A conotação era absolutamente política: o músico era comparado ao guerrilheiro Ernesto Che Guevara e descrito como uma espécie de "guerrilheiro enguitarrado", ao passo que seu parceiro Roberto Carlos emergia como um "Fidel que dá gritos e manda tudo pro inferno"<sup>87</sup>. O periódico ainda reforçava os contrastes entre a dimensão "festiva" e "política" do evento: "há muito de político nesse festival e, pela primeira vez, a coisa não parece 'festiva'".

A ênfase dada pelo texto às supostas "contradições" dos artistas e o excesso de adjetivações utilizadas para referir-se às canções e gêneros apresentados (o iê-iê-iê chegava a ser descrito como uma "anomalia subcultural") era uma estratégia jornalística para valorizar as polêmicas e os embates político-ideológicos que mobilizavam o público dos festivais. Para além de noticiar as apresentações da noite e dar publicidade ao evento, os periódicos frequentemente buscavam reforçar disputas estéticas no campo das artes e relacioná-las ao contexto político mais amplo, como é o caso da citação a Che Guevara e a menção à guerrilha na América Latina.

Com relação à Caetano Veloso, o jornal noticia sua apresentação de Alegria, Alegria, juntamente com a banda de rock argentina Beat Boys. Embora em tom relativamente elogioso no que diz respeito à qualidade do compositor, o periódico não deixa de lado as críticas à proposta do "som universal", prevendo vaias ao artista.<sup>88</sup> Como afirmaria Augusto de Campos,

<sup>85</sup> NAPOLITANO, op. cit., p. 230.

<sup>86</sup> Hoje no festival: uma noite de contrastes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 out. 1967. 2º caderno, p. 3.

<sup>87</sup> O guerrilheiro argentino Ernesto Che Guevara havia sido morto dias antes da apresentação e era presença frequente nas matérias da grande imprensa.

<sup>88</sup> Hoje no festival: uma noite de contrastes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 out. 1967. 2º caderno, p. 3.

as vaias tornaram-se parte integrante dos festivais, transformando-os naquilo que os jornais da época chamariam de “festivaia”<sup>89</sup>.

A previsão do periódico se confirmou parcialmente: tanto Gil quanto Caetano foram inicialmente vaiados, embora tenham ganhado a simpatia do público com o desenrolar das apresentações. De acordo com o jornalista Carlos Calado, as vaias estavam direcionadas, sobretudo, às guitarras e baixos elétricos das bandas Mutantes e Beat Boys, que acompanhavam Gil e Caetano, respectivamente. Além dos instrumentos, Calado menciona a extravagância das roupas utilizadas pelos músicos dos Mutantes, em desacordo com os padrões televisivos:

Em vez dos convencionais smokings, Serginho estava com uma esquisita capa preta, que quase escondia seu jeans; mais discreto, Arnaldo usou um paletó esporte com gravata. Já Rita Lee, empunhando seu par de pratinhos de metal, não deixou por menos: surgiu com um vestido estampado e bem largo, que deixava seus joelhos à mostra. Provoações que só aumentaram a indignação dos conservadores e esquerdistas<sup>90</sup>

Caetano Veloso também chamava a atenção do público para suas vestimentas. Vestindo um terno xadrez marrom e uma camisa de gola rulê laranja, provocava uma espécie de "tática de choque" para um público pouco acostumado a este tipo de estética<sup>91</sup>. De acordo com a historiadora Maria do Carmo Teixeira Rainho,

o que estava em jogo não era apenas o código de vestimenta daqueles festivais de música, que obrigava os artistas a usar smoking ou ternos escuros; mais do que isso, tratava-se de um homem abusando das cores, acompanhado de um grupo de rapazes cabeludos, cantando uma música na contramão do que a maioria do público estava acostumada a ouvir.<sup>92</sup>

Caetano e Gil fizeram suas apresentações adotando sorrisos irreverentes e posturas provocativas. À performance dos artistas somavam-se o conjunto de vestimentas, instrumentos e as características de letra e arranjo mobilizados na canção tropicalista, elementos que emergiam como uma forma de diferenciação e posicionamento estético.

---

<sup>89</sup> Augusto de Campos refere-se ao termo “festivaia” para caracterizar especialmente dois tipos de vaias comuns nos festivais brasileiros: a vaia ao intérprete da canção (direcionada especialmente a cantores “consagrados” associados à Jovem Guarda) e a vaia às composições específicas, tendo em vistas as escolhas de arranjo ou a sua classificação no evento. Assim, muitas vezes artistas prestigiados e bem recebidos pelo público eram também alvo das vaias, a depender das suas escolhas estéticas. O caso mais emblemático deste segundo exemplo foi a vaia recebida por Sérgio Ricardo ao apresentar Beto Bom de Bola com um arranjo distinto do original. Após a tentativa (mal sucedida) de justificar ao público suas escolhas, o músico quebrou o violão e o arremessou na plateia, provocando sua desclassificação do festival. Para mais detalhes sobre este e outros incidentes relacionados às vaias nos festivais, conferir: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 128-129.

<sup>90</sup> CALADO, Carlos. *Tropicália: A História de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 136.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>92</sup> RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Caetano Veloso: corpo, roupa e música desafiando a ditadura militar no Brasil. *Revista Brasileira de Psicanálise* (Impresso), v. 48, p. 127-139, 2014.

Malgrado o choque da plateia diante da proposta estética e dos instrumentais utilizados pelos músicos tropicalistas, faz-se necessário questionar os mitos historiográficos e de memória social produzidos em torno do evento, os quais sugerem uma suposta "ruptura" dos músicos diante de uma plateia hostil. Se é verdade que, ao subir no palco com os roqueiros argentinos dos Beat Boys, Caetano ouviu vaias estrondosas de alguns setores da plateia, sua apresentação se impôs, provocando os aplausos mais efusivos da noite e classificando a canção em quarto lugar nas eliminatórias<sup>93</sup>.

O mesmo pode-se dizer de Domingo no Parque, bastante aplaudida e segunda colocada na classificação final do evento. As duas músicas tornaram-se hits imediatos em todo o Brasil após o festival. De acordo com dados do IBOPE, a música Alegria, Alegria chegou ao primeiro lugar na lista de singles mais vendidos em dezembro de 1967, ao passo que Ponteio, a canção vencedora do festival, ficara em décimo lugar<sup>94</sup>.

Assim, o Festival de 67 teve papel preponderante no processo de massificação da música popular brasileira, especialmente a “música de protesto” e a Tropicália, estabelecendo “a ponte de ligação entre a MPB e a televisão”<sup>95</sup>. Conforme Luiz Tatit, os festivais marcam um período fértil da música popular brasileira, caracterizado pelo surgimento e ascensão de artistas de grande prestígio nacional, como Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Paulinho da Viola, Tom Zé, Caetano Veloso entre tantos outros<sup>96</sup>.

Todavia, o recrudescimento da ditadura militar brasileira, a ampliação da censura e exílio de artistas em fins dos anos 1960, processos paralelos à decadência da TV Record e à emergência da Rede Globo, contribuem de forma significativa para pôr fim ao “período mais concentrado e participante da história da sonoridade nacional”<sup>97</sup>. Retomaremos estes temas relacionados à ditadura militar brasileira no capítulo seguinte.

Para além do contexto artístico nacional, como buscamos demonstrar, os festivais brasileiros inseriram-se em um conjunto mais amplo de eventos musicais a nível global, estabelecendo intercâmbios culturais e influências mútuas. Peça central na constituição de uma cultura globalizada na segunda metade do século XX, os eventos musicais protagonizados pelo público jovem nos anos 1960 e 1970 contribuíram também no processo de reafirmação da

---

<sup>93</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. 3ª edição. São Paulo: Ed. do autor, 2022, p. 219.

<sup>94</sup> DUNN, op. cit, p. 88.

<sup>95</sup> MACHADO, Cristina Gomes. *Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira*. 2008. 410 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2008, p. 68.

<sup>96</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 55.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 59.

identidade juvenil, consolidada sob novos valores (estéticos, políticos e morais) e produzindo um novo fenômeno cultural, a que muitos chamariam de contracultura. Assim, convém ampliar nossa escala de análise para compreender de que forma a Tropicália se insere e dialoga com os anos 60 globais.

### **1.3 Os 60 globais: conexões locais, nacionais e transnacionais entre Brasil, Argentina e México**

As interpretações sobre os eventos políticos e culturais relacionados aos anos 60 (e mais especificamente 1968) tem sido objeto de inúmeras disputas, seja no âmbito das pesquisas acadêmicas ou da memória social. Referenciada frequentemente como a "era da contracultura", para enfatizar as disputas culturais e políticas que emergiam a partir da juventude, a data tem sido caracterizada por inúmeros vocábulos: revolução, utopia, liberdade, igualdade, rebeldia, radicalidade, entre outros que, atravessando gerações, seguem sendo evocados como slogans de luta política pelos movimentos sociais contemporâneos.

Celebrado pela Unesco como o "Ano Internacional dos Direitos Humanos"<sup>98</sup>, 1968 representaria a tentativa de alargamento das noções de Direitos, para incorporar pautas até então impensáveis para os segmentos sociais mais conservadores: a liberdade sexual e os direitos sobre o corpo, os debates sobre relações de gênero e os direitos das mulheres, o surgimento e popularização da pílula anticoncepcional e a questão do direito ao aborto, apenas para citar alguns dos exemplos mais presentes na memória social.

No âmbito político, 1968 adquiriu importância histórica significativa em vários países do mundo. Na Indochina, a Guerra do Vietnã se expandia, provocando intensos protestos contra a guerra nos Estados Unidos e em países europeus; Nos Estados Unidos, os assassinatos de Martin Luther King e Robert Kennedy, bem como a eleição do presidente conservador Richard Nixon, somavam-se à emergência do movimento pacifista e do movimento Black Power; No Leste Europeu, a invasão da Tchecoslováquia em agosto de 1968 colocava fim à Primavera de Praga e aos projetos de reformas liberais, representando um momento de inflexão para as esquerdas marxista-leninistas<sup>99</sup>; na França, o Maio de 68 representou a explosão de protestos estudantis e operários, que ganharam força também em inúmeros países: África do Sul, Alemanha, Itália, Inglaterra, Japão, Egito, Argentina, México, entre outros. Com inúmeras

<sup>98</sup> Em 1968 a UNESCO realizava a primeira conferência das Nações Unidas dedicada especificamente à temática dos Direitos Humanos, em comemoração aos vinte anos da Declaração Universal. Cf. <[http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/viena/lindgren\\_viena.html](http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/viena/lindgren_viena.html)> Acesso em: 02/07/2022.

<sup>99</sup> WESTAD, Odd Arne. Preface: Was the a "global 1968"? In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018, p. XX.

particularidades, os protestos frequentemente articulavam pautas estudantis e sindicais (reforma educacional, aumento salarial, melhoria nas condições de vida...). Em alguns contextos, como é o caso do Maio francês, os questionamentos alcançavam outras dimensões no âmbito da cultura, dos costumes e comportamento, da música, das artes e das relações sociais e familiares.

Para além do ano específico de 1968, é possível pensar a data a partir de periodizações distintas. Como afirma a cientista social italiana Donatella Della Porta, há um 68 "curto" e um "longo", permitindo agregar à data um calendário maior de eventos<sup>100</sup>. A partir desta perspectiva, pode-se pensar os diálogos entre os eventos de 1968 e outros processos políticos que caracterizaram o período histórico, a exemplo da Revolução Cubana de 1959, a revolução cultural na China em 1966, as lutas anticoloniais na África, os processos de resistência às ditaduras no cone-sul, a emergência do movimento hippie e da "contracultura", entre tantos outros exemplos<sup>101</sup>.

Como alerta Marcelo Ridenti, os estudos frequentemente identificam pontos de contato e influência mútua entre estes eventos (com atenção especial à questão da rebeldia jovem, aos questionamentos à ordem vigente e ao desejo de revolução), mas tendem, a partir disto, a "concentrar cada investigação em um caso nacional específico: o maio francês, o 1968 brasileiro, o movimento estudantil no Japão, a contracultura nos Estados Unidos e assim por diante"<sup>102</sup>, negligenciando-se a correlação ou as distinções entre estes eventos.

Outro problema identificado é a análise do contexto internacional a partir de uma ênfase excessiva nos eventos políticos europeus e estadunidenses, compreendidos como uma espécie de referência para os demais processos históricos particulares. Tendo em vista este problema, Ridenti chama a atenção para o surgimento de novas perspectivas historiográficas, em estudos mais recentes, com "um olhar menos centrado na Europa e nos Estados Unidos", e uma atenção maior ao "caráter internacional e inter-relacionado dos fenômenos de 1968"<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> DELLA PORTA apud JELIN, Elizabeth. El 68 desde el sur: historia y memorias en América Latina. In: *Las tramas del tiempo: Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2020, p. 636.

<sup>101</sup> Além da ideia de um "68 longo", há autores que optam por pensar a data como um "produto dos anos 1970". Esta é a perspectiva defendida pelo historiador norueguês Odd Arne Westad, a partir das sugestões apresentadas por autores como Niall Ferguson e Charles S. Maier. Estes autores defendem a utilização do termo "longos anos 1970" (incluindo, aí, os eventos de 1968), tendo em vista os diálogos que o final da década de 1960 estabelece com as transformações políticas e sociais da década seguinte. Cf. WESTAD, Odd Arne. Preface: Was the a "global 1968"? In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018.

<sup>102</sup> RIDENTI, M. S. 1968 Cinquentão: rebeldia e integração. *Revista Eco-Pós*, v. 21, p. 10-29, 2018, p. 20.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 20.

É o caso, por exemplo, do conceito de "global sixties" (os 60 globais), sugerido por Eric Zolov para compreender as conexões transnacionais de 1968. De acordo com o autor estadunidense, o conceito emerge como estratégia conceitual para

comprender el cambio local dentro de un marco transnacional, constituido por múltiples contracorrientes de fuerzas geopolíticas, ideológicas, culturales y económicas. Tales fuerzas produjeron una simultaneidad de respuestas “similares” en contextos geográficos dispares, lo que sugiere que hay causas entrelazadas.<sup>104</sup>

As sugestões teórico-metodológicas apresentadas por Zolov estabeleceram novos paradigmas para inúmeros estudos acadêmicos relacionados ao século XX, sobretudo aqueles interessados em compreender os anos 1960 e 1970 para além do enfoque eurocêntrico. Exemplo representativo desta nova leva de estudos é a coletânea “The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building”, publicada em 2018 no âmbito das comemorações de 50 anos do Maio de 68. Organizada por um núcleo de historiadores e pesquisadores situados nos Estados Unidos, na China e em Abu Dhabi, vinculados à New York University, a obra reúne estudos de mais de quarenta pesquisadores, de diferentes nacionalidades, e propõe descentralizar os estudos acadêmicos sobre os anos 1960, a partir do deslocamento dos recortes espaciais. Busca-se, segundo os autores:

reconstruir os complexos protestos políticos, os novos movimentos sociais, as expressões culturais, e as diversas ideologias que emergiram na África, no Oriente Médio, na Ásia, e na América Latina, assim como na Europa oriental e regiões periféricas (tradução minha)<sup>105</sup>

A partir deste propósito, os autores sugerem a análise simultânea das particularidades locais e nacionais, inseridas em um conjunto múltiplo de movimentos de âmbito transnacional, produzidos a partir de um intenso fluxo de ideias e trocas de mão dupla entre Norte e Sul<sup>106</sup>. Busca-se “provincializar” as historiografias sobre os anos 1960 centradas na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, trazendo para o primeiro plano perspectivas não euro-americanas<sup>107</sup>. A

<sup>104</sup> ZOLOV, Eric. “Los 60 fueron globales”. *Revista Lento*, nº 62. Montevideo, 2018.

<sup>105</sup> KLINKE, M.; NOLAN, Mary. INTRODUCTION: The globalization of the sixties. In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018, p. 1.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>107</sup> Em que pese a heterogeneidade dos estudos que compõem a coletânea citada, produzida por pesquisadores de diferentes nacionalidades, o conceito de “global sixties” tem sido também problematizado. Marcelo Ridenti apresenta objeções ao uso do conceito por parte dos historiadores brasileiros. Sem desconsiderar o mérito e a qualidade dos estudos citados, o autor identifica relações entre a utilização do conceito de origem estadunidense e o imperialismo acadêmico que permeia a atual organização universitária. De acordo com o autor, a institucionalização dos estudos sobre os anos 1960 teria os tornado “pouco ofensivos ao sistema”. Além disto, Ridenti indaga sobre os limites do conceito para pensar as especificidades locais e nacionais, caracterizadas, em inúmeros casos, pelas lutas de libertação nacional. A despeito da pertinência desta problematização, e do fato de não se tratar de um conceito nativo, como lembra Ridenti, considero-o funcional para aquilo que se propõe: compreender as dinâmicas globais e as conexões entre diferentes eventos históricos, sem negligenciar suas



presente pesquisa propõe incorporar algumas destas sugestões, levando-se em consideração as especificidades deste trabalho e as possíveis contribuições da perspectiva global para o ensino de história da Tropicália, como veremos ao longo dos próximos capítulos.

Objetivando uma melhor compreensão do fenômeno de 1968 para além de um enfoque centralizado na Europa ou nos Estados Unidos, propomos um olhar mais concentrado nas dinâmicas políticas, sociais e culturais desenvolvidas na América Latina, de modo a identificar especificidades locais e suas conexões internacionais a partir de três experiências específicas: os eventos de 1968 no México, na Argentina e no Brasil.<sup>108</sup> É importante observar, inicialmente, que os três países viviam regimes autoritários ou ditatoriais nos anos 60, período que seria caracterizado pelo recrudescimento da violência política e a supressão das liberdades constitucionais. Vejamos, portanto, as especificidades de cada contexto nacional.

A década de 1960 no México foi caracterizada por uma série de rebeliões estudantis, seja na capital do país ou em cidades do interior, como Puebla, Morelia e Hermosillo. Contudo, seria no ano de 1968, às vésperas da realização dos Jogos Olímpicos, que ocorreria no México a "revolta estudantil mais importante do século"<sup>109</sup> naquele país, marcando o início de uma longa crise política.

As manifestações daquele ano congregavam estudantes, professores, trabalhadores e setores da classe média progressista, e articulavam pautas no âmbito educacional às reivindicações por democratização, transparência e liberdade de expressão, em oposição ao autoritarismo estatal. Em sua lista de demandas, construída a partir da articulação entre estudantes de instituições universitárias públicas e privadas de vários lugares do país, reunidas no Consejo Nacional de Huelga, constava a "liberação de presos políticos, dissolução da política de choque, indenização das vítimas, renúncia dos chefes de polícia e a abolição da lei de dissolução social usada para reprimir a dissidência" (tradução minha)<sup>110</sup>.

As reivindicações eram uma resposta às recentes ações do Estado aos movimentos populares ocorridos na capital, caracterizados por forte repressão policial. As organizações populares buscaram pressionar o governo por suas demandas através da organização de

---

particularidades locais e nacionais. Cf. RIDENTI, M. S. 1968 Cinquentão: rebeldia e integração. *Revista Eco-Pós*, v. 21, p. 10-29, 2018.

<sup>108</sup> A comparação entre os três países foi proposta pela historiadora argentina Elizabeth Jelin em: JELIN, Elizabeth. El 68 desde el sur: historia y memorias en América Latina. In: *Las tramas del tiempo: Família, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2020.

<sup>109</sup> TRONCOSO, Alberto Del Castillo. O movimento estudantil de 1968 na Cidade do México visto através da fotografia. *CLIO: Série Revista de Pesquisa Histórica*, n. 26, 1, p. 12.

<sup>110</sup> VAUGHAN, Mary Kay. Mexico 1968 Events, assessments, and antecedents. In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018, p. 146.

brigadas, comícios e grandes marchas, que atravessaram a capital mobilizando mais de 400 mil pessoas. O governo respondeu com violência, encorajando a imprensa e as associações de trabalhadores que controlava a "condenar os estudantes como 'rebeldes sem causa', vândalos e ludibriados pelo comunismo internacional" (tradução minha)<sup>111</sup>. Em 2 outubro, o exército disparou contra um comício de 10 mil pessoas na Plaza de Tlatelolco, ocasionando o ferimento e a morte de centenas de manifestantes, além da prisão de mais de mil pessoas, a 10 dias do início dos jogos olímpicos no país<sup>112</sup>.

O "Massacre de Tlatelolco", como ficou conhecido, está fortemente presente na memória social do país. Em 1978, no âmbito das comemorações de dez anos daqueles eventos, houve marchas comemorativas em vários lugares do país, protagonizadas por estudantes universitários e secundários, que se tornaram tradição, passando a se repetir a cada 2 de outubro. De acordo com a historiadora argentina Elizabeth Jelin, nestas marchas, "prevalece entre os jovens um sentido de continuidade e de pertencimento geracional, com os símbolos, camisetas e cânticos com os quais se identificam entre eles e com os protagonistas de 68" (tradução minha)<sup>113</sup>. As comemorações desenvolvidas décadas depois dialogam com as mudanças políticas ocorridas no país nos anos seguintes, na medida em que 68 passa a ser recordado como um evento de "luta por democracia" e denúncia da repressão, enfatizando-se a dimensão política daqueles eventos. As transformações culturais nos modos de vida, o protagonismo das mulheres e as transformações na sexualidade e nas relações de gênero, que marcariam a contracultura europeia e estadunidense, estão menos presentes nesta memória<sup>114</sup>. Como afirmava uma militante, anos depois: "Se hacía, pero no tenía nombre"<sup>115</sup>.

A violência policial nas ruas do México de 68 guarda relações profundas com os protestos ocorridos na Argentina, no ano seguinte. Organizados por trabalhadores industriais e estudantes de classe média, os atos adquiriram expressividade popular e se tornavam mais heterogêneos, a partir da incorporação de diferentes perfis sociais. Heterogêneas também eram as pautas e os significados mobilizados pelos atores envolvidos. Para muitos trabalhadores, os eventos de 1969 se constituíam como parte da resistência travada desde 1955 contra o desmantelamento das políticas sociais instituídas durante os dez anos anteriores, governados

---

<sup>111</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>112</sup> Os números de mortos e feridos são incertos. Elizabeth Jelin fala em "um número nunca definido de mortos" e centenas de feridos. A historiadora Mary Kay Vaughan contabiliza 300 pessoas mortas e aproximadamente 200 feridas, além de um total de 2 mil presos.

<sup>113</sup> JELIN, Elizabeth. El 68 desde el sur: historia y memorias en América Latina. In: *Las tramas del tiempo: Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2020, p. 630

<sup>114</sup> Ibidem, p. 632.

<sup>115</sup> HUFFSCHMID apud JELIN, op. cit., p. 632.

por Juan Perón<sup>116</sup>. O governo militar, imposto a partir de um golpe de Estado em junho de 1966, pôs fim ao projeto político peronista e à sua política sindical, impondo retrocessos no âmbito dos direitos trabalhistas adquiridos. No plano político, a ditadura militar argentina "dissolveu as assembleias legislativas (...), proibiu a existência de partidos políticos, controlou as principais formas de organização dos trabalhadores (...) interveio nos meios de comunicação e nas universidades nacionais"<sup>117</sup>.

Entre os estudantes, predominavam os questionamentos à política de intervenção nas universidades e a repressão estatal contra o movimento estudantil. O governo militar liderado por Juan Carlos Onganía promoveu diversas intervenções nas universidades, ferindo a autonomia dos departamentos e a participação estudantil<sup>118</sup>. Para os jovens estudantes, a luta contra o governo militar era uma forma de enfrentamento contra "uma ordem que parecia aos seus olhos como moralmente injusta e politicamente cínica e corrupta" (tradução minha)<sup>119</sup>.

A partir da convergência operário-estudantil, sindicatos e centros estudantis organizam grandes protestos contra o regime militar na cidade de Córdoba, nos dias 29 e 30 de maio de 1969. Além das demandas sociais e políticas já mencionadas, os manifestantes denunciavam a violência policial e as mortes de estudantes ocorridas em dias anteriores, e em questão de poucas horas se constituiu como "uma verdadeira rebelião popular e insurreição urbana"<sup>120</sup>.

O sociólogo argentino Juan Carlos Torre distingue o ato em três grandes momentos: o primeiro, iniciado na manhã de 29 de maio, caracterizado pelo avanço de colunas de manifestantes até o centro da cidade; o segundo, marcado por expressivos enfrentamentos armados com a polícia e a morte do operário Máximo Mena, que levaria à ampliação dos enfrentamentos e a ocupação do centro da cidade pelos manifestantes, com a retirada da polícia; e o terceiro momento, no final da tarde, com a entrada do exército na cidade e a desagregação do movimento<sup>121</sup>. No dia seguinte a cidade era controlada pelo exército, resultando em um total de 400 pessoas feridas, 2000 presas e mais de 30 assassinadas, segundo números oficiais<sup>122</sup>.

O "Cordobazo", como ficou conhecido o evento de 1969, foi visto por muitos manifestantes e estudiosos como um "emblema de las luchas populares" na Argentina<sup>123</sup>, um "símbolo de luta e enfrentamento à repressão da ditadura argentina de Onganía" sendo

<sup>116</sup> TORRE, Juan Carlos. A partir del Cordobazo. *Estudios digital*, [S.l.], n. 4, p. 15- 24, 2016, pp. 16-17.

<sup>117</sup> TELES, Gabriel. Movimento estudantil e lutas sociais na década de 60: a experiência do Cordobazo argentino (1969). *Lutas Sociais*, v. 23, 2020, p. 194.

<sup>118</sup> Ibidem, p. 194.

<sup>119</sup> TORRE, op. cit., p. 17.

<sup>120</sup> JELIN, op. cit., p. 638

<sup>121</sup> TORRE, op. cit., p. 15.

<sup>122</sup> JELIN, op. cit., p. 638.

<sup>123</sup> Ibidem, p. 639.

responsável, de acordo com estas interpretações, pelo processo de derrocada do regime militar<sup>124</sup>. Outro desdobramento, atribuído ao Cordobazo, foi a ampliação e radicalização do processo de lutas sociais para outras cidades e regiões do país, alcançando o interior - os protestos conhecidos como azos ou puebladas - entre os anos de 1969 e 1972<sup>125</sup>.

Em que pesem as interpretações historiográficas diversas e a ausência de consenso sobre esta correlação entre os eventos da História recente Argentina, é possível afirmar, com bastante clareza, que as manifestações de 1969 não foram "pontos fora da curva" ou atos políticos isolados, restritos à história local e nacional argentina, pois se inscrevem "em uma perspectiva histórica de mais longo prazo", como afirma Elizabeth Jelin. Contudo, sem desconsiderar os inúmeros diálogos que o evento estabelece a nível global, a autora argentina enfatiza, a partir das observações de Agustín Tosco – sindicalista que liderou o movimento, que o ocorrido em Córdoba não foi um mero "reflexo das lutas de Paris, de Berkeley, da Alemanha ou Itália" (tradução minha)<sup>126</sup>, sendo necessário analisar o evento em seus próprios termos.

Guardadas as devidas distinções e peculiaridades nacionais, o caso do Brasil na década de 1960 apresenta aspectos comuns aos contextos de Argentina e México - sobretudo no que diz respeito à relação entre Estado e sociedade civil, pautada predominantemente na violência política e no autoritarismo. O país vivia, em fins dos anos 1960, um processo de aprofundamento do autoritarismo estatal iniciado com o Golpe Civil-Militar de 1º de abril de 1964. Protagonizado por um arco amplo de atores militares e civis conservadores, o Golpe de 64 afastou o presidente João Goulart, ligado às esquerdas políticas, e alçou à presidência o então General do exército Humberto de Alencar Castelo Branco. Entre os setores civis favoráveis ao golpe, destaca-se a atuação de parlamentares ligados à UDN (partido de oposição) e ao PSD, além de setores empresariais vinculados ao Instituto Brasileiro de Estudos Sociais (IPES) e Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD). Estas duas instituições eram predominantemente formadas por empresários e políticos conservadores que, temendo o aprofundamento das reformas políticas e econômicas propostas por Goulart, conspiravam pela sua derrubada<sup>127</sup>.

---

<sup>124</sup> TELES, op. cit., p. 190.

<sup>125</sup> RAMÍREZ, Ana Julia. Campos de protesta, acción colectiva y radicalización política. Un estudio sobre las puebladas en los setenta. *III Jornada Académica Partidos Armados en la Argentina de los Setenta*. Universidad Nacional de San Martín. Abril de 2009. Disponível em:

[http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro\\_historia\\_politica/pdf/campos.pdf](http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/pdf/campos.pdf) Acesso: 08/09/2022

<sup>126</sup> JELIN, op. cit., p. 639.

<sup>127</sup> DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. O Governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia. *Tempo* [online]. 2010, vol.14, n.28.

O projeto de Goulart, intitulado "Reformas de Base", propunha uma série de mudanças estruturais no sistema político e econômico brasileiro: reforma agrária, bancária, urbana, tributária, fiscal, administrativa e universitária, entre outras propostas consideradas polêmicas pelos setores mais conservadores, a exemplo da extensão do voto aos analfabetos, o controle do capital estrangeiro e a intervenção estatal na economia. Do ponto de vista dos militares, justificava-se o golpe pela necessidade de restauração da hierarquia e da ordem nas forças armadas, supostamente quebrada por João Goulart. Entre os denominadores comuns desta "ampla e diferenciada frente", estava a suposta tentativa de "salvar o país da subversão e do comunismo, da corrupção e do populismo. E restabelecer a democracia"<sup>128</sup>.

A mobilização popular conservadora veio em 19 de março de 1964, com a realização da Marcha da Família com Deus Pela Liberdade, movimento civil que reuniu milhares de religiosos contrários às reformas de João Goulart. Em 31 de março as manchetes dos jornais pediam a deposição de Goulart, e na mesma data militares iniciavam as mobilizações de tropas, saindo de Minas Gerais com destino à capital no Rio de Janeiro. O presidente João Goulart, por sua vez, não apresentou resistência, viajando para Porto Alegre, atitude que foi interpretada como uma renúncia ao cargo. Em 1º de abril de 64 o presidente do Congresso, Auro Moura Andrade, declara vaga a Presidência da República, e convoca Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara dos Deputados, para assumir a chefia do governo. Forma-se, a partir de então, uma junta militar provisória, formada pelos chefes militares das três forças armadas, autodenominada "Comando Supremo da Revolução"<sup>129</sup>. É o início da Ditadura no país.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> AARÃO REIS, Daniel. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 2000, p. 33-34.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>130</sup> A respeito dos motivos (políticos, econômicos e sociais) que ajudam a explicar o Golpe Civil-Militar de 1964, Lucilia Neves Delgado apresenta cinco linhas teóricas principais: 1) As concepções estruturalistas, representadas por autores como Otávio Ianni, Fernando Henrique Cardoso, Francisco de Oliveira, entre outros, que tenderam a explicar o golpe a partir dos fatores econômicos e estruturais (crise econômica, processo de acumulação capitalista, etc.). Neste caso, o golpe seria uma ação de classe, produto inevitável do fim da política populista de João Goulart; 2) a ênfase no caráter preventivo do golpe, a partir das interpretações de Florestan Fernandes, Caio Navarro de Tolero, Jacob Gorender e Lucilia Delgado. Para estes autores, o golpe era uma expressão do descontentamento dos setores conservadores com as organizações da sociedade civil e sua crescente participação política, sendo, portanto, uma estratégia para fazer frente às transformações nas estruturas econômicas e de poder no país; 3) A visão conspiracionista, defendida por Moniz Bandeira, Rene Dreifuss, Heloisa Starting e Otavio Dulci, autores que buscam enfatizar a conspiração de órgãos estrangeiros e nacionais na articulação do golpe, através da ocupação, por golpistas, de setores estratégicos; 4) A visão conjuntural, com ênfase na democracia, representada por Wanderley Guilherme dos Santos, Argelina Figueiredo e Jorge Ferreira. Esta concepção analisa o golpe a partir da dimensão política, enfatizando a existência de radicalismos nos vários espectros políticos e a falta de um compromisso conjuntural em relação à democracia; 5) Novo ciclo produtivo, a partir das publicações recentes de historiadores como Carlos Fico, Angela de Castro Gomes e Rodrigo Patto Sá Motta, entre outros. Com acesso a novas documentações, estes autores buscaram problematizar teses consolidadas e diversificar a produção historiográfica, a partir de novos olhares e problemas. Conferir: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. O Governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia. *Tempo* [online]. 2010, vol.14, n.28.

Sob a justificativa de "extirpar o comunismo da sociedade brasileira" e promover uma limpeza por meio da "revolução", seguiu-se um processo de "caça às bruxas", caracterizado por "milhares de cassações (...) deposição de governantes legalmente eleitos, recesso do Congresso Nacional, extinção dos partidos políticos tradicionais, imposição de eleições indiretas para governadores e presidente da República, entre muitas outras decisões de caráter ditatorial."<sup>131</sup> Ainda sob promessa de realizar eleições em 1965, os militares estenderam sua permanência no poder até 1985, quando João Figueiredo deixou a presidência e abriu o espaço da redemocratização.

Embora haja certo consenso historiográfico com relação ao início da ditadura em 1964, é certo dizer que seu período de maior violência pode ser situado a partir do final da década, com a intensificação da agitação popular e das grandes passeatas entre 1967 e 1968. Estes atos, organizados principalmente pelo movimento estudantil, denunciavam a Ditadura Militar e a política educacional de privatização do ensino superior, sendo duramente reprimidos pelo governo militar.

Um dos eventos mais emblemáticos da política de repressão ocorreu em 28 de março de 1968, quando estudantes secundaristas do Rio de Janeiro manifestavam-se contra o aumento dos preços das mensalidades e o corte de verbas para a educação. Na ocasião, a Polícia Militar assassinou o estudante Edson Luís de Lima Souto, de 18 anos, e feriu a bala um segundo estudante, Benedito Frazão Dutra. O corpo de Edson Luís foi carregado em passeata pelo centro do Rio até a Cinelândia, gerando grande comoção e protestos em inúmeras cidades do país<sup>132</sup>.

A violência policial seguiu-se nos dias seguintes. Em 2 de abril, imediatamente após a missa de sétimo dia, o público presente no local (formado majoritariamente por estudantes, sacerdotes e jornalistas) foi atacado e agredido por soldados a cavalo, gerando maior indignação e o aumento da mobilização estudantil. Em uma das manifestações, presentes na memória social do período como "Sexta-feira sangrenta", os estudantes denunciavam a política educacional do governo militar, a falta de verbas para a educação e as arbitrariedades da ditadura militar, sendo recebidos com gás lacrimogêneo e munições letais pela Polícia Militar. Ao final do protesto, milhares de estudantes foram detidos, centenas ficaram feridos e vinte e oito manifestantes foram mortos. No mesmo período, em abril de 1968, trabalhadores de Contagem, em Minas Gerais, e Osasco, em São Paulo, realizavam as primeiras grandes greves do Brasil após o golpe

---

<sup>131</sup> AARÃO REIS, op. cit., pp. 43-44.

<sup>132</sup> Edson Luis de Lima Souto. Memórias da Ditadura. Disponível em:

<https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/edson-luis-de-lima-souto> Acesso em: 05/07/2022.

civil-militar de 1964, denunciando a política de arrocho salarial da ditadura e reivindicando reajuste de 25%<sup>133</sup>.

Para responder à violência policial, setores mais amplos e heterogêneos da sociedade civil organizaram, para o dia 26 de junho, uma grande passeata, reunindo inicialmente 50.000 pessoas no centro do Rio de Janeiro. O número de manifestantes duplicou em poucas horas, passando a contar com a presença de diversos segmentos da sociedade: estudantes e professores, religiosos, trabalhadores, políticos, artistas e personalidades da MPB, como Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano, Gil, Milton Nascimento, Paulinho da Viola, entre outros, além de escritores, poetas e intelectuais diversos<sup>134</sup>. A "Passeata dos Cem Mil", como ficou lembrada, durou três horas, sem o registro de enfrentamentos com a polícia, e foi "uma das manifestações populares mais significativas na história do Brasil"<sup>135</sup>.

A violência política aberta era objeto de denúncia em charges e caricaturas da imprensa brasileira. Nestas publicações, era recorrente a menção ao "terrorismo de direita", produzido a partir da articulação entre agentes civis e do Estado, como a PM e o Dops<sup>136</sup>. As charges analisadas por Rodrigo Patto Sá Motta também endossavam bandeiras políticas da esquerda, a exemplo da "denúncia da influência imperialista norte-americana" e do engajamento nas manifestações de rua<sup>137</sup>. Tais manifestações da imprensa evidenciam que, a despeito do autoritarismo estatal instaurado em 1964, havia relativa liberdade de imprensa até dezembro de 1968, quando houve a promulgação do Ato Institucional nº 05. Esta medida política do governo militar suspendia o funcionamento do congresso e ampliava os poderes do Presidente. A partir do AI-5 foram enviados censores para as redações da imprensa, houve o aprofundamento da violência policial e da tortura e o recrudescimento do regime.

A análise da ascensão das manifestações populares do final dos anos 1960 no Brasil, na Argentina e no México suscita algumas reflexões, sobretudo no que diz respeito à dimensão global destes eventos. Pensado frequentemente a partir das manifestações da contracultura ocorridas em Paris ou nos Estados Unidos, este período tem sido compreendido como um sinônimo de rebelião jovem contra o poder e os costumes. Neste sentido, a principal contribuição do fenômeno contracultural teria sido, de acordo com Theodore Rosnak, a crítica

---

<sup>133</sup> 1968: da Greve de Contagem ao AI-5. Centro de Memória Sindical, 2018. Disponível em: <<https://memoriasindical.com.br/formacao-e-debate/1968-da-greve-de-contagem-ao-ai-5/#:~:text=A%20greve%2C%20resultado%20do%20trabalho,pronto%20os%20patr%C3%B5es%20ofereceram%2010%25>>

<sup>134</sup> DUNN, op. cit., p. 134.

<sup>135</sup> JELIN, op. cit.

<sup>136</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá . A Ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa (1964-69). *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 14, p. 62-85, 2013, p. 76.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 76.

à política militar e industrial dos Estados Unidos e seus efeitos antiecológicos, na busca por "eterno crescimento econômico". Como afirma o autor, tendo em vista a contracultura estadunidense, "a contracultura exigia novas formas de encarar a sexualidade, a comunidade, a natureza e a psique individual"<sup>138</sup>. Assim, a oposição à Guerra no Vietnã e os slogans sobre pacifismo, as ideias de liberdade, direitos civis e reprodutivos e as críticas às relações de gênero pareciam sintetizar os ideais de uma juventude de classe média insatisfeita com o status quo e ansiosa por mudanças sociais. Nesta perspectiva, tais bandeiras não seriam um produto de contextos históricos específicos, mas uma espécie de amálgama da juventude dos vários cantos do mundo, de Paris ao Rio de Janeiro ou à Cidade do México.

Se, por um lado, estas bandeiras efetivamente engajaram uma quantidade expressiva de jovens ao redor do mundo, é fundamental também identificar experiências distintas. Afinal, os jovens argentinos, brasileiros e mexicanos viveram os anos 60 em países historicamente marcados pela desigualdade social extrema e sob intensa violência estatal e militar, realidades que contrastavam com o Estado de bem-estar social e às sociais-democracias europeias.

Victoria Langland, em estudo sobre as conexões transnacionais dos eventos de 1968 no Brasil<sup>139</sup>, questiona "até que ponto as revoltas estudantis em um lugar influenciaram as revólvas em outros lugares?" (tradução minha). A autora propõe combater interpretações sobre os eventos políticos e sociais do Brasil e a América Latina tomados como um mero reflexo das ações unidirecionais dos EUA e Europa. Nestas perspectivas eurocêntricas, questionadas pela autora, não haveria no Brasil ou na América Latina dos anos 1960 movimentos sociais autônomos e originais, mas apenas cópias robóticas dos movimentos estudantis europeus e estadunidenses. Na contramão destas leituras, Langland sugere pensar o ano de 1968 no Brasil "em seus próprios termos"<sup>140</sup>. Afinal, antes mesmo dos primeiros protestos estudantis na Alemanha e na França, em abril e maio de 68, os brasileiros já estavam há semanas envolvidos em manifestações populares expressivas. Portanto, não há uma transferência vertical de mobilizações e pautas estudantis de um continente a outro, mas diferentes tipos de conexões globais, operadas a partir de múltiplas configurações e interesses.

Com relação às conexões transnacionais desenvolvidas no Brasil nos anos 1960, Langland sugere a existência de quatro tipos: a) conexões comemorativas: refere-se às construções pós-68, às memórias coletivas baseadas em entendimentos posteriores às

---

<sup>138</sup> ROSNAK apud DUNN, op. cit., p. 201.

<sup>139</sup> LANGLAND, Victoria. Transnational connections of the global sixties as seen by a historian of Brazil. In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018.

<sup>140</sup> Ibidem, pp. 15-16.



experiências vividas, baseados em imagens, eventos, slogans, etc.; b) conexões literais, baseadas no fluxo transnacional de ideias, pessoas e recursos; c) conexões aspiracionais: refere-se às conexões imaginadas, intencionadas, baseadas em um senso de pertencimento e compartilhamento de ideias; d) Conexões conspiracionais: refere-se às interpretações produzidas por atores e governos hostis às manifestações culturais e políticas da juventude dos anos 1960, baseadas na ideia de uma suposta conspiração do comunismo internacional, a qual a juventude brasileira seria vítima.<sup>141</sup> Ao analisarmos as conexões globais produzidas a partir dos casos específicos anteriormente mencionados (Argentina, México e Brasil) é possível identificar a existência, em abundância, dos quatro tipos de conexões explicitados por Langland, com algumas especificidades nacionais.

Ao considerarmos, por exemplo, as relações entre os diferentes regimes políticos e as manifestações estudantis, é possível encontrar elementos em comum para os três casos analisados: em todos os exemplos predominou a repressão policial, por meio da violência física, como principal estratégia de ação estatal. Contudo, ao levarmos em conta as “conexões comemorativas” relacionadas a estes mesmos eventos, percebe-se particularidades nítidas.

No Brasil, por exemplo, apesar das inúmeras lutas de memória relacionadas à ditadura militar de forma mais ampla, não houve a criação de datas específicas ou espaços de memória para a comemoração da Passeata dos 100 mil, realizada em 1968. Pode-se mencionar a luta dos estudantes brasileiros pela reconstrução do prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE), incendiado logo após o golpe, e sua utilização como espaço de memória ao longo das décadas seguintes, além de outras iniciativas populares para manter viva a memória da Ditadura e da repressão militar. Contudo, estes esforços de memória sobre a Ditadura Militar dialogam, predominantemente, com as temáticas da censura às artes e à imprensa e a repressão militar contra as esquerdas nos anos 1970, havendo pouca repercussão para eventos específicos do período, como ocorre no México e na Argentina.

No caso mexicano, como vimos, são realizadas anualmente marchas, a cada 2 de outubro, protagonizadas por jovens universitários com o objetivo de manter viva a memória do "Massacre de Tlatelolco" e os significados políticos do evento. Houve também, entre outras iniciativas, a criação de um monumento, em 1993, com as datas “1968-1993” e os nomes das vítimas<sup>142</sup>; em 2007 houve a criação de um memorial com o objetivo de fixar a memória do

---

<sup>141</sup> LANGLAND, Victoria. Transnational connections of the global sixties as seen by a historian of Brazil. In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018, pp. 19-23.

<sup>142</sup> JELIN, op. cit., p. 631.

movimento estudantil de 1968; e, em 2011 o poder legislativo do México estabeleceu o dia 2 de outubro como “día de duelo nacional”<sup>143</sup>.

No caso argentino, a memória do Cordobazo permanece presente em placas comemorativas, praças, intervenções urbanas e comemorações públicas, nas quais o evento surge como “marco narrativo inicial”<sup>144</sup> das mobilizações populares daquele período.

Percebe-se, portanto, que os esforços de memória sobre o final da década de 1960 produzidos nos três países latino-americanos dialogam, em grande medida, com as lutas estudantis, os processos de redemocratização e as realidades nacionais específicas, havendo menor conexão com os eventos ocorridos em Paris ou nos Estados Unidos. Há, no entanto, a manifestação daquilo que Victoria Langland chamou de “conexões aspiracionais”: a partir da crítica do terceiro-mundismo, elaborada por Roberto Schwarz, a autora identifica a existência de um “senso de compartilhamento” entre muitos ativistas e intelectuais latino-americanos, entre os quais estava presente as ideias de “Revolução” e luta antiimperialista<sup>145</sup>. A esperança na Revolução Cubana e a expectativa de que os países do chamado "Terceiro Mundo" emergiriam como importantes players globais mobilizava segmentos expressivos da juventude. Isto não significa que as mobilizações populares nos anos 1960 se configuravam, necessariamente, como ações de esquerda; eram, antes, movimentos antiautoritários, que reivindicavam novas liberdades: o uso da minissaia e dos cabelos longos, a liberdade sexual, o direito de ir e vir sem pedir permissão. "Todos estavam em jogo", como assinala Mary Kay Vaughan, "mas 1968 foi mais do que indulgência contracultural. Era sobre direitos negados por uma sociedade e um governo repressivo" (tradução minha)<sup>146</sup>.

Se, por um lado, é possível identificar conexões claras entre as angústias e reivindicações da juventude em vários cantos do planeta, as experiências históricas produzidas por seus agentes sociais não são as mesmas. Não obstante os esforços de memória para idealizar o "maio de 1968", tomado como uma espécie de acontecimento único, a análise histórica implica, necessariamente, compreender a data a partir de suas particularidades regionais e nacionais, sem desconsiderar, evidentemente, os eventuais diálogos entre estes contextos.

---

<sup>143</sup> Ibidem, p. 632.

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> LANGLAND, Victoria. Transnational connections of the global sixties as seen by a historian of Brazil. In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018, p. 20.

<sup>146</sup> VAUGHAN, VAUGHAN, Mary Kay. Mexico 1968 Events, assessments, and antecedents. In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018, p. 147.

## 2. “NÃO TEMOS TEMPO DE TEMER A MORTE”: A TROPICÁLIA ENTRE O SUCESSO E A CENSURA

### 2.1 O Divino Maravilhoso e a estética da violência

Anoiteceu  
o sino gemeu  
E a gente ficou  
feliz a rezar  
(...)  
Já faz tempo que eu pedi  
Mas o meu Papai Noel não vem  
Com certeza já morreu  
Ou então felicidade  
É brinquedo que não tem  
(Boas Festas, Assis Valente)<sup>147</sup>

Foi com a marchinha natalina “Boas Festas”, do compositor baiano Assis Valente, que os tropicalistas resolveram decretar a morte do Tropicalismo, em fins de 1968. A canção foi apresentada por Caetano Veloso em um especial de Natal do programa televisivo Divino Maravilhoso, da TV Tupi, em 23 de dezembro daquele ano. Não seria apenas mais uma apresentação natalina tradicional. Caetano Veloso resolvera apontar um revólver engatilhado para a própria cabeça, enquanto cantava os versos de Assis Valente e exibia cartazes com os dizeres “Aqui jaz o tropicalismo”. A direção do programa buscava redirecionar as câmeras para o busto do cantor, tentando esconder a arma<sup>148</sup>, mas não foi suficiente para evitar a fúria de muitos expectadores e prefeitos de cidades do interior, que enviavam cartas indignadas e abaixo-assinados para a TV Tupi tirar o programa do ar<sup>149</sup>.

A escolha por interpretar “Boas Festas” não se deu ao acaso. A apresentação tropicalista de 1968 estabelece uma relação de metonímia com o compositor Assis Valente. Também nascido em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, assim como Caetano Veloso e Maria Bethânia, o compositor baiano havia cometido suicídio dez anos antes, em 1958, por conta de dívidas<sup>150</sup>. Sua composição natalina, escrita em 1932 e gravada no ano seguinte por Carlos

<sup>147</sup> VALENTE, Assis. Boas Festas. Intérprete: Carlos Galhardo. In: diversos. História da Música Popular Brasileira - Assis Valente - fascículo 14. São Paulo: Abril Cultural, p. 1970, 1 disco sonoro, lado 1, faixa 4.

<sup>148</sup> TROPICALISTAS na TV - 15 histórias sobre o programa "Divino Maravilhoso" . Tropicália Viva, 2020. Disponível em: <https://www.tropicaliaviva.com/post/tropicalistas-na-tv-15-hist%C3%B3rias-sobre-o-programa-divino-maravilhoso> Acesso em: 02 set. 2022

<sup>149</sup> COHN, Sergio (org.). *Encontros* - Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 82.

<sup>150</sup> ZINCONE, Rafael. ?Boas Festas?: autoritarismo y violencia de Estado en el cuerpo y en la voz de Caetano Veloso. In: I jornadas internacionales ‘cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas’, 2017, Buenos Aires. Actas de las I Jornadas Internacionales cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas, Buenos Aires, 2017.

Galhardo, se tornaria bastante popular a partir dos anos 1950, sendo referenciada na imprensa do Rio de Janeiro como “hino oficial” das celebrações natalinas a partir de 1956<sup>151</sup>. Apesar do suposto tom alegre e festivo da canção, sua letra também falava de desigualdade social, ao assinalar que a “felicidade” do Natal era privilégio de uns poucos, como lembrou Caetano posteriormente. Em *Verdade Tropical* o músico justifica sua apresentação:

Eu próprio, numa homenagem ao grande compositor suicida Assis Valente, e numa desmistificação das róseas sentimentalidades natalinas, cantaria a linda e triste canção "Boas festas" daquele autor ("eu pensei que todo mundo fosse filho de Papai Noel...") apontando um revólver para minha própria têmpera. E assim fiz. A canção, originalmente uma marchinha - e que no Brasil está tão identificada com o Natal quanto "Jingle bell" (embora a letra proteste contra o fato de que alguns recebem presentes de Natal e outros não) -, fora despojada de seu ritmo e era apresentada como um adágio com as sílabas da letra escandidas. O resultado (que ainda vi no vídeo) era assustador. Fiquei orgulhoso porque considerei que ali havia densidade "poética", mas intimamente arrependido por crer ter talvez - mais uma vez - ido longe demais. No dia 27 de dezembro, Gil e eu fomos presos.<sup>152</sup>

Boas Festas, portanto, ao ser apresentada em 1968, estabelece múltiplos diálogos: em um primeiro nível, entre os próprios compositores baianos, tendo em vista a tragédia vivida por Assis Valente e a identificação dos músicos tropicalistas com sua poesia; em um segundo plano, pode ser interpretada enquanto ação de protesto – político e estético, seja contra o espírito natalino e a “carentice da tradicional família brasileira”, como assinalou Carlos Calado<sup>153</sup> ou contra o autoritarismo militar. O auditório do programa era frequentado por policiais à paisana, o que aumentava “o medo entre o elenco e a produção”<sup>154</sup>. Medo que aumentaria após a decretação do AI-5, em 13 de dezembro daquele ano. Ainda assim, a polêmica edição natalina foi ao ar dez dias após a instauração do decreto. Embora o contrato dos músicos com a TV Tupi previsse mais cinco semanas de programa, a prisão dos fundadores tropicalistas dias depois da fatídica edição aceleraria seu término. Assim, a apresentação dos tropicalistas no Divino pode ser interpretada como uma espécie de “funeral televisionado”, na qual os músicos explicitavam o esgotamento da Tropicália como “projeto musical coletivo”<sup>155</sup>.

O Divino Maravilhoso durou menos de três meses no ar. Havia sido inicialmente proposto pelos tropicalistas Gil e Caetano à TV Record, mas após a rescisão do contrato dos músicos com a emissora, o projeto foi oferecido para a TV Tupi, que abraçou a proposta<sup>156</sup>.

<sup>151</sup> Ibidem.

<sup>152</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das letras, 1997, p. 343.

<sup>153</sup> CALADO, Carlos. *Tropicália: A História de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 251.

<sup>154</sup> Ibidem, p. 251.

<sup>155</sup> ZINCONI, Rafael. *Parabolicamará: Tropicália e a politização do cotidiano na TV*. Dissertação (Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano. Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ, 2017, p. 79.

<sup>156</sup> TROPICALISTAS na TV - 15 histórias sobre o programa "Divino Maravilhoso", op. cit.

Além dos fundadores tropicalistas, o programa contaria com a participação de Tom Zé, Gal Costa, Jorge Ben, Os Mutantes, Torquato Neto, Nara Leão, Paulinho da Viola, entre outros<sup>157</sup>.

O nome do programa era uma ideia do empresário Guilherme Araújo, que também havia escolhido o nome artístico de Gal Costa e trabalhado com muitos artistas tropicalistas, como Bethânia, Caetano e Gil<sup>158</sup>. Araújo tinha o costume de “elogiar o que ele gostava adjetivando de ‘Divino! Maravilhoso! Internacional!’”<sup>159</sup>. Assim, a expressão seria apropriada pelos tropicalistas, tanto para o programa de televisão, estreado em outubro de 1968, quanto para uma das composições de Gil e Caetano daquele mesmo ano, que faria sucesso na voz de Gal Costa em seu álbum homônimo de 1969. A cantora tropicalista defendeu Divino, Maravilhoso no IV Festival de Música Popular Brasileira da Record, ficando com a terceira colocação e obtendo grande sucesso popular<sup>160</sup>.

A letra da composição trazia, em seu refrão, a temática da violência: “É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte”. As estrofes são construídas a partir da anáfora “Atenção”: “Atenção / Ao dobrar uma esquina”, “Atenção / Precisa ter olhos firmes / Pra este sol / Para esta escuridão”, “Atenção / Tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso”. Os termos evocados na composição fazem referências diretas ao contexto político repressivo do final dos anos 1960: a ideia do “divino e maravilhoso” surge como contraponto irônico ao “sangue sobre o chão”; o uso da palavra “escuridão” pode ser interpretado como metáfora para o obscurantismo do autoritarismo militar; a questão da censura e dos mecanismos de controle mobilizados pela Ditadura aparecem no uso da interjeição “Atenção” (às “janelas no alto”, “ao dobrar uma esquina”, ao “sangue sobre o chão”).

Os compositores também propõem um diálogo direto com o ouvinte da canção, ao recorrem ao uso da metalinguagem: “Atenção / Para a estrofe, para o refrão / Pro palavrão / Para a palavra de ordem”. Christopher Dunn interpreta a estrofe como uma dupla crítica, tanto à ortodoxia esquerdista, elemento bastante característico da produção tropicalista, quanto ao patriotismo conservador, que fazia amplo uso de discursos de ordem<sup>161</sup>. Independentemente das muitas possibilidades interpretativas que a canção oferece, nos parece clara sua intenção de protesto.

<sup>157</sup> Divino Maravilhoso. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/curiosidades/divino-maravilhoso-2>> Acesso em: 02 set. 2022

<sup>158</sup> MORRE no Rio o produtor musical Guilherme Araújo. Estadão, São Paulo, 21 de março de 2007. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,morre-no-rio-o-produtor-musical-guilherme-araujo,20070321p1495>> Acesso em: 02 set. 2022

<sup>159</sup> TROPICALISTAS na TV - 15 histórias sobre o programa "Divino Maravilhoso" op. cit.

<sup>160</sup> GAL Costa. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/gal-costa/> Acesso em: 02 set. 2022

<sup>161</sup> DUNN, op. cit, p. 137.

A canção foi escrita antes da decretação do Ato Institucional Nº 5, mas se tornaria profética dos acontecimentos políticos posteriores ao Ato. Como visto no capítulo anterior, além da prisão dos músicos fundadores do Tropicalismo, o período pós-68 seria caracterizado pelo recrudescimento do autoritarismo militar, com a perseguição sistemática de artistas, intelectuais, jornalistas, professores e diversos setores da sociedade civil. Entre 1964 e 1968, contudo, apesar do autoritarismo característico da Ditadura Militar brasileira, o contexto foi caracterizado por uma significativa efervescência cultural no âmbito da Música Popular Brasileira, como veremos a seguir.

## **2.2 Efervescência cultural e repressão política nos anos 1960 (1964-1968)**

Embora o governo militar brasileiro tenha lançado mão de um extenso aparato repressivo, praticado desde os primeiros momentos do Golpe Civil-Militar de 1964 (seja por meio da violência e da coerção física, ou da publicação de normas e decretos legais), não houve, até 1968, uma política bem-sucedida de controle sobre as artes e a produção cultural no país. O período entre 1964 e 1968 é caracterizado, antes, por uma "relativa liberdade de criação e expressão, mesmo sob a vigilância, perseguição e censura do regime autoritário."<sup>162</sup> Deste modo, a classe artística contou com "um espaço significativo para a expressão de suas ideias políticas e estéticas", fator que contribuiu para "a fermentação criativa de tendências e a profusão de talentos e propostas formais ao longo desse período."<sup>163</sup>

Diversas ações foram promovidas pela classe artística como forma de reação ao golpe de 1964. Pode-se situar, inicialmente, a realização do espetáculo *O Fino da Bossa*, no Teatro Paramount, em São Paulo, em maio de 1964<sup>164</sup>. O evento foi patrocinado pelo Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, e inseria-se em um conjunto de shows coletivos promovidos por jovens acadêmicos com o objetivo de arrecadar fundos para suas formaturas e prestigiarem a nascente Bossa Nova, reunindo artistas então "amadores", como Toquinho, Chico Buarque e Geraldo Vandré, entre outros, e aqueles já profissionalizados, como Roberto Menescal, Silvia Telles e Oscar Castro Neves<sup>165</sup>.

Em dezembro de 1964 estrearia, no Rio de Janeiro, o *Show Opinião*, idealizado pelos dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes e dirigido por Augusto

---

<sup>162</sup> NAPOLITANO, op. cit., p. 74.

<sup>163</sup> VILLAÇA, op. cit., p. 77.

<sup>164</sup> O espetáculo daria origem ao programa de mesmo nome, estreado na Record em 1965.

<sup>165</sup> MACHADO, op. cit.

Boal. Considerado "o primeiro protesto teatral contra a ditadura militar"<sup>166</sup>, o evento contou com a presença do sambista Zé Kéti, o compositor João do Valle e a cantora Nara Leão. Expressão da cena artística engajada dos anos 1960, o espetáculo se estruturava a partir da encenação de "situações corriqueiras daquele período", a exemplo da "perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas". O repertório, formado predominantemente por ritmos regionais como o samba e o baião, funcionava como forma de "alfinetar a consciência do público"<sup>167</sup> para os problemas de ordem política e social, estimulando entre os presentes a ideia de resistência ao golpe e à Ditadura Militar.

Nos anos seguintes ao golpe emergiriam, para além dos exemplos citados, inúmeros eventos artísticos e culturais, com propostas políticas e estéticas diversificadas. É o caso dos programas musicais de auditório, como O Fino da Bossa, Jovem Guarda e Bossaude, dos quais iriam emergir os Festivais de Música Popular Brasileira, mencionados no capítulo anterior. Tais eventos, para além de sua função de entretenimento, funcionavam como catalisadores dos conflitos sociais, políticos e culturais de seu contexto, e tornavam a televisão uma importante arena de batalhas culturais. No auge de sua audiência e prestígio, os festivais de música brasileira atuavam como uma espécie de "fórum" e "feira": ao mesmo tempo em que lançavam novos artistas e contribuía para a popularização e a institucionalização da MPB, eram também espaço de debates e disputas de ordem política, cultural e estética<sup>168</sup>.

Estes espaços de ação cultural e artística seriam gradativamente dilapidados pela ação implacável da censura, após dezembro de 1968, quando foi instituído o Ato Institucional Nº 5. O AI-5 representou, imediatamente, um endurecimento das relações entre o governo militar e a sociedade, através da supressão da liberdade de expressão na imprensa, nas artes e nos demais espaços de atuação social. Censores do governo federal (soldados, policiais e profissionais contratados especialmente para esta função) foram enviados para as redações dos jornais e das redes de televisão, e passou-se a fiscalizar a produção cultural e artística no país, atingindo ao menos 1390 pessoas em seus primeiros dois anos, através de demissões e mortes<sup>169</sup>. Para Beatriz

---

<sup>166</sup> KUHNER, Maria Helena; Rocha, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume DUMará, 2001, p. 46

<sup>167</sup> PARANHOS, K. R. Engajamento e intervenção sonora no Brasil no pós-1964: a ditadura militar e os sentidos plurais do show Opinião. *Pitágoras 500*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 73–82, 2012, p. 74. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634780> Acesso em: 02 set. 2022.

<sup>168</sup> A analogia é de Marcos Napolitano, em: NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. 3ª edição. São Paulo: Ed. do autor, 2022. Ebook, 2022.

<sup>169</sup> GREGORIO, Rafael. Há 50 anos, prisão de Gil e Caetano elevava terror pós-AI-5 e matava a tropicalia. *Folha de S. Paulo* [online], São Paulo, 26 dez. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/ha-50-anos-prisao-de-gil-e-caetano-elevava-terror-pos-ai-5-e-matava-a-tropicalia.shtml>> Acesso em: 02 ago. 2022.

Kushnir, o AI-5 representou uma "máquina de censura", aperfeiçoada a cada ajuste legal<sup>170</sup>. Tais práticas, lembra a autora, não eram mera arbitrariedade do Estado militar, mas sustentadas em um conjunto de normas, decretos e jurisprudências que visavam fornecer um ar de "legalidade" à ditadura militar: "Atos como banimento, expulsão do país e censura prévia são terríveis, mas eram legais. Ou seja, eram executados sob o amparo da lei e pela força bruta"<sup>171</sup>.

A partir da criação da Divisão de Segurança e Informação (DSI), em 1967, e de uma série de normas jurídicas que buscavam amparar o controle do Estado, sobretudo após 1968, o governo Médici buscou "calar notícias e informações e centralizar as atividades censórias no intuito de forjar uma imagem do governo e de ganhar adesões"<sup>172</sup>.

Vale destacar a criação da Política Nacional de Cultura, pelo governo de Ernesto Geisel, em 1975, instituindo uma política de viés nacionalista que visava "difundir a cultura através dos meios de comunicação de massa"<sup>173</sup>. Através da ação de órgãos como o Conselho Federal Cultural, o Instituto Nacional de Cinema, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Serviço Nacional de Teatro, os governos militares objetivavam garantir três pilares: integração nacional, segurança nacional e desenvolvimento nacional<sup>174</sup>.

Para além das ações da esquerda armada e de grupos de atuação abertamente política, a ditadura também tinha como alvo artistas e intelectuais considerados, de algum modo, "subversivos" – embora os critérios utilizados pelos órgãos de repressão nem sempre fossem suficientemente claros. A perseguição da censura a artistas teve significativo impacto na indústria fonográfica. Como demonstramos no capítulo anterior, os anos 1970 no Brasil foram caracterizados por um expressivo crescimento da indústria de discos, a uma média de 15% ao ano ao longo da década<sup>175</sup>. Apesar disso, a instauração do AI-5 em 1968 e o contexto autoritário "impediu que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício imediato da chamada música popular brasileira"<sup>176</sup>, tendo em vista o maior favorecimento às indústrias multinacionais e à produção cultural estrangeira (embora, como dissemos no capítulo anterior, o consumo de música brasileira ainda fosse bastante expressivo no país). Além disso, a censura impactava diretamente na produção industrial dos discos:

---

<sup>170</sup> KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: Jornalistas e Censores, do AI-5 à constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo: FAPESP, 2004, p. 109.

<sup>171</sup> Ibidem, p. 110.

<sup>172</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>173</sup> VILLAÇA, op. cit., p. 68.

<sup>174</sup> CHAUI apud VILLAÇA, op. cit., p. 68.

<sup>175</sup> MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009, p. 62.

<sup>176</sup> Ibidem, p. 62.



A necessidade de enviar as canções para o crivo dos censores, a demora de alguns pareceres, a falta de critérios claros para o exercício do veto, a mudança exigida nas letras (que acabava prejudicando toda a estrutura da composição), tudo concorria para o atraso e a indefinição de cronogramas de produção. Muitos álbuns eram planejados de um modo e acabavam sendo gravados de outro, prejudicando o planejamento empresarial e financeiro das gravadoras.<sup>177</sup>

Com relação à perseguição direta a artistas, um dos exemplos mais emblemáticos do período é a prisão e posterior exílio dos tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, no final de dezembro de 1968. Na ocasião, Caetano Veloso e Os Mutantes faziam shows em uma boate do Rio de Janeiro, juntamente com Gal Costa e Gilberto Gil, e traziam no palco uma representação de um homem morto, feita por Hélio Oiticica, e a inscrição "seja marginal, seja herói", o que motivava reações de vaias e aplausos do público presente<sup>178</sup>.

A partir de uma denúncia falsa, feita por um radialista de São Paulo, de que os músicos estariam deturpando o hino nacional, "em ritmo de Tropicália", com palavrões e ofensas à bandeira do Brasil, o show foi suspenso e a boate interditada. Em 27 de dezembro de 1968 os militares efetuaram a prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso, duas semanas após a promulgação do AI-5. Os músicos ficariam encarcerados quase dois meses, sendo postos em liberdade vigiada a partir de 19 de fevereiro de 1969. Em uma ação negociada com a Ditadura Militar, partiram para o exílio na Inglaterra em julho daquele ano, retornando ao país de forma definitiva apenas em janeiro de 1972.

Recentemente, em 2018, o processo judicial contra Caetano Veloso foi encontrado pelo historiador Lucas Pedretti, no Arquivo Nacional, e disponibilizado ao músico<sup>179</sup>. A análise dos documentos lançou luz sobre outras motivações para a prisão dos tropicalistas, para além do incidente na boate carioca. Um dos documentos, encaminhado ao Presidente da República pelo Secretário-Geral do Conselho de Segurança Nacional, pedia a suspensão dos direitos políticos de Caetano Veloso por dez anos sob a justificativa de supostas "atividades subversivas" do músico<sup>180</sup>. Como exemplo, menciona um manifesto assinado por Caetano em protesto à suspensão de uma peça teatral; além disto, o documento cita a participação do músico em uma

<sup>177</sup> NAPOLITANO, op. cit., p. 416.

<sup>178</sup> GREGORIO, Rafael. Há 50 anos, prisão de Gil e Caetano elevava terror pós-AI-5 e matava a tropicália. Folha de S. Paulo [online], São Paulo, 26 dez. 2018 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/ha-50-anos-prisao-de-gil-e-caetano-elevava-terror-pos-ai-5-e-matava-a-tropicalia.shtml> Acesso em: 01 ago. 2022.

<sup>179</sup> Os documentos foram organizados pelos documentaristas Renato Terra e Ricardo Calil, e divulgados no documentário *Narciso em férias* e no livro de mesmo nome, ambos no ano de 2020. Cf. VELOSO, Caetano. *Narciso em férias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020; TERRA, R; CALIL, R. *Narciso em férias*. Documentário, 104 min. 2020. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8836951/> Acesso em: 05/09/2022.

<sup>180</sup> O documento fundamentava-se no Artigo 4º do Ato institucional Nº 5, que previa a cassação dos direitos políticos de qualquer cidadão por dez anos, além de permitir ao Presidente cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

"Semana da Cultura" e a suposta existência de uma música chamada "Che", atribuída a Caetano, que teria sido apreendida pela Polícia Federal<sup>181</sup>.

Ao lembrar o caso, em suas memórias, Caetano Veloso menciona, com detalhes, alguns dos interrogatórios a que foi submetido enquanto esteve na prisão. Dentre os questionamentos, o músico é indagado sobre sua participação na Passeata dos Cem Mil e sobre declarações à imprensa. Em um dos diálogos, travados com um capitão do exército, o músico relata:

[o capitão] referiu-se a algumas declarações minhas à imprensa em que a palavra "desestruturar" aparecia, e, usando-a como palavra-chave, ele denunciava o insidioso poder subversivo do nosso trabalho. Dizia entender claramente que o que Gil e eu fazíamos era muito mais perigoso do que o que faziam os artistas de protesto explícito e engajamento ostensivo. Em suma, ele demonstrava estar muito mais inteirado das motivações reais para que Gil e eu estivéssemos presos do que o major Hilton, deixando implícito que sabia serem falsas as histórias de bandeira e hino e, portanto, irrelevante que eu tivesse provado inocência nisso.<sup>182</sup>

O relato de Caetano sugere elementos importantes para a compreensão da censura e da perseguição aos artistas durante o auge da repressão militar. A menção, com certa recorrência, à questão da "subversão", sugere a existência de um conjunto maior de acusações de ordem política e ideológica contra os músicos tropicalistas, para além das justificativas oficiais. Neste sentido, pouca relevância parece ter para o aparato judicial do exército a procedência ou não das acusações elencadas. Outro aspecto de sua fala digno de nota é a demarcação de distinções claras entre a "subversão tropicalista" e as músicas de engajamento e protesto explícito. Esta estratégia discursiva é utilizada com relativa frequência nas manifestações de Caetano sobre o incidente na boate carioca que levou à sua prisão. Em uma de suas declarações dias após o ocorrido, publicada no jornal *Última Hora*, Caetano rebateu:

O importante é não abrir concessões à repressão e assim vou continuar agindo, sem pensar onde possa parar, ou eu ou minha carreira. E é exatamente por isso que somos tão perseguidos, porque somos incômodos de verdade. Não nos limitamos ao blá-blá-blá. Somos a própria revolução encarnada.<sup>183</sup>

A afirmação sobre o "blá-blá-blá" era uma provocação direta aos músicos abertamente engajados, para quem a revolução surgia como temática central em suas letras. Assim, se a música de protesto explícito poderia sugerir algum incômodo para a Ditadura Militar, eram os

<sup>181</sup> Caetano Veloso, em suas memórias, lembra o interrogatório realizado na prisão e os questionamentos à suposta canção "Che", afirmando nunca ter escrito ou lançado tal composição. A menção possivelmente faz referência equivocada à música "Soy loco por ti América". Cf. VELOSO, Caetano. *Narciso em férias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

<sup>182</sup> VELOSO, Caetano. *Narciso em Férias*. Companhia das Letras: São Paulo, 2020, pp. 120-121.

<sup>183</sup> VELOSO, Caetano apud CALADO, Carlos. *Tropicália: A História de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 233.

tropicalistas, na interpretação de Caetano, os que realmente incomodavam. A fala do músico carrega certos exageros, afinal a repressão não se abateu apenas sobre os tropicalistas<sup>184</sup>. Contudo, a escolha do músico por se posicionar em relação aos seus colegas revela elementos identitários importantes para a compreensão da Tropicália.

Como dito no capítulo anterior, o debate cultural e estético dos anos 1960 no âmbito da música brasileira havia sido caracterizado por uma série de conflitos e antagonismos, exemplificados na fatídica “Passeata contra as guitarras elétricas”: de um lado, os músicos adeptos da chamada “Jovem Guarda”, movimento musical forjado nos anos 1960, a partir da influência de artistas de rock inglês e estadunidense e das canções românticas italianas e francesas, produzindo o chamado “iê-iê-iê”<sup>185</sup>; de outro, os artistas nacionalistas da MPB, defensores das “tradições” da música brasileira. Para além da oposição à influência do rock internacional e da música estrangeira, os artistas nacionalistas da MPB opunham-se ferrenhamente à sua versão nacional, representada pela Jovem Guarda, e à canção passional, gêneros tidos como “cafonas”, “bregas” e “alienados”<sup>186</sup>. A Tropicália, neste contexto, emergia como resposta a estes impasses. Sem aderir completamente à proposta da Jovem Guarda, os músicos tropicalistas dialogavam com o movimento, assimilando algumas de suas contribuições e propondo a construção de um “som universal” baseado na incorporação de elementos estéticos estrangeiros.

Tais propostas não ficaram imunes às críticas dos músicos nacionalistas adeptos da chamada “canção engajada”. Os tropicalistas foram frequentemente acusados por estes de “alienados”: para alguns críticos, os compositores produziam canções “fragmentárias, ambíguas e distorcedoras da realidade nacional”, o que acabava por ‘desviar’ a juventude dos projetos de revolução que entusiasmavam as esquerdas, servindo como “engodo à direita”<sup>187</sup>. Em algumas críticas mais radicais, o discurso tropicalista seria responsável por promover a “carnavalização inconsequente da realidade opressora”. Como assinala o historiador Gustavo Alonso, “a incorporação da guitarra elétrica, a fusão de ritmos internacionais (especialmente o

---

<sup>184</sup> O caso mais notório, no âmbito da música de protesto, talvez tenha sido a perseguição ao músico Geraldo Vandré que, após a apresentação de Caminhando (Pra não dizer que não falei das flores) no Festival da Canção de 1968, precisou fugir do país para evitar a prisão.

<sup>185</sup> O termo “iê-iê-iê” era uma referência à canção She loves you, dos Beatles, em que o grupo cantava “She loves you/yeah, yeah, yeah”. Cf. OLIVEIRA, Adriana Mattos de. *A Jovem Guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público*. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal Fluminense – UFF, 2011, p. 47

<sup>186</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 83.

<sup>187</sup> ALONSO, Gustavo. *O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro*. Achegas.net, v. 1, p. 44-71, 2013, p. 48.

rock pós-Beatles), a aceitação da cultura de massa e a reformulação comportamental eram vistos com desdém por grandes setores da esquerda brasileira”<sup>188</sup>.

Apesar das críticas intensas dos músicos engajados aos tropicalistas nos anos 1960, Alonso argumenta sobre a existência de um processo de reformulação da memória sobre a canção tropicalista nos anos 1970, sobretudo após o retorno dos fundadores tropicalistas do exílio, em 1972. Outrora taxados como “alienados”, os músicos tropicalistas retornavam ao país com ares de unanimidade, sendo mitificados e incorporados à memória da “resistência” à ditadura. De acordo com o autor:

Grande parte das esquerdas que combateram o movimento na década anterior, teve que se reformular. Finalmente o Tropicalismo pôde ser louvado pelos esquerdistas mais radicais que lutavam contra a ditadura e que no campo estético só aceitavam a arte “conscientizadora”. Essa reformulação ficou clara justamente no endeusamento dado a Caetano quando da sua chegada. Enquanto esteve no exílio perdurou a imagem do compositor sofrido, expulso do seu próprio país. Mesmo setores de uma esquerda culturalmente mais radical (...) aceitaram incorporar Caetano quando este esteve fora. (...) Assim, uma parte da Zona Sul contou sua história de resistência à ditadura, reformulando sua relação com o Tropicalismo e integrando-o a memória da luta contra a ditadura.<sup>189</sup>

Assim, o Tropicalismo era incorporado ao contexto contracultural dos anos 1970, sendo interpretado por muitos como a “face brasileira da contracultura”<sup>190</sup>. Os conflitos culturais de outrora, que haviam mobilizado debates acalorados entre artistas e intelectuais, pareciam não ter mais lugar naqueles tempos, embora permanecessem vivos nas memórias de alguns de seus principais expoentes.

### **2.3 "É preciso acrescentar o veneno do novo": as referências intelectuais e a dimensão dialógica do movimento tropicalista**

Em uma conversa entre Gilberto Gil, Augusto de Campos e Torquato Neto, realizada em 1968, Gil é indagado a respeito do "exercício de liberdade" em sua música, sobre o dilema entre produzir canções de massa, "que o ouvinte já espera ouvir", ou ousar seguir propostas distintas. "É preciso acrescentar a isso o veneno do novo"<sup>191</sup>, defende o tropicalista. Gil relaciona o trabalho do compositor à prática da homeopatia: "curar a doença do cara com a própria doença"<sup>192</sup>. Se, por um lado, o gosto do ouvinte se constrói a partir de códigos pré-

<sup>188</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>189</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>190</sup> NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M. . Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, n.35, p. 53-75, 1998.

<sup>191</sup> COHN, Sergio. (org.) *Encontros* - Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 25.

<sup>192</sup> Ibidem, p. 25.

formatados, convém ao músico fazer deste conjunto de elementos estéticos seu ponto de partida, não para "reeducar" o ouvinte, ou opor a "alta cultura" à "cultura de massa", mas para ressignificá-la.

A argumentação do músico faz referência direta ao debate intelectual inaugurado pela "Escola de Frankfurt", a partir de autores como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, entre outros, a respeito do papel da arte e da cultura na modernidade. Ao problematizarem a racionalidade moderna, a partir de reflexões sobre o papel da arte no mundo capitalista e sob os sistemas totalitários, muitos destes autores passaram a debruçar-se sobre o problema da "indústria cultural" e da cultura de massas, conceitos desenvolvidos por Adorno e Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*<sup>193</sup>. Na obra, os autores apontavam as estratégias de manipulação praticadas pelas classes dominantes através dos meios de comunicação. Nesta perspectiva, os gostos das "massas" não seriam espontâneos e naturais, mas dirigidos por interesses políticos ou de mercado. Segundo os autores:

Quanto mais firmes se tornam as posições da indústria cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as e, inclusive suspendendo a diversão (...) O descaramento da pergunta retórica: "Mas o que é que as pessoas querem?" consiste em dirigir-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-las da subjetividade. Mesmo quando o público se rebela contra a indústria cultural, essa rebelião é o resultado lógico do desamparo para o qual ela própria o educou.<sup>194</sup>

Nesta perspectiva, as capacidades de autonomia e reflexão própria do público consumidor são diluídas em interesses externos, alheios ao seu controle. Convinha aos artistas engajados, portanto, imbuídos da crítica de Adorno e Horkheimer, produzir uma arte crítica, oposta aos ditames do mercado, e elevar a consciência das "massas".

No âmbito da produção Tropicalista, não havia consenso com relação ao debate sobre a indústria cultural. Se tomarmos como exemplo a obra de Tom Zé, um dos principais expoentes do grupo, é possível identificar uma perspectiva bastante irônica com relação à indústria cultural e à cultura do consumo. Vejamos, por exemplo, o álbum "Grande Liquidação", lançado pelo músico em 1968, cujo texto de contracapa trazia a seguinte provocação:

Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. (...) Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc. E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz. Entretanto, quando os sorrisos descuidam, os

<sup>193</sup> ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. Ebook.

<sup>194</sup> Ibidem, p. 118.

noticiários mostram muita miséria. Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. (Às vezes por outras coisas também)<sup>195</sup>.

A ironia da contracapa dialoga diretamente com a proposta temática do álbum, presente em suas doze canções: o tom satírico em relação ao consumo; a superficialidade da propaganda publicitária, responsável por escamotear a realidade social em relação à pobreza e à desigualdade; a felicidade “falsa” vendida pela televisão e pelos meios de comunicação; ou ainda a hipocrisia das classes dominantes, com seus “manuais de bons costumes”. A partir de uma leitura bem-humorada e satírica, Tom Zé tematiza símbolos do consumismo e da realidade urbana, não apenas na capa e contracapa do álbum, mas também em suas composições, estimulando uma “relação dialógica dos diversos aspectos constitutivos do disco (capa, textos da contracapa, letras, músicas, etc.)”<sup>196</sup>

Vejamos, por exemplo, a canção “Glória”, presente no álbum. Em sua primeira estrofe, o compositor apresenta a história de um pai de família burguês e religioso, cujo objetivo de vida consiste em “encaminhar seus filhos para a glória”. Contudo, a moralidade religiosa e as ideias de família e tradição caminham ao lado da ganância e do lucro, manifestadas no uso da palavra “dólar” e na descrição irônica sobre a ideia de honra burguesa (“Ensinou-lhes bem cedo que a honra / todos devem cultivar / entretanto, ao tomar decisões / ela nunca deve atrapalhar”). O musicólogo Guilherme Araújo Freire identifica, nesta composição, uma associação entre a palavra “Dólar” e “Glória”: sempre que elas aparecem, surgem elementos sonoros que lembram corais de igrejas norte-americanas, integrando o arranjo à dimensão lírica da letra: “Desta maneira, pode-se dizer que a crítica é ressaltada na medida em que as palavras “glória” e “dólar” são associadas, expressando, de certa maneira, a sacralização do dinheiro.”<sup>197</sup>

As contradições da vida urbana e do capitalismo perpassam a obra de Tom Zé, não apenas neste período específico em que nos detemos, mas também em seus trabalhos posteriores – embora o músico guardasse distinções em relação à crítica anticapitalista das esquerdas convencionais. Esta interpretação irônica e cética em relação aos benefícios da cultura de consumo sugere distinções, por exemplo, em relação àquela adotada por Gil e Caetano, cujas composições, em geral, expressavam maior disposição com relação à mídia de massa.

<sup>195</sup> ZÉ, Tom. *Tom Zé – Grande Liquidação*. Rozemblit, 1968. LP.

<sup>196</sup> FREIRE, G. A. Crítica da sociedade de consumo e do moralismo ideológico da ditadura militar em Grande Liquidação de Tom Zé. In: XXIV CONGRESSO DA ANPPOM, 2014, São Paulo. Anais do XXIV Congresso da ANPPOM, 2014.

<sup>197</sup> FREIRE, G. A. Crítica da sociedade de consumo e do moralismo ideológico da ditadura militar em Grande Liquidação de Tom Zé. In: XXIV CONGRESSO DA ANPPOM, 2014, São Paulo. Anais do XXIV Congresso da ANPPOM, 2014.

Esta é a perspectiva, também, adotada pelos poetas concretos, com quem os tropicalistas encontrariam muitas afinidades e interesses em comum<sup>198</sup>. Para eles, a indústria cultural e o consumo não eram necessariamente elementos a serem combatidos, mas reapropriados. Décio Pignatari, um dos grandes expoentes da poesia concreta, explicita esta perspectiva em seus escritos. Ao refletir sobre a ideia de "beleza" e estetismo, o poeta declara:

o belo se existe só existe útil e momentaneamente na sociedade de consumo em massa por uma lógica estatística da preferência (...) é claro que o consumo busca o seu leito natural na média comunicativa (...) & que são as revoluções senão radicalizações da média?<sup>199</sup>

Como se verifica na leitura do documento, o poeta não nega a existência da indústria cultural e a dimensão comercial dos parâmetros estéticos, como apontado pelos críticos da Escola de Frankfurt. Contudo, diferentemente da arte de esquerda declaradamente engajada, não se nega as possibilidades de reapropriação e inovação oferecidas pelos espaços de comunicação de massas.

A ideia de revolução como "radicalização da média", sugerida por Pignatari, faz referência direta à teoria oswaldiana. Um dos grandes idealizadores do modernismo brasileiro, Oswald de Andrade desenvolveria, no final dos anos 1920, a metáfora da antropofagia - que seria posteriormente apropriada por intelectuais, músicos e artistas diversos, entre os quais os tropicalistas.

Publicado inicialmente na Revista de Antropofagia, em 1928, o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade sugere, por meio de metáforas e elementos poéticos e literários, repensar a História do Brasil e a relação entre culturas. "Só me interessa o que não é meu", afirma o poeta, estabelecendo relações entre a antropofagia praticada pelos povos nativos brasileiros e as estratégias de consumo cultural desenvolvidas nos tempos contemporâneos. Apesar de aparentemente tratar de forma positiva o consumo da cultura colonizadora, sugere formas distintas de apropriação: "Contra todos os importadores de consciência enlatada. (...) Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. (...) Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem." Em outro trecho, o Manifesto afirma: "Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti"<sup>200</sup>.

Composto por uma série de referências à história do Brasil e aos elementos das culturas nativas, o Manifesto sugere a inversão da relação de dependência cultural entre Brasil e Europa,

<sup>198</sup> CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 286.

<sup>199</sup> PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3ª Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 29.

<sup>200</sup> *Revista de Antropofagia*, Ano I, No. I, maio de 1928.

propondo um consumo crítico e não subserviente do elemento externo. A metáfora da devoração se tornaria um fundamento importante da arte tropicalista, seja na música ou em outros espaços.

Caetano Veloso dedica um capítulo de seu livro *Verdade Tropical à Antropofagia de Oswald de Andrade*. O compositor lembra ter tido contato com a obra de Oswald inicialmente por meio da peça de teatro *O Rei da Vela*, apresentada pelo Teatro Oficina em 1967. A peça, considerada "um divisor de águas nos palcos brasileiros", era uma representação da obra escrita por Oswald de Andrade em 1933. Segundo Caetano Veloso, assistir à peça *O Rei da Vela*, do Grupo Oficina, teria representado "a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular"<sup>201</sup>.

A obra foi apresentada em inúmeros festivais internacionais italianos e franceses, sendo bem recebida entre críticos teatrais e com grande impacto na produção tropicalista. Segundo Bruna Della Torre, a encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina é representativa da recepção de Oswald de Andrade nos anos 1960. Seu objetivo é demonstrar que tanto a obra de Oswald, de 1933, quanto a releitura feita por José Celso Martinez, em 1967, "iluminou a história da esquerda no Brasil", colocando em evidência a noção oswaldiana de antropofagia e emergindo como

um prisma que refletia os diagnósticos fornecidos por grande parte da esquerda brasileira, diagnóstico esse que funcionou como eixo central da discussão dos destinos do Brasil, a saber, a polarização entre atraso e modernidade, agrarismo e industrialismo, periferia e centro.<sup>202</sup>

A autora faz referência aos dilemas políticos que provocavam as esquerdas no Brasil, já retratados por Oswald de Andrade três décadas antes: a aliança entre a burguesia industrial e o grande latifúndio e a perpetuação do atraso econômico e político do país. O teatro oficina, assim como as demais expressões do que se convencionou chamar de Tropicalismo, emergia em meio a esse universo de conflitos e contradições políticas e sociais que marcam a história do Brasil contemporâneo. Como assinala Décio de Almeida Prado, o ufanismo seria "virado de cabeça para baixo" pelo teatro, dando origem ao tropicalismo:

a aceitação, alegre e selvagemmente feita, do nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico. Já que somos atrasados, vamos assumir sem inibições o nosso atraso. Já que temos algo de ridículo em nosso anacronismo histórico, sejamos os primeiros a rir de nós mesmos (...) dilacerado entre tendências opostas, entre a agressão e a comunhão, entre o político e o estético, entre a racionalidade brechtiana e o misticismo de Artaud, entre ciência e magia, o Oficina, emblema e guia de sua geração, viveu com a maior

<sup>201</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das letras, 1997, p. 244.

<sup>202</sup> DELLA TORRE, BRUNA. Desventuras da subversão: Oswald de Andrade, o Teatro Oficina e os dois momentos de *O Rei da Vela*. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, p. 85-99, 2012.



intensidade as contradições de um momento confuso e generoso, de negações violentas e esperanças desmedidas.<sup>203</sup>

Nesta perspectiva, a poesia oswaldiana era reapropriada pelo teatro, pela poesia e pelas demais expressões do tropicalismo, e chegava à música popular brasileira. A partir das formulações de Oswald, Caetano reafirma a perspectiva tropicalista da "devoração": "Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse". Referenciando Haroldo de Campos, tratava-se de

assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais incluíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação.<sup>204</sup>

Mais tarde o músico reafirmaria a busca da antropofagia de Oswald "como uma estratégia de devorar criticamente as tecnologias e os produtos culturais estrangeiros a fim de criar uma arte, ao mesmo tempo, local e cosmopolita." Caetano afirmou que "a ideia de canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix<sup>205</sup>. Oswald de Andrade surgia, portanto, como uma das maiores influências intelectuais dos tropicalistas nos anos 1960.

No âmbito do cinema, é notória a presença da crítica modernista nos trabalhos de Glauber Rocha, cuja obra *Terra em Transe*, lançada em maio de 1967, contribuiria de maneira significativa na concepção estética do Tropicalismo<sup>206</sup>. Carlos Calado vai ao encontro desta perspectiva, ao enfatizar a importância da obra para Caetano Veloso, que teria ficado "muito impressionado" com o filme:

A maneira inovadora de o cineasta baiano retratar o país, simbólica e violenta, produziu o efeito de uma iluminação interior. Caetano encontrou no filme de Glauber a chave para começar a encarar ideias e questões estéticas que o incomodavam havia tempos.<sup>207</sup>

Embora haja certo exagero retórico na narrativa de uma suposta "iluminação interior" de Caetano, é possível identificar uma clara deferência em relação à obra de Glauber Rocha. Augusto de Campos já havia assinalado a importância do cinema na obra dos músicos tropicalistas, destacando os elementos textuais de *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*, ambas dotadas de características cinematográficas. Sobre Glauber, mais especificamente, diria Caetano: "toda aquela coisa de tropicália se formulou dentro de mim no dia em que eu vi Terra

<sup>203</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva – Coleção Debates, 1988, pp. 113-116.

<sup>204</sup> CAMPOS, Haroldo de apud VELOSO, op. cit., p. 247.

<sup>205</sup> Ibidem, p. 247.

<sup>206</sup> Xavier apud VILLAÇA, op. cit., p. 84

<sup>207</sup> CALADO, op. cit., p. 102.

em Transe. E também o cinema de Godard me despertou um interesse muito grande, me influenciou muito, mais do que Bob Dylan, mais do que os Beatles."<sup>208</sup>

Caetano Veloso confirma, em suas memórias, a importância do cinema em sua formação intelectual. A partir das sugestões do autor francês Edgard Morin, teria aberto a mente para a arte pop e para os filmes de Jean-Luc Godard, cineasta favorito do músico e responsável por induzir Caetano a "atentar para a poesia da cultura de massas americana, para Hollywood, para a publicidade."<sup>209</sup>

A importância do cinema em sua formação também é mencionada por Gilberto Gil, ao descrever seus contatos culturais da infância:

Mas eu tinha vindo de uma área completamente diferente. Não tinha notícia, por exemplo, da Semana de 22 nem das vanguardas internacionais. Passei a adolescência confinado em Salvador, e o meu maior contato com a modernidade foi por meio do cinema moderno francês e italiano<sup>210</sup>

O Tropicalismo, portanto, para além de um movimento musical, se constituiu enquanto expressão destas misturas: o cinema de Glauber Rocha, o Teatro de José Celso Martinez, a Tropicália de Hélio Oiticica, e a contribuição poética de Oswald de Andrade e da poesia concreta. Como assinalou Celso Favaretto:

É no encontro de música e poesia ou, melhor, entre melodia e texto que o tropicalismo fez a revisão da tradição musical brasileira, para o que muito contribuíram: a formação literária de seus integrantes (Drummond, João Cabral, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e, depois, Oswald de Andrade e a poesia concreta); a vivência musical variada (desde os ritmos regionais, as manifestações folclóricas e a música urbana, Beatles e Bob Dylan, jazz e bossa nova até música de vanguarda); e o conhecimento dos trabalhos de teatro, cinema e artes plásticas. O resultado deste trabalho antropofágico levou a um redimensionamento da estrutura da canção, não podendo ser entendido como simples influência ou adaptação de códigos ou estilos.<sup>211</sup>

Postas estas considerações, nos parece não haver dúvidas sobre caráter dialógico da produção tropicalista e sobre a necessidade de articular a análise da canção às demais expressões artísticas citadas. A heterogeneidade desta produção e de seus representantes, contudo, tem provocado críticas à compreensão da Tropicália enquanto um projeto articulado e coerente. Assim, convém questionar: é possível falarmos em Tropicalismo como movimento?

<sup>208</sup> VELOSO apud FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, alegria*. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 50.

<sup>209</sup> VELOSO, op. cit., p. 112.

<sup>210</sup> COHN, Sergio. (org.) *Encontros* - Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 245.

<sup>211</sup> FAVARETTO, op. cit., p. 36.

## 2.4 A Tropicália como movimento e as inovações estéticas na Música Popular Brasileira

Não é possível pensar a produção tropicalista sem levar em consideração sua diversidade (musical, temática, estética e política) e as distinções marcantes entre seus principais expoentes. Exemplo representativo da heterogeneidade tropicalista é a obra de Tom Zé, cuja importância para o movimento só recentemente tem sido resgatada. Tom Zé ganhou notoriedade perante o grande público no ano de 1968, ocasião em que venceu o 4º Festival de Música Popular Brasileira da Record com a música São São Paulo. O músico também emplacou a canção 2001, interpretada no mesmo festival pela banda Os Mutantes juntamente com Gilberto Gil e Liminha, além de possuir participação ativa no movimento tropicalista. Assim, Tom Zé pode ser considerado um dos artistas mais experimentais da Tropicália. A partir de uma identidade que intercalava elementos baianos e estrangeiros, o músico apropriava-se "seletivamente de elementos da música de vanguarda contemporânea, da música tradicional do sertão rural, do samba moderno e do rock."<sup>212</sup>

Ao comentar, três décadas depois, sobre a relação entre os músicos da Tropicália e a viabilidade de se pensá-la como movimento, Tom Zé afirmaria:

Nós simplesmente convivíamos porque gostávamos uns dos outros. Eu, Caetano e Gil, que éramos compositores, Gal e Bethânia, que eram mais cantoras. A gente gostava mais pelas diferenças do que pelas semelhanças. (...) Até o momento em que nós conseguimos realizar um pouco do sonho embrionário de fazer nossos primeiros exemplos mais bem acabados profissionalmente. Quando fizemos isso, a imprensa chamou de tropicalismo. Não pensávamos que ia ser uma coisa tão chocante, tão diferente do que circulava. A gente pensava que tava fazendo só mais uma canção.<sup>213</sup>

A fala do artista fornece algumas sugestões sobre a complexidade daquilo que viria a ser chamado de "movimento tropicalista". Compreendida de forma literal, ao enfatizar as diferenças estéticas e artísticas entre os tropicalistas, a manifestação de Tom Zé sugere uma relativização da Tropicália como movimento artístico, ao menos no sentido de uma articulação consciente e coerente entre os músicos.

A perspectiva de Gilberto Gil vai ao encontro da afirmação de Tom Zé. Em entrevista de 1971, o músico também busca enfatizar o protagonismo da imprensa na definição do movimento:

Na verdade, eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de tropicalismo. E a gente teve que aceitar, porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar. Afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição,

<sup>212</sup> DUNN, op. cit, p. 224.

<sup>213</sup> PIMENTA, Heyek. (org.) *Encontros - Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 101.

nosso pensamento, não era. Mas a gente é posto em certas engrenagens e tem que responder por elas.<sup>214</sup>

A dificuldade de se identificar elementos de coerência e pontos de encontro entre os diversos projetos vinculados à Tropicália contribuiu, em alguns casos, para a existência de um certo ceticismo quanto a verdadeira existência de um movimento. O antropólogo Antônio Risério, por exemplo, sugere que a "Tropicália foi básica e essencialmente coisa da cabeça de Caetano"<sup>215</sup>. A provocação nos parece exagerada, na medida em que sugere uma compreensão demasiadamente personalista da Tropicália, centrada exclusivamente em Caetano Veloso<sup>216</sup>. É verdade que a ideia de "movimento" associada à Tropicália evoca uma série de generalizações, supondo determinadas intenções que nem sempre se verificam na análise rigorosa das fontes. Nesse sentido, concordamos com as ponderações de Mariana Villaça, para quem a ideia de um movimento tropicalista é basicamente uma construção da mídia e da indústria cultural, consolidada através da ação de músicos, intelectuais e jornalistas. Nas palavras da autora:

A configuração de sua identidade, ampla e heterogênea, firmou-se através da imprensa e da indústria cultural, na época, e se consagrou, no meio acadêmico, na década de setenta, através da revisão crítica dos debates e polêmicas que se seguiram à eclosão do movimento. É preciso esclarecer que o nome Tropicalismo oculta, portanto, objetivos, procedimentos e atitudes estéticas diversas, conforme o campo em que se dá cada manifestação.<sup>217</sup>

Villaça problematiza a ideia de uma suposta coerência do tropicalismo, enquanto movimento muito bem arquitetado, com projetos definidos. Assim, convém algumas ponderações: por um lado, é possível reconhecer que a consolidação da Tropicália como movimento se dará primeiramente no campo da música popular, com as demais manifestações no cinema, no teatro e nas artes plásticas sendo identificadas posteriormente; por outro lado, é forçoso reconhecer o caráter diálogo destas manifestações culturais. No âmbito da música popular, é necessário evitar a análise "caetanocêntrica", que frequentemente "subestima as

<sup>214</sup> GIL apud DIAS, Alexandre Henrique Cavichia. "A guerra está declarada. Os que estão do lado de lá, que se cuidem": Jovem Guarda e MPB, tensões e desacertos. *Escritas*. vol. 8, n. 2, pp. 209-228, 2016. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/2503/9401>> Acesso em: 08 set. 2022, p. 224.

<sup>215</sup> RISÉRIO apud REZENDE, Eron. Músicos nunca viveram da venda de discos. *Portal a tarde* [online], Salvador, 12 jul. 2014. Disponível em: <https://atarde.com.br/muito/musicos-nunca-viveram-da-venda-de-discos-616254> Acesso em: 05 ago. 2022.

<sup>216</sup> Essa espécie de "caetanocentrismo", convém assinalar, é, também, uma construção histórica: remonta ao final dos anos 1960, com a explosão de Alegria, Alegria e a imediata ascensão de Caetano ao status de popstar. A consolidação midiática não se deu de forma meramente natural e espontânea, na medida em que contou, também, com um minucioso trabalho de marketing do empresário Guilherme Araújo. Com a intenção de manter os tropicalistas em evidência, Araújo alimentava a imprensa com informações em primeira mão e estimulava uma espécie de idolatria a Caetano, um trabalho de bastidores que foi, por vezes, comparado a Brian Epstein, empresário dos Beatles. Como afirma Carlos Calado, "a idolatria das fãs brasileiras, no caso de Caetano, provocou cenas de tietagem explícita, típicas da beatlemania" Cf. CALADO, Carlos. *Tropicália: A História de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 152.

<sup>217</sup> VILLAÇA, op. cit., p. 133.

contribuições dos colegas baianos e seus aliados, registradas em álbuns-solo tropicalistas lançados entre 1968 e 1969 por Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, Rogério Duprat, Nara Leão e Gal Costa"<sup>218</sup>. Embora Caetano tenha se colocado na condição de liderança do movimento, seu trabalho sempre foi construído a partir do diálogo intenso com artistas e intelectuais sintonizados com suas proposições estéticas.

A primeira menção ao nome "Tropicália" de forma pública se dá através do jornalista Nelson Motta, com a publicação da coluna "A Cruzada tropicalista", no jornal Última Hora, em fevereiro de 1968<sup>219</sup>. O jornalista tinha trânsito entre inúmeros artistas e intelectuais do cinema, da música popular e da bossa nova, o que facilitava suas divulgações culturais em primeira mão e o colocava como uma espécie de "porta-voz do tropicalismo", nas palavras de Torquato Neto<sup>220</sup>.

Na publicação, sob grande destaque no periódico, Motta decretava a fundação do Tropicalismo, um "movimento brasileiro mas com possibilidades de se transformar em escala mundial". A criação do movimento teria se dado a partir da reunião de "um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais", sintonizados com o universo pop. O texto jornalístico apresentava orientações aos entusiastas da "nova tendência", com sugestões para a festa de lançamento, as vestimentas mais adequadas e as principais influências no campo da política e da arte, finalizando com a "filosofia" tropicalista. O texto faz menção, em tom de suposta exaltação, a uma série de elementos considerados "típicos" da cultura nacional, desde o cavaquinho, a ginga e o samba-canção à imagem de Vicente Celestino. Trata-se, sobretudo, de uma sátira bem-humorada a um conjunto de elementos estéticos e comportamentais associados à "cultura tropical" e à brasilidade, em muitos casos vistos como "cafonas" ou "antiquados". Embora não tenha agradado Caetano Veloso em seu primeiro contato com a publicação - o músico teria rejeitado o "folclore" produzido por Nelson Motta - os termos tropicália/tropicalismo imediatamente se popularizaram na grande mídia e no meio artístico.<sup>221</sup>

<sup>218</sup> DUNN, op. cit., p. 109.

<sup>219</sup> CALADO, op. cit., p. 173.

<sup>220</sup> NETO, Torquato. Tropicalismo para Principiantes. In: *Os últimos dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982. Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/tropicalismo-para-iniciantes>> Acesso em: 05 jul. 2022.

<sup>221</sup> Davi Aroeira Kacowicz, em trabalho recente, problematiza os conceitos de Tropicália e Tropicalismo. Tomando como ponto de partida os estudos do historiador Frederico Coelho, Kacowicz sustenta que o termo "Tropicalismo" expressa um evento essencialmente jornalístico, enquanto "Tropicália" denomina o evento artístico ocorrido entre 1967 e 1968. O autor recorre à problematização já levantada pelo próprio Caetano Veloso: enquanto o sufixo "ismo" estaria associado a um conjunto de ortodoxias bem delimitadas, o sufixo "ália" expressaria "uma compreensão essencialmente plural" do evento artístico. Cf. KACOWICZ, Davi Aroeira. *Estrelas em constelação: considerações sobre o conceito de tropicália*. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 15.

A sugestão do nome "Tropicália" chegou inicialmente à Caetano Veloso através do cineasta Luis Carlos Barreto, quando Caetano apresentava uma espécie de "canção-manifesto" do movimento, ainda sem nome. Barreto encontrara afinidades entre a composição de Caetano e a obra do artista Hélio Oiticica apresentada na exposição Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do RJ em abril de 1967, intitulada justamente Tropicália. Na exposição, o artista plástico buscava estabelecer uma "arte brasileira de vanguarda", que pudesse dialogar e confrontar com a Pop-Art e a Op-Art (arte óptica). Nas palavras de Oiticica, a Tropicália se constituía como a "primeiríssima tentativa consciente objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional."<sup>222</sup> Em sua exposição, o artista declarava, em letras garrafais: "Pureza é um mito", lema que seria amplamente apropriado por inúmeros artistas tropicalistas como forma de reivindicar a pluralidade e a dimensão dialógica do movimento.

Apesar das afinidades, sugeridas por Barreto, entre a Tropicália de Oiticica e a canção de Caetano, o músico não havia tido contato com a obra de Oiticica até então, e não demonstrara muita empolgação com o nome, mas aceitou utilizá-lo provisoriamente para nomear sua canção-manifesto.

Tropicália (a canção) integrou o primeiro disco solo de Caetano Veloso. Lançado pela gravadora Philips Records, em janeiro de 1968, o álbum homônimo contava com arranjos de Damiano Cozzela, Sandino Hohagen e Júlio Medaglia. A canção-manifesto abria o disco, sintetizando, em sua composição, uma série de elementos característicos da proposta tropicalista: colagens de textos e sons, mistura de gêneros e instrumentos clássicos e populares, influências da música pop internacional e regional, referências à literatura e à história nacional, elementos metafóricos e poéticos, entre outros. Assim, a canção Tropicália se constituía, simultaneamente, como representação estética do Tropicalismo e metáfora do Brasil<sup>223</sup>.

A música está ambientada em Brasília, no Planalto Central, escolha justificada pelo autor ao apresentá-la como “o centro do poder abominável dos ditadores militares”<sup>224</sup>.

Antes da primeira estrofe, uma colagem feita de improviso: o baterista Dirceu declama, de forma irônica, um trecho da carta de Pero Vaz de Caminha, que acabou sendo incorporado à música por Julio Medaglia. Augusto de Campos identifica uma relação direta com o Manifesto

<sup>222</sup> OITICICA, Hélio. *Tropicália*, 4 mar. 1968. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3>> Acesso em: 05 jul. 2022.

<sup>223</sup> FAVARETTO, op. cit., p. 63.

<sup>224</sup> VELOSO, op. cit., p. 184.

da Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, que também inicia com uma montagem de Pero Vaz de Caminha<sup>225</sup>.

Após a abertura, uma espécie de marcha fúnebre, com o sujeito principal situado entre “caminhões” e “aviões”, um jogo de contrapontos que o autor iria utilizar em diversos trechos da letra: a “bossa” e a “palhoça”, o “papel crepom” e a “prata”, a “Ipanema” e a “Iracema”. Celso Favaretto identificou, na referência ao “planalto central do país”, uma alusão ao moderno (Brasília) e ao arcaico (o interior). A Bossa, portanto, surge como referência ao “novo jeito brasileiro”, mas que pressupõe o velho (a palhoça), expressando as contradições da modernização<sup>226</sup>.

No decorrer da canção, o autor compõe uma espécie de quadro artístico síntese da brasilidade: as belezas naturais e humanas (a “mata” e a “mulata”, o “coqueiro” e a “fala nordestina”, etc), referências musicais (a Roberto Carlos, Chico Buarque, Carmem Miranda e Maria Bethânia) e literárias (José de Alencar, Olavo Bilac). Dentre as mais notórias referências literárias, destaca-se o refrão:

Viva Iracema-ma-ma

Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

A referência à Iracema, além de fazer alusão ao personagem clássico de José de Alencar, foi interpretado a partir do anagrama de América, expressando a “visão continental do tropicalismo” e “signo de brasilidade”, ao passo que Ipanema fazia referência à praia, “centro da moda e de uma alegre intelectualidade”<sup>227</sup>.

O arranjo da canção, produzido por Medaglia, sugere tom alegre e clima tropical, a partir do uso de batucas e xote nordestino, contrapondo-se à realidade cruel exposta na composição: “uma criança sorridente feia e morta, estende a mão” (uma espécie de alegoria às contradições do país). Ao contrapor a “mata” e a “mulata”, o verso termina com “ta ta ta ta”, o que sugere sons de metralhadora, uma possível referência à violência política militar ou, ainda, à violência urbana.

Entre os elementos sonoros, há uma mescla de ritmos brasileiros e estrangeiros, folclore, música nordestina, música clássica e sons eletrônicos. No conjunto instrumental, uma orquestra intercalando instrumentos populares, como os trambones, bateria, vibrafones, chocalho, violões, triângulo, viola caipira e baixo elétrico, e instrumentos clássicos, como os violinos, violas e violoncelo, além do uso de cordas para simbolizar sons de pássaros<sup>228</sup>.

<sup>225</sup> CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 165.

<sup>226</sup> FAVARETTO, op. cit., p. 72.

<sup>227</sup> FAVARETTO, op. cit., p. 77.

<sup>228</sup> CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 164.

Se a canção Tropicália de Caetano pode ser sintetizada como a "matriz estética" do Tropicalismo, o álbum-manifesto do grupo, lançado em 1968, simbolizaria a consolidação da proposta estética tropicalista enquanto movimento. De acordo com Caetano Veloso, teria sido sua a ideia de lançar um "disco-manifesto" que "explicitasse o caráter de movimento" da Tropicália. "Uma vez lançada a ideia, assumi logo a liderança", afirmaria o músico posteriormente<sup>229</sup>. Mas o projeto era abertamente coletivo. Intitulado Tropicalia ou Panis et Circencis, o álbum congregava um conjunto heterogêneo de artistas: os músicos Caetano, Gil, Tom Zé, Gal Costa e Nara Leão, os poetas José Carlos Capinam e Torquato Neto e o maestro e arranjador Rogério Duprat. O álbum foi gravado em maio de 1968 e lançado em julho daquele ano.

O álbum coletivo carrega, em sua composição estética, o conjunto de procedimentos e efeitos que caracterizaria a "mistura tropicalista": "carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice"<sup>230</sup>. Assim, pode ser interpretado como uma espécie de "mosaico cultural", construído a partir de um conjunto diverso de referências textuais e sonoras: "Danúbio Azul, Frank Sinatra, A Internacional, Quero que vá tudo pro inferno, Beatles, "ponto" de umbanda, hino religioso, sons da cidade, sons da casa (...)"<sup>231</sup> Assim como a canção homônima, o LP Tropicália assumia a linguagem da mistura, relacionando sons, ritmos e gêneros populares, sejam eles brasileiros ou estrangeiros.

A multiplicidade estética manifesta-se também na variedade temática. Predomina, na maior parte dos casos, temas relacionados à modernidade e aos signos da brasilidade, embora adquiram sentidos distintos em cada composição. As contradições entre arcaico e moderno, ou rural urbano, aparecem em canções como Geleia Geral (Gilberto Gil/Torquato Neto), Mamãe coragem (Caetano Veloso) e Parque Industrial (Tom Zé). Geleia Geral, música composta por Torquato Neto e interpretada por Gilberto Gil, é considerada por muitos como uma espécie de letra-manifesto do movimento<sup>232</sup> ou a "matriz que sintetiza todos os paradigmas do disco"<sup>233</sup>. A canção estabelece referências diretas a Oswald de Andrade ("a alegria é a prova dos nove"), ao folclore nacional e internacional, a signos da brasilidade ("bananas ao vento", "calor girassol"), a Chico Buarque (Carolina) e a Décio Pignatari, responsável por cunhar o termo "Geleia Geral", reapropriado por Torquato Neto na composição<sup>234</sup>.

<sup>229</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das letras, 1997, p. 283.

<sup>230</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, alegria*. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 78.

<sup>231</sup> NAPOLITANO, op. cit., p. 289.

<sup>232</sup> VELOSO, op. cit., p. 303.

<sup>233</sup> FAVARETTO, op. cit., p. 87.

<sup>234</sup> VELOSO, op. cit., p. 303.



Em Mamãe coragem, são tematizados problemas relacionados à realidade do sertão, a questão da migração nordestina e as relações familiares. Parque Industrial expõe, por meio da ironia ou do deboche, as contradições do avanço industrial, tomado como uma espécie de "redenção", em meio ao "banco de sangue" que produz. A composição de Tom Zé, interpretada por vários artistas (Tom Zé, Gil, Caetano, Gal Costa e Os Mutantes) referencia, de forma satírica, símbolos e mitos da ideologia nacionalista. O refrão em inglês ("o que é made, made, made / Made in Brazil"), possivelmente faz alusão ao imperialismo cultural e ao consumo. No arranjo, uma soma de elementos sonoros: barulho de parque de diversões, gritos, conversas, movimentos diversos.

Temáticas do cotidiano e do consumo também ganham espaço em muitas composições, com especial ênfase em Baby e Panis et circensis, canção que dá nome ao álbum. Baby, composta por Caetano e interpretada por Gal Costa, faz alusão à cultura de consumo dos anos 1960, enfatizando o verbo no imperativo, típico das campanhas publicitárias: "você precisa saber da piscina / Da margarina, da Carolina, da gasolina (...) Você precisa aprender inglês (...)". Panis et circensis, composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, é interpretada no álbum pela banda Os Mutantes. O arranjo de Rogério Duprat intercala ritmos brasileiros (o samba, o baião e as marchinhas) e elementos da música pop internacional, com o uso de teclados e guitarras elétricas. Sua letra tematiza o cotidiano de uma família burguesa, ironizando as tradições familiares, o imobilismo e a incapacidade de mudança ("Mas as pessoas da sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer").

Em Lindoneia, a temática do mundo urbano surge articulada a problemas relacionados aos meios de comunicação de massa (rádio, televisão, fotonovelas) e à desigualdade social. Diferentemente da perspectiva burguesa de Panis et Circensis, o cotidiano é apresentado a partir do olhar de uma empregada doméstica, sob os efeitos melancólicos da modernidade sobre a população pobre, com referências diretas à violência policial ("policiais vigiando... sangrando").

O problema da violência e do contexto autoritário também aparece em Miserere Nóbis (Gilberto Gil, José Carlos Capinan), Hino ao senhor do bonfim e Enquanto seu lobo não vem (estas duas últimas de Caetano Veloso). Nesta última, as referências à repressão surgem na composição poética, através da menção aos "clarins da banda militar", e aos signos do militarismo (bombas, bandeiras, botas e lama). No caso de Miserere Nóbis, os elementos textuais ("Derramemos vinho no linho da mesa / Molhada de vinho e manchada de sangue") articula-se ao arranjo, com sons de canhão como referência militar ao final da canção. É o caso,

também, de Hino ao Senhor do Bonfim, igualmente encerrada por sons de canhão e referências à banda militar em seu arranjo<sup>235</sup>.

Miserere Nóbis e Hino ao Senhor do Bonfim abrem e encerram o disco, respectivamente, e apresentam características profundamente dialógicas: ambas tematizam a questão do sagrado e da religião, com referências ao folclore nacional, às festas populares, à Primeira Missa do Brasil e à Bahia. Batmacumba, de autoria de Gil e Caetano, interpretada pelos Mutantes, também tematizaria a questão da religião. A letra é composta pelo fragmento "batmacumbaiê / batmacumbaobá", fazendo referência ao rock brasileiro (iê-iê-iê), às revistas em quadrinhos (Batman) e às religiões de matriz afro-brasileiras (macumba bá obá), que também constam no arranjo musical, construído a partir do uso de tambores de conga e ritmo afro-brasileiro.

Batmacumba é uma das maiores representações da presença da poesia concreta na canção tropicalista, já que sua letra forma um poema visual composto de duas asas triangulares, sugerindo um morcego, como observou Augusto de Campos<sup>236</sup>. De acordo com Dunn, "'Batmacumba' sugere que produtos da indústria cultural multinacional, como o Batman e o rock, foram 'abrasileirados' e, por outro lado, que a religião afro-brasileira é central para a modernidade brasileira e não apenas um vestígio folclórico de um passado pré-moderno."

Para além dos elementos populares e regionais, o álbum também sugere conexões culturais com a América Latina. Embora a temática não seja predominante na composição tropicalista, a questão da latinidade aparece de maneira mais explícita em Três caravelas, composta pelos arranjadores espanhóis Augusto Algueró Jr. e Santiago Guardia e reinterpretada por Gil e Caetano. Gravada em português e espanhol, a canção menciona textualmente Cristóvão Colombo e as Grandes Navegações. O arranjo mescla elementos da música brasileira e ritmos caribenhos, como a rumba, com o objetivo de supostamente homenagear o "descobrimento" da América. A canção pode ser lida em duas partes: na primeira, a letra original cubana, compondo uma espécie de ufanismo em relação à ilha do Caribe; na segunda parte, o Brasil emerge como objeto de homenagem, a partir da versão em português. A escolha de Cuba como elemento central da canção, ao lado do Brasil, se dá devido à simbologia do país nos anos 1960. A ilha se constituía como um símbolo da esquerda latino-americana, produzindo uma espécie de choque ideológico: "Cuba e Brasil eram os dois países que mais sintetizavam

---

<sup>235</sup> FAVARETTO, op. cit., 2000.

<sup>236</sup> CAMPOS apud DUNN, op. cit., p. 127.

os caminhos opostos do dilema político latino-americano: a revolução socialista ou a “modernização” capitalista sob um regime opressivo.”<sup>237</sup>

A questão da latinidade também aparece em *Soy loco por tí, América*, composta por Gilberto Gil e José Carlos Capinan, e gravada por Caetano Veloso para o seu segundo álbum de 1968. Assim como *Três Caravelas*, esta canção também se constitui a partir da mescla de ritmos latinos: rumba, mambo e cumbia, aludindo à “dimensão continental do tropicalismo”<sup>238</sup>. Como afirmou Augusto de Campos, a canção dialogou diretamente com o projeto sonhado por Caetano: “criar uma música que integrasse toda a Latino-América, com sua problemática comum. Tropicalismo anti-Monroe: a América para os Latino-Americanos.” Para Campos, a composição é bem-sucedida na medida em que integra ritmo e letra: português e castelhano se alternam como “vasos comunicantes, numa justaposição temática”<sup>239</sup>. A composição de Gil e Capinan é um tributo a Che Guevara (“El nombre del hombre muerto / ya no se puede decirlo”). Tendo sido composta logo após sua morte, provocou polêmica entre os nacionalistas xenófobos, em virtude do uso do portunhol, e dos direitistas, que denunciaram o “culto ao perigoso guerrilheiro”<sup>240</sup>. Vale assinalar que Caetano afirmou, posteriormente, que “os tropicalistas admiravam secretamente Marighella e outros líderes guerrilheiros”<sup>241</sup>, o que fica evidente em outras referências explícitas à guerrilha, como é o caso de *Alegria, Alegria*.

Para além do álbum *Tropicália*, o tropicalismo musical se manifestou em uma extensa produção artística. Consideremos, inicialmente, as obras lançadas no período em que o movimento esteve oficialmente ativo, entre 1967 e 1968. Parte expressiva desta produção foi lançada no Brasil sob o selo Philips, podendo ser mencionados, entre as principais produções desta gravadora, o disco “Domingo”, estreia de Caetano Veloso e Gal Costa (1967); “Louvação”, de Gilberto Gil (1967); os homônimos de Caetano Veloso e Gilberto Gil lançados em 1968; “A banda tropicalista do Duprat”, do maestro e arranjador Rogério Duprat (1968) e Nara Leão (1968). Inclui-se ainda, neste mesmo período, o álbum “Os Mutantes”, lançado sob o selo Polydor (1968) e “Grande Liquidação”, de Tom Zé, pela gravadora Rozenblit (1968).

A opção por estabelecer um recorte do Tropicalismo entre 1967 e 1968 é apenas um recurso metodológico, baseado em uma periodização que, como vimos, estabelece o marco inicial do movimento em 1967, com as apresentações de *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, e seu sepultamento em dezembro de 1968, com a prisão e posterior exílio dos fundadores Gil e

<sup>237</sup> NAPOLITANO, op. cit., pp. 295-296.

<sup>238</sup> FAVARETTO, op. cit., pp. 94-95.

<sup>239</sup> CAMPOS, op. cit., p. 170.

<sup>240</sup> CALADO, op. cit., p. 160.

<sup>241</sup> DUNN, op. cit., p. 135.

Caetano. Contudo, as contribuições tropicalistas não cessariam a partir dos eventos de 1968. Assim, é importante incluir na lista os álbuns seguintes dos dois artistas, lançados no período em que ambos estiveram no exílio e após seu retorno em 1972. Para não estender demasiadamente o texto, convém mencionar, de Caetano, os álbuns homônimos de 1969 e 1971 e os discos *Transa* e *Araçá Azul* (ambos de 1972); de Gilberto Gil, pode-se mencionar os homônimos de 1969 e 1971 e o álbum *Expresso 2222* (1972), todos pela Philips.

Também possuem grande importância para a produção tropicalista os álbuns publicados nos anos seguintes por Gal Costa, com os discos homônimos de 1969, o álbum *Legal* (1970) e *Gal a todo vapor* (1971), todos pela Philips. Sob o selo Polydor, pode-se mencionar o homônimo de Ronnie Von (1969) e *Os Mutantes*, com *A divina comédia* ou *ando meio desligado* (1970); e, pela gravadora RGE, o álbum homônimo de Tom Zé (1970). A lista é bastante ampla, podendo-se agregar a ela as produções lançadas nas décadas seguintes pelos próprios tropicalistas e por outros artistas que se incorporaram às suas propostas estéticas, tornando impossível o estabelecimento de uma periodização definitiva do movimento.

Como se verifica, a produção tropicalista é bastante heterogênea, tanto pela multiplicidade temática, quanto pela diversidade rítmica e estética. Se havia, por um lado, um contexto de radicalismo político e estético no âmbito da MPB, baseado em um “projeto de exclusão” de gêneros, ritmos e concepções artísticas consideradas não autênticas, como assinalou Luiz Tatit, o “gesto tropicalista” representaria o “antídoto adequado” para a retomada da pluralidade:

Caetano e Gil postaram todas as suas fichas na diversidade, no reconhecimento de todos os estilos que compuseram a sonoridade brasileira, sem qualquer restrição de ordem nacionalista, política ou estética. Mais do que isso: os compositores incorporaram o mercado e suas leis tipicamente capitalistas como um aliado na luta por essa pluralidade musical.<sup>242</sup>

Para Tatit, o Tropicalismo representaria uma complementação ao “gesto bossa nova” de João Gilberto e Tom Jobim: se, por um lado, a bossa nova havia contribuído no sentido de estabelecer certas “triagens” na música brasileira – incorporando, por exemplo, uma ideia de “canção absoluta” baseada na compatibilidade entre melodia e letra – a Tropicália avançou no sentido de incluir as várias “dicções” que configuram a música brasileira – o bolero, o rock, o tango, o reggae, o brega, entre outros<sup>243</sup>.

---

<sup>242</sup> TATIT, op. cit., p. 84.

<sup>243</sup> TATIT, Luiz. *Tropicalismo: Intervenção e Inclusão*. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/herdeiros-musicais/luiz-tatit> Acesso em: 08 dez. 2022.

À contribuição de Tatit soma-se a interpretação de José Miguel Wisnik, também músico e pesquisador. Para Wisnik, a música popular brasileira – incluso, aí, a canção tropicalista – é uma espécie de “caldeirão”, responsável por congrega diversas tradições e misturas: a cultura popular não letrada, a poesia culta, os elementos da indústria cultural. É necessário compreender que a música, embora dialogue com estes diversos sistemas culturais, constrói sua própria lógica, não se limitando a “critérios críticos da autenticidade nacional”, da “verdade racional” ou da “autenticidade”<sup>244</sup>.

Com tanta diversidade, como definir a Tropicália? Uma das possibilidades encontradas por Rogério Duprat, arranjador responsável pela produção de boa parte dos discos tropicalistas, foi caracterizar o movimento a partir de suas intenções: “Talvez a Tropicália tenha sido um meio de dar a volta por cima e fazer a revolução em um outro nível, ao nível do comportamento”<sup>245</sup>. Considero esta uma definição bastante precisa, na medida em que estabelece a ponte entre a produção musical tropicalista e as demais manifestações culturais de seu tempo.

A Tropicália não foi um mero acidente de percurso na música brasileira, tampouco simples produto da contracultura brasileira ou mundial, mas dialogou diretamente com estes fenômenos e propôs novas questões para o debate. Convém, então, compreender de que forma tais questões contribuem para o entendimento da História Brasil e do mundo e quais possibilidades oferece para o Ensino de História.

---

<sup>244</sup> WISNIK, José Miguel. O minuto ou o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

<sup>245</sup> TROPICALIA 50 anos. Direção: Pedro Sprejer. Produção: Luciana Alcaraz. TV Brasil, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vDGxz7RbkEk> Acesso: 20 set. 2022.

### 3. TROPICÁLIA, HISTÓRIA GLOBAL E ENSINO DE HISTÓRIA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

#### 3.1 “É preciso pensar em termos universais”: a história global como horizonte teórico para a análise do tropicalismo

Em 4 outubro de 1967, O Jornal da Tarde, um periódico de São Paulo<sup>246</sup>, trazia uma breve publicação sobre Gilberto Gil e suas ambições em torno do “som universal”. Publicada dois dias antes da apresentação de Domingo no Parque no Teatro Paramount, para a 2ª Eliminatória do Festival de Música Popular Brasileira de 1967, a matéria apresentava a expectativa do músico com relação às esperadas vaias devido à utilização das guitarras elétricas, consideradas uma “heresia” pelos nacionalistas mais ortodoxos. Diante deste contexto de radicalização em torno das concepções de música popular e dos embates ideológicos que a canção mobilizava, o cantor dizia-se “tranquilo”: “acho apenas que todas as experiências são válidas na música, vista de maneira universal”. Para sustentar seu ponto de vista, o cantor reivindicava influências internacionais dos Beatles e da música pop em sua produção artística:

Na música pop de hoje, os Beatles passam a utilizar todos os tipos de música e de instrumentação eruditas que não pertenciam ao que chamavam iê-iê-iê. Estão evoluindo sempre, enquanto no Brasil a própria música chamada jovem torna-se conservadora.<sup>247</sup>

Na sequência, o cantor sintetizava sua compreensão em relação à música brasileira e aos caminhos a serem seguidos: “É preciso pensar em termos universais. O mundo hoje é muito pequeno, não há razões para regionalismos. Se amanhã formos a Marte e se lá houver música, a Terra talvez se una e proteste: ‘não toquem esta música, ela é estrangeira’”.<sup>248</sup>

A defesa feita por Gil ao pensamento cosmopolita em relação à música e a crítica aos regionalismos deve ser analisada à luz de seu contexto, considerando-se os embates culturais e ideológicos travados na Guerra Fria e a crítica ao imperialismo europeu e norte-americano, muito difundido entre os consumidores de MPB nos anos 1960. Para o estudo da canção tropicalista no ensino de História, proposta do presente capítulo, a concepção de um “som universal” pelos tropicalistas estimula o professor de História a desenvolver uma série de

---

<sup>246</sup> O Jornal da Tarde foi um periódico produzido na cidade de São Paulo, tendo circulado entre 1966 e 2012. Cf. CASAGRANDE, Ferdinando. *Jornal da Tarde - uma ousadia que reinventou a imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

<sup>247</sup> COHN, Sergio. (org.) *Encontros - Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 14-15.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

questionamentos com relação ao estudo deste movimento em sala de aula, tendo em vista a análise sobre o objeto em si, mas também as formulações teórico-metodológicas que a sustentam.

Uma das possibilidades que se apresenta ao professor de História e historiador é justamente partir das sugestões tropicalistas e ampliar a escala de análise, compreendendo seu objeto de estudos também em termos universais. No primeiro capítulo pudemos observar a natureza global da música, a partir do seu processo de internacionalização proporcionado pelos festivais de música no Brasil e no mundo. Também pudemos identificar, a partir do conceito de “global sixties”, as diferentes conexões internacionais estabelecidas entre os eventos políticos, sociais e culturais dos anos 1960, no âmbito da contracultura. Neste capítulo, faremos uma análise mais detida sobre o conceito de História Global, entendida como “uma forma de análise histórica que situa os fenômenos, os eventos e os processos em contextos globais”<sup>249</sup>, para compreender de que forma esta perspectiva teórica contribui com o trabalho do historiador e com o ensino de história. Além de ampliar nossa análise, para além do contexto estritamente nacional, propõe-se uma variação nas escalas de observação, em que as várias dinâmicas históricas de âmbito local, regional, nacional e transnacional possam ser intercaladas.

Ao tomarmos o global como horizonte teórico, não propomos narrar a “história total” do Tropicalismo, nem tampouco propor uma abordagem que abranja o planeta inteiro. Pretende-se, antes, considerar as diferentes “conexões”, “redes” e “diálogos” que se estabelecem em diferentes espaços e momentos históricos. Como alerta Conrad, “a história global não é sinônimo de macro-história. As questões mais interessantes nascem, frequentemente, da intersecção entre os processos globais e as suas manifestações locais”<sup>250</sup>. Propõe-se, assim, considerar os eventos a partir dos “processos históricos mais amplos e suas interações, uma vez que as comunicações entre as “comunidades nacionais” são fluidas, maleáveis e exercem influência mútua”<sup>251</sup>.

Para compreendermos as concepções de História Global desenvolvidas pela historiografia recente, consideramos pertinente um pequeno parêntese na questão para analisar brevemente a história daquilo que se convencionou chamar “pensamento global”. Afinal, pensar a história em uma perspectiva que extrapole o contexto local ou nacional não é uma novidade nos estudos históricos, tampouco restrita aos historiadores modernos.

---

<sup>249</sup> CONRAD, Sebastian. *O que é história global?* Lisboa: Edições 70, 2019, p. 16.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>251</sup> SILVA, Fernando Teixeira da. Introdução. In: *Poder, normas e justiça: os trabalhadores e o tribunal regional do trabalho de São Paulo (1963-1964)*. Campinas, 2013, p. 20.

Já na antiguidade e na Idade Média é possível deparar-se com trabalhos historiográficos de intelectuais como Heródoto, Rashid al-Din, Ibn Khaldun, entre outros, responsáveis por estudar suas comunidades locais inserindo-as em seu próprio contexto. A “primeira História universal” costuma ser atribuída a Políbio, intelectual grego que viveu no século II a.C., sob domínio de Roma, e que tentou compreender a história do império romano e de sua expansão sobre os territórios rivais. Sanjay Subrahmanyam, historiador indiano, pondera que, embora apresentada como “universal”, a história escrita por Políbio dificilmente extrapolaria o universo romano: “o termo universal qualifica seus métodos, não sua abrangência geográfica”<sup>252</sup>.

Tais produções intelectuais, evidentemente, não estão filiadas a uma proposta de História Global tal como se propõe nos tempos atuais. Suas abordagens frequentemente apresentam um foco excessivo nas noções de comunidade estabelecidas em seus próprios contextos sociais, e em suas respectivas orientações culturais e religiosas.

O historiador estadunidense Sebastian Conrad, em sua obra *What is Global History*, aponta o surgimento de "certos modelos de história mundial" a partir do século XVI, com a emergência de novos paradigmas cognitivos e culturais produzidos no contexto histórico das grandes navegações. A travessia de Cristóvão Colombo e o descobrimento europeu das Américas é responsável, nesse sentido, não apenas pela inauguração de um novo contexto político e econômico no mundo, mas pela "emergência gradual de uma história à escala mundial"<sup>253</sup>. Como exemplos, Conrad cita trabalhos de autores como Henrich Martin de Hamburgo, no México, *Tarih-i Hin-i garbi*, em Istambul (1580), Mustafa Ali (otomano), Giovanni Battista Ramusio, na Itália, entre outros, responsáveis por desenvolver histórias para além de seus limites, propondo diálogos com diversas partes do mundo, sem limitar-se à Europa.

Outro exemplo digno de nota é o desenvolvimento de uma “nova história global” no início da modernidade em Portugal, no século XV, com a produção do influente cronista Fernão Lopes. Este autor manifestava, em sua obra, um interesse de “objetividade” na análise do conflito entre portugueses e espanhóis. Defendia, assim, que “um bom historiador não deve se deixar enganar pela afeição por sua pátria a ponto de denegrir outros atores e seus pontos de vista.”<sup>254</sup> Subrahmanyam menciona, ainda, o intelectual Gomes Eanes de Zurara, sucessor de

---

<sup>252</sup> SUBRAHMANYAM, Sanjay. Em busca das origens da História Global: aula inaugural proferida no Collège de France em 28 de novembro de 2013. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 30, nº 60, p. 224. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/66005/65433>

<sup>253</sup> CONRAD, Sebastian, op. cit., p. 34.

<sup>254</sup> SUBRAHMANYAM, Sanjay, op. cit., p. 229.



Lopes, responsável por “evocar a importância, para o historiador, de ouvir "outras vozes", ainda que de pessoas de "fora de nossa ley".<sup>255</sup>

A partir da consolidação do colonialismo europeu nas Américas, sobretudo no século XVIII, verifica-se o desenvolvimento de esforços no sentido de se construir uma chamada "história mundial" ou "universal", vinculada a ideia de civilização europeia. Produção significativa deste período é a obra historiográfica *Declínio e Queda do Império Romano*, de Edward Gibbon e Voltaire, na qual propõe-se abranger "todo o continente euroasiático até ao nascimento dos impérios mongóis e a conquista de Constantinopla pelos turcos"<sup>256</sup>. O ponto de partida, evidentemente, é a perspectiva cultural europeia, embora haja esforços no sentido de ampliar a escala de análise. A consolidação, a partir dos séculos XVIII e XIX, de uma “história filosófica universal” na Europa moderna, produziu também uma tentativa de absolutização e naturalização da história europeia, tomada como “medida de toda história”, e baseada numa noção de progresso europeu, centrada no futuro<sup>257</sup>.

Nos séculos XIX e XX há um processo de profissionalização e institucionalização do conhecimento histórico em diversas partes do mundo, com o surgimento de padrões metodológicos e um predomínio da historiografia europeia. Com a ascensão do comunismo no Leste europeu e na China, e a profusão da historiografia marxista pelo mundo, no século XX, a história mundial ganha espaço nas universidades, no afã de se buscar modelos universais de desenvolvimento histórico.

Estas perspectivas universais de desenvolvimento sofreriam abalos a partir da segunda metade do século XX. Neste contexto, destaca-se a emergência do pensamento “pós-colonial”, originado a partir dos movimentos de descolonização na Ásia e na África no período pós-segunda guerra<sup>258</sup>. Este processo foi tanto político, com o desenvolvimento de movimentos de libertação e construção de novas Repúblicas independentes, quanto intelectual, com a emergência de inúmeros debates acadêmicos.

Estas novas Repúblicas seriam agrupadas no que se convencionou chamar de "Terceiro Mundo", um bloco de países latino-americanos e africanos caracterizados pela fragilidade política e econômica e inúmeros problemas sociais. De acordo com o historiador chileno Germán Albuquerque, o conceito de "Terceiro Mundo" e o pensamento terceiro-mundista que

---

<sup>255</sup> Ibidem, p. 229.

<sup>256</sup> CONRAD, Sebastian, op. cit.

<sup>257</sup> HARTOG, François. Experiências do Tempo: da história universal à história global? In: *História, histórias*. Brasília, V. 1, n. 1, pp. 164-179. 2013, p. 170.

<sup>258</sup> BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, R. *Decolonialidade e perspectiva negra*. Sociedade e Estado (UnB. Impresso), v. 31, p. 15-24, 2016, p. 15.

ele evoca surgiu na Europa, nos anos 1950, com a reunião de líderes dos países recém-criados. Contudo, o conceito foi "apropriado e ressignificado pela África, América Latina e Ásia, adquirindo peso reivindicatório e de identidade"<sup>259</sup>. Nesse contexto, o pensamento terceiro-mundista vinculava-se à ideia de questionar os modelos políticos e econômicos hegemônicos, como é o caso do liberalismo e do capitalismo, e superar a hegemonia europeia. Conforme o autor, o terceiro-mundismo foi uma saída que se constituía como uma reação "não somente contra a Guerra Fria e a sombra estadunidense e soviética que crescia sobre o planeta, mas também contra um processo maior e de ainda mais penetração, o imperialismo."<sup>260</sup>.

Ao defender o "não-alinhamento" com as potências imperialistas, os ideólogos do terceiro-mundismo reivindicavam, além de sua soberania política e econômica, suas próprias identidades culturais e formas de pensamento. A crítica pós-colonial desenvolvida no período atuava, especialmente, no âmbito da cultura, questionando paradigmas eurocêntricos e enfatizando as relações desiguais de poder entre as nações. Pode-se mencionar, entre as vertentes dos estudos pós-coloniais, os chamados "estudos subalternos", surgidos na Índia em meados do século XX. Estes estudos emergem como desdobramento do fim da colonização britânica no país, em 1947, e de um "contexto de inovação teórica da história social e política indiana"<sup>261</sup>, responsável por produzir uma nova história da Índia crítica do colonialismo.

É oportuno mencionar, a este respeito, a publicação da obra "Pode o subalterno falar?", lançada em forma de artigo pela filósofa indiana Gayatri Spivak, em 1985<sup>262</sup>. A autora, através deste estudo, está interessada em operar a análise da colonialidade não apenas na dinâmica da colonização física, mas também na construção de conhecimento e de formas de pensar e entender o mundo. Neste livro, Spivak buscará compreender a condição da subalternidade no mundo pós-colonial, sobretudo no que se refere aos sujeitos do chamado "Terceiro Mundo." Dialogando com as obras de Deleuze e Foucault, a autora questiona as formas de silenciamento dos sujeitos subalternos e de supressão de suas subjetividades. A produção intelectual ocidental seria, segundo ela, "cúmplice dos interesses econômicos internacionais do ocidente". Há um "desejo interessado em manter o sujeito do Ocidente, ou o Ocidente como Sujeito"<sup>263</sup>. A autora parte de uma interpretação da História que considera o imperialismo e a construção do

<sup>259</sup> ALBUQUERQUE, Germán. O terceiro-mundismo no campo cultural argentino: uma sensibilidade hegemônica (1961-1987). *Tempo*, v. 19, n. 35, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/tKW65C9KF76Z7yKH7hGKdxJ/?lang=pt>

<sup>260</sup> Ibid., p. 212.

<sup>261</sup> GÓES, C.. Dilemas da tradução do marxismo na periferia: Antonio Gramsci e os fundamentos dos subaltern studies. *Lua nova. Revista de cultura e política*, p. 299-351, 2017, p. 307.

<sup>262</sup> SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

<sup>263</sup> Ibid., p. 21.

capitalismo global como elementos centrais na construção dos sujeitos sociais, para apresentar os inúmeros processos de violência epistêmica a que estes sujeitos estão submetidos.

Como se verifica, pode-se constatar, nos estudos pós-coloniais, uma diversidade significativa de abordagens e perspectivas teórico-metodológicas. Não há o interesse por parte destes estudiosos em construir uma teoria explicativa para a história da humanidade, tal como propôs o marxismo, tampouco elaborar uma grande "História do Mundo". Segundo Conrad, o global é entendido por estes autores como "um produto do colonialismo e das incursões imperialistas nos mundos de vida locais". Portanto, a integração global necessita "ser situada dentro de estruturas de poder (colonial) desiguais"<sup>264</sup>. O Estado nacional, neste sentido, necessita ser analisado no contexto destas relações de poder, fruto de disputas de caráter político, econômico e cultural em determinado tempo histórico, e não enquanto um produto "natural" das sociedades.

Ao tomarmos como objeto de estudo o Tropicalismo, movimento artístico vinculado diretamente ao contexto político e cultural do Brasil nos anos 1960, não nos é possível, de forma alguma, negligenciar a categoria de Estado-nação. Primeiramente porque tal categoria, ainda que circunscrita a um determinado contexto, é relevante e essencial no âmbito da geopolítica. Segundo porque a própria produção tropicalista dialoga diretamente com estas noções, ora para aceitá-las, ora para subvertê-las, como veremos. Propõe-se, no entanto, conforme sugere Marcel Van der Linden, não naturalizar tais categorias, mas historicizá-las e relativizá-las "em face de aspectos subnacionais, supranacionais e transnacionais"<sup>265</sup>. Afinal, como propõe o historiador holandês, a partir das sugestões de Michael Mann, as sociedades são "redes socioespaciais múltiplas de poder [ideológico, econômico, militar e político] que se sobrepõem e entrecruzam"<sup>266</sup>, não sendo possível tomá-las de maneira unitária ou isolada em um único espaço geográfico.

### *3.1.1 Princípios e objetivos da história global no ensino de história*

Os avanços historiográficos e as novas abordagens sugeridas pela História Global suscitam reflexões pertinentes no que tange à pesquisa acadêmica, mas também no ensino de História, na medida em que permitem ao professor produzir novos olhares sobre seus objetos de estudo em sala de aula. Neste tópico, apresentaremos algumas recomendações para o

---

<sup>264</sup> CONRAD, Sebastian, op. cit., p 73.

<sup>265</sup> LINDEN, Marcel van der. *Trabalhadores do mundo: ensaios para uma história global do trabalho*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 15.

<sup>266</sup> Ibid., p. 16.

trabalho com esta perspectiva, tendo em vista algumas de suas vantagens e os respectivos cuidados necessários ao professor.

Uma das grandes contribuições da História Global, como dissemos anteriormente, tem sido a atenção concedida aos processos históricos mais amplos, para além das comunidades nacionais, com ênfase nas conexões e nas redes estabelecidas entre diferentes sociedades. Marcel van der Linden sugere, a esse respeito, a análise transcontinental, entendida enquanto

o estudo que coloca todos os processos históricos num contexto mais amplo, por "menores", em termos geográficos, que sejam esses processos - comparando-os com processos ocorridos em outros países, estudando as interações internacionais, ou usando uma combinação de ambos.<sup>267</sup>

Ao privilegiar os diálogos transnacionais ou transcontinentais, sugere-se a superação daquilo que o autor chama de "nacionalismo metodológico", isto é, uma abordagem pautada na naturalização de estados nacionais e fronteiras políticas. Conforme o autor, é necessário desnaturalizar e problematizar estes conceitos, posto que sua existência está condicionada a um período histórico específico - os séculos XIX e XX - e não configuram a única possibilidade de interpretação destas sociedades<sup>268</sup>.

Outro aspecto a ser enfrentado e superado pelas abordagens históricas baseadas na perspectiva global é a questão do colonialismo nas pesquisas acadêmicas. Como visto anteriormente, os eventos históricos relacionados à descolonização dos continentes africano e asiático suscitaram inúmeros debates, no âmbito acadêmico e político, no sentido de descolonizar culturalmente estes territórios. Muitos intelectuais do chamado "Terceiro Mundo" passaram a se preocupar também com o desenvolvimento de novas epistemologias e críticas ao colonialismo intelectual nas universidades e nos ambientes de pesquisa.

Toyin Falola, historiador e professor nigeriano, é um intelectual expoente deste debate. Ao identificar a questão do subdesenvolvimento e das contradições do capitalismo no continente africano (sobretudo a questão da desigualdade social e da pobreza), Falola argumenta sobre a necessidade de se repensar as humanidades na África:

Assim como nos descobrimos a nós mesmos, também o fizemos quando outros descobriram nossos recursos e roubaram tudo sobre o que puseram a mão. Ao nos roubar, primitivizaram-nos. O colonialismo e o capitalismo não apenas nos privaram, mas nos diminuíram e nos emascaram.<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> Ibid., p. 14.

<sup>268</sup> Ibid., p. 15.

<sup>269</sup> FALOLA, Toyin. Nacionalizar a África, culturalizar o ocidente e reformular as humanidades na África. *Afro-Ásia*, 36, 2007, p. 12.

Uma das consequências imediatas deste colonialismo intelectual é o eurocentrismo nas pesquisas acadêmicas. Por "eurocentrismo" entende-se um conjunto de perspectivas que tendem a situar a Europa na posição central da história do mundo. Tendo em vista os processos de conquista europeia em diversas regiões do planeta, houve a construção de um etnocentrismo associado “à atitude das diversas Nações europeias de impor seus valores e de se considerarem superiores aos povos autóctones da África, da Ásia e da América.”<sup>270</sup> De acordo com Conrad, o eurocentrismo encontra-se impregnado nas Ciências Sociais e Humanas, na medida em que suas próprias ferramentas conceituais, usadas para explicar diferentes fenômenos políticos e sociais no mundo, foram abstraídas da história europeia:

Conceitos aparentemente analíticos como "nação", "revolução", "sociedade" e "progresso" transformaram uma experiência especificamente europeia numa linguagem teórica (universalista) que, supostamente, se podia aplicar a qualquer lugar. Do ponto de vista metodológico, ao imporem categorias que eram próprias da Europa ao passado de todos os outros países, as disciplinas modernas acabaram por transformar todas as demais sociedades em colônias europeias<sup>271</sup>

A crítica ao eurocentrismo nas pesquisas acadêmicas não é um movimento recente nas humanidades, tampouco um privilégio das abordagens globais, já que presente nas inúmeras vertentes dos estudos pós-coloniais. No âmbito do ensino escolar, verifica-se o aprofundamento destes debates, através da proposição de novos currículos e conteúdos. É o caso, a título de exemplo, das mudanças propostas para o Currículo Base do Ensino Médio Catarinense. No documento, instituído em 2020, propõe-se problematizar as construções eurocêntricas, a partir da contribuição dos estudos decoloniais. Os autores enfatizam a necessidade de superação de uma concepção na qual “a humanidade deva ser interpretada a partir de uma única experiência, ligada a uma noção de racionalidade ocidental, postulada como civilizada, moderna e liberal”. Como contraponto, o texto sugere “a construção de saberes produzidos nas culturas dos povos originários indígenas, das comunidades tradicionais quilombolas, do campo e de outros povos”<sup>272</sup>.

Contudo, percebe-se ainda a presença significativa das abordagens ancoradas no recorte espacial exclusivamente nacional, no interesse prioritário na "história nacional de cada país". A

<sup>270</sup> SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. 2.ed.– São Paulo: Contexto, 2009, p. 129.

<sup>271</sup> CONRAD, Sebastian, op. cit., p. 14.

<sup>272</sup> SANTA CATARINA. Currículo Base do Ensino Médio do Território Catarinense: Caderno 2 – Formação Geral Básica, 2020, p. 129. Disponível em: <http://www.cee.sc.gov.br/index.php/downloads/documentos-diversos/curriculo-base-do-territorio-catarinense/2068-curriculo-base-do-territorio-catarinense-do-ensino-medio-caderno-2/file> Acesso: mar/2022.

contribuição da História Global reside justamente na contraposição destes modelos, na construção de uma visão mais ampla da história.

Ao trazermos estas reflexões para o Ensino de História, objetivamos não apenas apontar limitações e deficiências das abordagens tidas como "eurocêntricas" e colonialistas, mas sugerir novas possibilidades de se produzir conhecimento histórico. É pertinente, a este respeito, levar em consideração as sugestões teóricas oferecidas pelo historiador inglês Edward Thompson, em sua obra *A Miséria da Teoria*. Ao polemizar com o historiador marxista Louis Althusser, e criticar a rigidez dos esquemas explicativos oferecidos pelo marxismo ortodoxo, Thompson oferece um conjunto de princípios teóricos e metodológicos que configuram o que ele chama de "lógica histórica". São eles:

- a) Rejeitar a pretensão de uma Grande Teoria explicativa. A intenção do historiador consiste em compreender a "história real", a partir da análise e testagem das evidências, rejeitando formulações construídas a priori ou conceitos e teorias que se transformam em verdadeiras "camisas de força". Como assinalou Thompson, citando Sartre: "A história não é ordem. É desordem: uma desordem racional. No momento mesmo em que mantém a ordem, isto é, a estrutura, a história já está a caminho de desfazê-la"<sup>273</sup>;
- b) Estimular e valorizar a pesquisa empírica, evitando explicações prontas ou pré-determinadas. Propõe-se produzir o conhecimento histórico a partir da testagem de hipóteses e da análise das provas, sugestão que tomaremos neste trabalho a partir do uso de documentos em sala de aula para pensar a Tropicália, como apresentaremos posteriormente;
- c) Considerar o conhecimento histórico enquanto algo provisório, incompleto, seletivo e limitado, definido a partir das "perguntas feitas à evidência", ou seja, "só "verdadeiro" dentro do campo assim definido"<sup>274</sup>.

Considerando estas orientações, no que diz respeito à proposta que ora se apresenta para o trabalho com a história global no ensino de História, é possível apontar alguns princípios e objetivos:

- 1) a crítica sugerida pela História Global ao chamado "nacionalismo metodológico" sugere ao professor de História repensar seus recortes espaciais e temporais, para evitar limitar suas abordagens às divisões tradicionais e compreender a História de forma mais ampla. A problematização do conceito de Estado-nação em sala de aula não pressupõe a anulação desta categoria, mas sua historicização e contextualização. Portanto, ainda que possamos assumir este

<sup>273</sup> THOMPSON, E. P. *A Miséria da Teoria*. Rio: Zahar, 1981, p. 48.

<sup>274</sup> *Ibid*, p. 49.

conceito como unidade de análise, sua inserção na perspectiva global permite enriquecer a abordagem historiográfica em sala de aula;

2) Operar a análise histórica em escala Global não significa abranger o planeta inteiro. É necessário que o professor e os estudantes tenham clareza sobre o recorte temporal e espacial estabelecido em seus estudos, ainda que tais recortes não estejam limitados às fronteiras nacionais. Uma boa delimitação espacial e temporal, baseada na perspectiva global, contribui no sentido de esclarecer ao aluno a historicidade de seu objeto de estudo, e evitar anacronismos;

3) Uma análise verdadeiramente global da História não pressupõe apenas uma atenção maior às conexões, aos encontros e aos inúmeros diálogos transnacionais e transcontinentais estabelecidos entre os povos. É forçoso identificar, também, as dimensões geopolíticas destes encontros e as relações de poder que se estabelecem. Se é preciso reconhecer que há, por parte dos músicos tropicalistas, a intenção de produzir um “som universal”, que rompa as fronteiras nacionais e permita ao Brasil dialogar com o mundo, é imprescindível reconhecer também as desigualdades de ordem política e econômica que se impõem ao diálogo cultural. Estas assimetrias de poder entre os atores internacionais não são um impedimento ao pensamento global no ensino de história, como buscaremos demonstrar, mas sugerem considerações e cuidados ao professor de História que opta por esta via de análise.

Ao final deste trabalho, apresentaremos algumas sugestões práticas, através de sequências didáticas, para utilizar estas contribuições metodológicas na análise da canção tropicalista. Antes, contudo, analisemos de forma mais detida as dimensões da música como arte e documento histórico em sala de aula.

### **3.2 "A música é a arte mais viva em todo o mundo": usos da canção como estratégia de ensino em sala de aula**

A frase citada acima, que dá título ao texto, é de autoria de Caetano Veloso. Dita em uma entrevista a Zuza Homem de Mello, em 20 de agosto de 1967, deixava evidente suas preocupações artísticas e estéticas com relação à renovação da música brasileira. Segundo o compositor baiano:

Acho que a música brasileira, depois da bossa nova, ficou discutindo tudo que a bossa nova propõe, mas não saiu dessa esfera, não aconteceu nada maior. Eu, pessoalmente, sinto necessidade de violência. Acho que não dá pé pra gente ficar se acariciando. (...) porque uma coisa é inegável: a música é a arte mais viva em todo o mundo. O que acho é que a música tem sido utilizada muito pra gente se manter enganado e eu não quero mais. Quero que a gente saiba mesmo, que a gente engula e veja que a gente está num

país que não pode nem falar de si mesmo. A gente tem que passar a vergonha toda pra poder arrebentar as coisas.<sup>275</sup>

A música, para Caetano, deveria ser uma arte em contínua ressignificação e transformação, jamais estagnada ou presa a concepções mecânicas e conservadoras. A noção da música como “arte viva”, defendida pelo músico, apresenta sugestões pertinentes para pensá-la em sala de aula.

No ambiente escolar, para além de sua utilização didática, a música constitui parte fundamental do seu cotidiano: na entrada e saída dos estudantes, utilizada muitas vezes como “sinal” para o início das aulas, no horário de intervalo, ou mesmo nas festividades que compõem o calendário escolar<sup>276</sup>.

No âmbito mais especificamente didático, tem sido cada vez mais recorrente a utilização da música como estratégia de ensino. A especialista em educação musical Alícia Maria Loureiro analisa depoimentos de professores e diretores envolvidos com o trabalho de musicalização nas escolas. Para uma das diretoras entrevistadas, a música é parte constituinte do cotidiano das crianças desde muito cedo, sendo responsável pelo desenvolvimento de “uma sensibilidade musical impressionante, em grande parte porque acordam e dormem ouvindo música”. Outra diretora envolvida em oficinas culturais defende a facilidade maior com a aprendizagem por meio da música, “por fazer parte da vida deles”.<sup>277</sup>

Este tipo de estratégia é amplamente reconhecida por professores como uma importante forma de “despertar o interesse” dos estudantes, visto que dialoga com suas próprias vivências e experiências, e permite ao docente “identificar o gosto, a estética da nova geração”<sup>278</sup>. Esta também tem sido uma temática muito presente em trabalhos realizados na graduação, em programas como o PIBID<sup>279</sup>, e em eventos relacionados ao ensino de História<sup>280</sup>, com maior recorrência nos últimos anos, quando houve a promulgação da Lei Federal nº 11.769/08,

---

<sup>275</sup> VELOSO, Caetano apud BARROS, Patrícia Marcondes de. *Provocações brasileiras: A imprensa contracultural made in Brazil – Coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & a Rolling Stone Brasileira (1972-1973)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis-SP, 2007, p. 49.

<sup>276</sup> LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. *O ensino de música na escola fundamental*. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 13.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>278</sup> BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2009, p. 379.

<sup>279</sup> Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, criado em 2007 e coordenado pela Diretoria de Educação Básica Presencial da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). O programa oferece bolsas para estudantes de graduação e professores vinculados a projetos de ensino e pesquisa em escolas públicas brasileiras.

<sup>280</sup> SANTOS, L. V. B.; MOURA, T. M. C. ; SILVA, J. M. . *Ditadura Militar Brasileira: Música Como Ferramenta De Ensino*. In: IV Encontro Estadual de Ensino de História, 2017, Conceição do Coité/BA. IV Encontro Estadual de Ensino de História - Anais Eletrônicos, 2017.



responsável por inserir o ensino de música nos componentes curriculares da educação básica de todo o país<sup>281</sup>.

Para além da disciplina de História, a música tem feito parte também da metodologia de professores de Geografia, Língua Portuguesa e Educação Artística<sup>282</sup>, o que estimula um profícuo diálogo interdisciplinar. Dentre os gêneros musicais trabalhados em sala, verifica-se um privilégio maior à música popular brasileira, sobretudo em suas variantes de forró, sertanejo e samba<sup>283</sup>.

De acordo com os autores de um estudo sobre o uso da canção no ensino de história, no qual realizou-se um levantamento detalhado sobre 315 canções presentes em livros didáticos, verifica-se a predominância de dois grandes períodos históricos nos quais a música é utilizada como ferramenta didática: "o primeiro, ligado às origens do movimento operário e ao trabalhismo implementado na Era Vargas e, o segundo, enfocando as transformações do processo histórico relacionadas ao Regime Militar"<sup>284</sup>. Dentre as canções mais citadas para o período referente à Ditadura Militar, constam as seguintes canções: Apesar de você e Mulheres de Atenas, de Chico Buarque (com 13 e 9 incidências, respectivamente); Caminhando (Pra não dizer que não falei das flores), de Geraldo Vandré (11 incidências); Alegria Alegria, de Caetano Veloso, e O Bêbado e a equilibrista, de João Bosco e Aldir Blanc (ambas com 6 incidências cada). Percebe-se, ao analisar estes dados, um predomínio das canções dos autores Chico Buarque, Caetano Veloso e Geraldo Vandré, e a chamada "música de protesto", cujas temáticas giram em torno dos problemas relacionados à repressão política na ditadura militar.

Contudo, em que pese a grande familiaridade dos professores com este tipo de ferramenta, é possível identificar alguns vícios em sua utilização em sala de aula. Na obra citada acima, por exemplo, do total de canções analisadas nos livros, percebeu-se que apenas 1/3 destas (115 músicas) foram efetivamente utilizadas como documento. Ao considerar o uso didático feito a partir destas canções, a pouca variedade do repertório sugerido ao professor nestes materiais didáticos, o predomínio das "canções de protesto" e a referência a poucos artistas sugere uma suposta homogeneidade da música produzida no período, ou mesmo uma abordagem monotemática do Brasil. Ao abordar apenas as músicas de protesto e ignorar, por

---

<sup>281</sup> Em 2016 a legislação foi alterada para incluir também, além da música, as artes visuais, a dança e o teatro como linguagens artísticas presentes nos currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio. Conferir Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Art. 26, § 6º.

<sup>282</sup> BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes, op. cit., p. 378.

<sup>283</sup> Ibid., p. 378-379.

<sup>284</sup> SOBANSKI, Adriane de Quadros; BERTOLINI, João Luis da Silva ; CHAVES, Edilson Aparecido ; Fronza, Marcelo. *Ensinar e aprender História: histórias em quadrinhos e canções*. 1. ed. Curitiba: Base, 2009, p. 89.

exemplo, as canções ufanistas produzidas no período<sup>285</sup> o estudante pode ser levado a pensar que não havia, afinal, apoio popular à ditadura. Para além da MPB e das denúncias à repressão, havia espaço também para outras abordagens, temas e posicionamentos ideológicos, como pode ser verificado nos diversos gêneros musicais que competiam pela atenção do público, como é o caso do chamado "iê-iê-iê", o sertanejo e a música caipira, o pop, entre outros.

Em segundo lugar, a opção por trabalhar a Música Popular Brasileira somente a partir destas canções impede um olhar mais atento sobre a rica diversidade existente no interior da própria MPB, com as inúmeras disputas de projetos políticos, ideológicos e culturais que se travavam. Mesmo em cantores como Chico Buarque e Caetano Veloso é possível identificar uma enorme variedade de temas e conteúdos trabalhados em suas músicas. Afinal, estes cantores não eram definidos apenas por suas músicas de protesto, como propomos demonstrar neste trabalho.

Evidentemente, não pretendemos negligenciar as canções citadas acima ou o trabalho de artistas consagrados. Sua importância histórica certamente extrapola a valor estético ou o mero significado das letras, na medida em que adquire significado político e valor de memória. Nosso interesse, contudo, consiste em ampliar o leque de possibilidades para o professor de História, apontando outras problemáticas e caminhos possíveis.

Para além destas questões, percebe-se que a música tem sido utilizada nas aulas de História como estratégia para "introduzir temas relacionados à vida dos trabalhadores ou a aspectos da vida cotidiana que expressam discriminações étnicas e de gênero"<sup>286</sup>. Em outros casos, a canção tem surgido como mera ilustração de fatos históricos, vista de forma fragmentada e desprovida de sua historicidade. Como alerta o historiador Marcos Napolitano, é frequente o professor recorrer a "vícios", como analisar "'letra" separada da "música", "contexto" separado da "obra", "autor" separado da "sociedade", "estética" separada da "ideologia"<sup>287</sup>. Isto se deve, em parte, às formas mais comuns de apropriação da música em sociedade, que costumam levar em consideração inicialmente a letra e o tema da canção, na maior parte dos casos. Conforme a pesquisadora Maura Penna, partindo das sugestões de Jean-Claude Forquin,

---

<sup>285</sup> Sobre as canções ufanistas de apoio à ditadura, conferir: ALONSO, Gustavo. Ame-o ou ame-o: música popular e ufanismo durante a ditadura nos anos 70. *Boletim Tempo Presente* (UFRJ), v. 7, p. 1, 2013 e ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. v. 1. 560p.

<sup>286</sup> BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes, op. cit., p. 379.

<sup>287</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e música: História cultural da música popular*. Belo. Horizonte: Autêntica, 2002, p. 5.

tema e texto são apoios buscados naturalmente para dar significação à música, tanto em atividades de apreciação quanto de criação, principalmente pelo aluno não familiarizado com a linguagem musical. Isto porque, na falta de referenciais propriamente estéticos e sonoros, são empregados os esquemas de percepção que lhe servem na vida cotidiana<sup>288</sup>

Nos livros didáticos, tem sido recorrente a utilização de letras de músicas em atividades escolares, nas quais pede-se ao estudante uma interpretação textual associando-a ao seu respectivo contexto histórico<sup>289</sup>, ainda que a própria historicidade da canção seja, em muitos casos, desconsiderada. No caso mais específico das canções de MPB produzidas no contexto da ditadura brasileira, tem-se enfatizado na leitura da canção os elementos políticos relacionados ao contexto ditatorial (sobretudo a temática da censura) e a posição política dos cantores, negligenciando-se a complexidade e as potencialidades da canção brasileira. Não temos o propósito de negar estas possibilidades de utilização da fonte, também legítimas. Pretendemos, apenas, sugerir outros usos ao professor em sala de aula, propondo uma formação histórica baseada no desenvolvimento das "capacidades de leitura histórica do mundo"<sup>290</sup>, para ler e explorar tais produções artísticas a partir de suas múltiplas dimensões – política, estética, cultural e, sobretudo, histórica.

### 3.2.1 *Análise histórica da canção: criando uma “gramática musical”*

O trabalho com a canção no ensino de História não pressupõe que o docente tenha, necessariamente, formação na área de música. O trânsito interdisciplinar com profissionais especialistas em música, evidentemente, favorece o trabalho do professor e enriquece a experiência escolar. Nesse sentido, concordamos com a preocupação de Loureiro com relação à necessidade de trazeremos para o ambiente escolar os “educadores musicais”, profissionais com formação específica em música e produções científicas na área, tendo em vista suas experiências com a educação musical e com os debates ligados à cultura<sup>291</sup>.

Contudo, considerando que o professor de História raramente dispõe de uma formação musical, pode-se tomar emprestado as contribuições teórico-metodológicas dos estudos da música e incorporá-las à linguagem própria da disciplina de história. Propõe-se, assim, o desenvolvimento de uma "gramática musical", termo emprestado da historiadora Miriam

<sup>288</sup> PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2/3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 179.

<sup>289</sup> BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes, op. cit., p. 382.

<sup>290</sup> HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 21.

<sup>291</sup> LOUREIRO, Alcília Maria Almeida. *O ensino de música na escola fundamental*. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 28.

Hermeto, que propõe levar em consideração as especificidades dessa linguagem para formular “questões históricas sobre a canção”<sup>292</sup>. Mas que questões são essas?

Dialogar com uma expressão artística como a música em perspectiva histórica supõe, inicialmente, ter em vista que uma canção comporta múltiplas dimensões. Em um primeiro plano, é possível identificar uma dimensão estética: a música é, afinal, um objeto de fruição, de entretenimento, de prazer e diversão. Seu consumo, sob esse prisma, não pressupõe, necessariamente, um conhecimento prévio sobre sua história, sua concepção artística ou sua qualidade técnica. Enquanto fonte histórica, contudo, ela transforma-se em objeto de investigação. Como argumenta Circe Bittencourt, a música adentra a sala de aula para tornar-se “uma ação intelectual”<sup>293</sup>. Concebida a partir deste ângulo, a música adquire o potencial de auxiliar no entendimento de como a sociedade e a história funcionam. Faz-se necessário “não apenas ouvir música, mas pensar a música”, levando em consideração “as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época, da cena musical na qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica”<sup>294</sup>. Ouvir canções em sala de aula permite aos estudantes, além de apreciarem uma obra de arte, pensá-la enquanto “elemento de análise e compreensão da realidade vivida”<sup>295</sup>.

Vejamos, portanto, algumas estratégias a serem desenvolvidas pelo professor de História a fim de operar a análise da canção do ponto de vista intelectual. Primeiramente, faz-se necessário abrir um parêntese nesta questão, para uma reflexão mais detida sobre os usos possíveis da canção em sala de aula: a utilizaremos como objeto de estudo? Como fonte histórica?

Para a proposta que ora se apresenta, sugerimos usar a canção tropicalista nas duas vias: como documento e objeto de estudo. Portanto, é conveniente ao docente uma reflexão inicial sobre o papel desempenhado pelo professor de História nesse processo de ensino-aprendizagem, para melhor compreendermos as estratégias e concepções teóricas embutidas na instrumentalização das fontes.

Se partirmos das formulações contemporâneas sobre a Didática da História e o desenvolvimento de consciência histórica nas sociedades, sistematizadas por Luis Fernando Cerri e baseadas nas concepções teóricas de Jorn Rüsen, pode-se compreender o professor como

<sup>292</sup> HERMETO, Miriam, op. cit., p. 15.

<sup>293</sup> BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes, op. cit., p. 380

<sup>294</sup> NAPOLITANO, Marcos, op. cit., p. 5.

<sup>295</sup> SOBANSKI, Adriane de Quadros; BERTOLINI, João Luis da Silva; CHAVES, Edilson Aparecido; Fronza, Marcelo. *Ensinar e aprender História: histórias em quadrinhos e canções*. 1. ed. Curitiba: Base, 2009, p. 96.

um mediador, um gerenciador do processo de constituição da consciência histórica pelos estudantes. Por Didática da História compreendemos um conjunto de conhecimentos que, em seu sentido mais amplo, “lida com a teoria, a metodologia e a prática do ensino de história, em uma tarefa tanto reflexiva, quanto empírica, como normativa”<sup>296</sup>. Esta concepção de Didática da História, portanto, tem como objeto de estudo “a produção, circulação e utilização social de conhecimentos históricos”<sup>297</sup>, seja em sala de aula, objeto de análise no presente trabalho, ou nas demais formas de produção social do conhecimento histórico.

É importante compreender que a Didática da História, para além da práxis do ensino em sala de aula, está preocupada também em estabelecer um diálogo direto com a consciência histórica dos estudantes. Foi-se o tempo em que os professores eram concebidos como "tradutores de conhecimento erudito para o escolar", ou "simplificadores de conteúdos". Convém, antes, pensar o professor enquanto "intelectual capaz de identificar os quadros de consciência histórica subjacentes aos sujeitos do processo educativo (...) e de assessorar a comunidade na compreensão crítica do tempo, da identidade e da ação na história"<sup>298</sup>.

Estas concepções teóricas, já bastante difundidas na historiografia desde os anos 1970, permitem-nos pensar os estudantes não apenas enquanto receptores de conteúdo, mas também como produtores e interlocutores de conhecimento histórico. Tais reflexões não são mero suporte teórico dissociado de uma realidade prática. Pelo contrário, subsidiam a metodologia desenvolvida pelo professor e sua aplicação em sala de aula. A base fundamental desta metodologia é o método investigativo, no qual os alunos possuem papel ativo na construção do conhecimento. Deve-se partir de situações-problemas, instigando-os a buscarem soluções para estas questões. Ao professor, cabe o papel de estimular o interesse pelo conhecimento apresentado, partindo de situações concretas e de elementos da realidade social dos estudantes.

Uma das estratégias mobilizadas pelos professores de História, associada ao desenvolvimento destas habilidades, consiste na utilização de documentos históricos. Sabemos que estes não falam por si só, não trazem verdades prontas e completas. Necessitam, antes, serem interrogados. Neste sentido, concordamos com as considerações de Jacques Le Goff, quando afirma ser necessário questionar as fontes históricas sobre suas "lacunas", analisar "os

---

<sup>296</sup> SADDI, Rafael. O parafuso da didática da história: o objeto de pesquisa e o campo de investigação de uma didática da história ampliada. *Acta Scientiarum*. Education (Print), v. 34, p. 211-220, 2012, p. 216.

<sup>297</sup> CERRI, L. F. *Ensino de História e consciência histórica: Implicações didáticas de uma discussão contemporânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, p 52.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 18.

esquecimentos, os hiatos, os espaços brancos da história", pensando "a história a partir dos documentos e das ausências de documentos."<sup>299</sup>

São múltiplos os documentos disponíveis ao professor de História interessado em trabalhar a Tropicália em sala de aula. Para além da própria música, pode-se fazer uso de vídeos e fotografias, matérias de imprensa, álbuns (LP, CD, DVD, ou mesmo em streaming), documentários, materiais de divulgação, livros, depoimentos, entrevistas, entre outros. Ao professor de História, sugere-se articular estes diversos documentos, e propor uma análise que permita colocá-los em diálogo, a partir dos problemas históricos apresentados.

Para pensar o estudo da Tropicália no ensino de História a partir da utilização de fontes documentais, de modo a desenvolver junto aos estudantes a capacidade de "pensar historicamente" e articular estes conhecimentos ao pensamento de sua vida prática<sup>300</sup>, priorizaremos, inicialmente, o uso da música como documento histórico, articulando-a às demais tipologias documentais citadas e às referências bibliográficas da disciplina de História. Considerando que a música é uma obra polissêmica, e um documento histórico privilegiado para pensar a Tropicália em perspectiva global, faremos uso das proposições metodológicas de Miriam Hermeto, em diálogo com as especificidades de nosso objeto de pesquisa, para compreender o documento histórico a partir de cinco dimensões: material, sensível, descritiva, dialógica e explicativa. Consideremos, portanto, cada uma delas:

a) Dimensão material: diz respeito à relação entre suporte e linguagem que constituem a narrativa histórica. A atenção a esta dimensão se justifica na medida em que os suportes apresentam implicações na própria linguagem expressa nas fontes, o que sugere ao professor "construir estratégias que favoreçam os alunos a explorarem as especificidades de cada linguagem (...)"<sup>301</sup>;

b) Dimensão sensível: propõe-se, a partir da análise desta dimensão, identificar os sentimentos e afetos mobilizados pela obra e sua recepção pelo público. Toda canção pressupõe um diálogo constante com as emoções e as motivações afetivas de quem produz e de quem ouve, o que pode ser expresso, de forma explícita, no texto e na melodia da canção, mas também através de "silenciamentos" e "manipulações produzidas pelo documento"<sup>302</sup>. A relação entre o público e a canção dialoga, evidentemente, com a subjetividade individual de quem ouve, mas não se limita a ela, na medida em que se produz intercâmbio e ressignificação coletiva da

---

<sup>299</sup> LE GOFF, Jacques. A história como ciência: o ofício do historiador. In: \_\_\_\_\_. *História e Memória*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992, p. 109.

<sup>300</sup> CERRI, L. F., *op. cit.*, p. 61.

<sup>301</sup> HERMETO, *op. cit.*, p. 144.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 148.

canção<sup>303</sup>. Nesse sentido, as considerações de Maura Penna vão ao encontro das sugestões de Hermeto, ao considerar a necessidade de estabelecer “laços entre a “relação sensível” que o aluno estabelece com a música popular e outras manifestações musicais”, como estratégia para “construir pontes que lhe permitam ampliar o seu universo cultural”. De acordo com Penna, o desenvolvimento bem-sucedido desta dimensão contribui para “mudar em qualidade a relação pessoal com a música (o modo de encarar, sentir e ouvir), desmontando a atitude de consumidor passivo dos produtos da indústria cultural”<sup>304</sup>.

c) Dimensão descritiva: relacionada ao objeto da narrativa em questão e aos elementos textuais da composição. Hermeto sugere atenção especial às "ações dos homens no tempo", o que pressupõe considerar quem são os sujeitos presentes nas fontes, quais são as ações descritas, em que lugar e tempo elas ocorrem e quais permanências e transformações elas mobilizam<sup>305</sup>. Aqui, a autora intenciona analisar a composição a partir de seus elementos poéticos – identificando narrador, tema e estrutura básica da composição – e melódicos – gênero musical, ritmo e arranjo instrumental. Com relação aos aspectos textuais da composição, a historiadora Mariana Villaça sugere atenção aos elementos linguísticos (idioma, estrutura das estrofes, uso de figuras de linguagem, recursos estilísticos e discursivos) e a identificação de temáticas predominantes (lírico-amorosa, crítica de costumes, comportamentos, política, entre outros)<sup>306</sup>.

d) Dimensão dialógica: consiste nas referências históricas e culturais que o texto mobiliza e na intertextualidade que lhe é inerente. A atenção a esta dimensão permite compreender que "uma narrativa não se produz solitariamente, mas sempre em diálogo com outras - de seu próprio tempo e de tempos passados."<sup>307</sup>

e) Dimensão explicativa: complementando as dimensões acima, a dimensão explicativa dialoga diretamente com as interpretações e as versões produzidas a partir da fonte. Convém atentar para a questão da historicidade da narrativa e seu lugar social de produção: "alguém que escreve, em relação com seu contexto, e cria uma dada interpretação para o tema; alguém que lê e o interpreta, de acordo com a sua inserção numa rede de relações sociais e de poder".<sup>308</sup> Sugere-se, portanto, uma análise pautada na compreensão dos elementos relacionados ao contexto de produção da obra, às práticas metodológicas mobilizadas e às versões históricas produzidas a partir de sua leitura.

<sup>303</sup> PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2/3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 178.

<sup>304</sup> Ibid., p. 179.

<sup>305</sup> HERMETO, op. cit., p. 145.

<sup>306</sup> VILLAÇA, op. cit., p. 36.

<sup>307</sup> HERMETO, op. cit., p. 147.

<sup>308</sup> Ibid., p. 146.

Para além das muitas dimensões da canção, é fundamental levar em consideração o elemento “público consumidor”. Assim, é possível refletir sobre as formas de recepção da canção na época em que foi produzida (mas também em períodos históricos posteriores), os significados políticos e sociais que a canção produziu, os elementos de memória que ela mobilizou. Uma canção como *Caminhando*, por exemplo, clássica obra de Geraldo Vandré, tem relevância não apenas por seus usos imediatos, por seu valor estético ou pelas mensagens políticas implícitas (e explícitas) em sua letra, mas pelo significado político que ela adquire nos anos seguintes, já no contexto de abertura política do Brasil nos anos 1970 e 1980. Sua utilização em eventos artísticos, novelas e séries de TV, e sua apropriação por movimentos sociais no período da redemocratização, contribuíram para a criação de outros sentidos, em muitos casos distantes de suas intenções iniciais. Assim, ao utilizar documentos históricos em sala de aula, é fundamental aos estudantes compreenderem a historicidade do documento histórico. Sobre este aspecto, Hermeto defende a necessidade de compreender os documentos em suas dinâmicas de circulação e silenciamento:

Por que é que ele foi lembrado? Como é que ele foi lembrado ao longo dos tempos posteriores? Que tipo de sentimentos ele suscitou? Que tipo de dinâmica social ele mobilizou? Que tipo de interações ele proporcionou? (...) O que a gente propõe é que um documento seja uma porta de entrada dos estudantes para a compreensão das dinâmicas da história.<sup>309</sup>

Verifica-se, portanto, que as interpretações produzidas pelos ouvintes nem sempre corroboram as intenções e motivações dos artistas e autores da obra. Veja-se, em outro exemplo, as inúmeras interpretações produzidas sobre a canção *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, lançada em 1967 para o III Festival de Música Popular Brasileira da Record. O musicólogo Pedro Martins, em estudo acadêmico sobre a canção, apresenta contribuições relevantes para a análise musical desta canção, propondo pensar o objeto a partir de suas rupturas harmônicas, a métrica dos versos, o "embate entre forma e conteúdo", e questões relacionadas à relação entre letra e melodia, propondo uma "abordagem transdisciplinar, em que o sentido possa emergir do movimento entre o poético e o musical, à luz do processo histórico"<sup>310</sup>. Contudo, ao comentar o texto introdutório da composição, Martins estabelece uma relação direta entre a canção de

<sup>309</sup> HISTÓRIA DIRETO DA FONTE: História direto... de qual fonte? Entrevistada: Miriam Hermeto. [Entrevistador]: Marcelo Rodrigues. [S. l.]: 06 out. 2021. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6Pb9ta2tUeA5nnLLfynbma> Acesso em: 05/12/2022.

<sup>310</sup> MARTINS, Pedro Henrique. *Alegria, alegria: uma proposta de análise*. In: IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2016, Rio de Janeiro. IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música: XXII Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 2016. p. 1027.



Caetano e a "resistência" à Ditadura Militar, análise que carece ser problematizada. A respectiva canção inicia com a estrofe:

"Caminhando contra o vento  
Sem lenço, sem documento  
No sol de quase dezembro  
Eu vou"

De acordo com Martins, o trecho manifestaria o medo característico do período histórico em que a canção foi produzida, marcado pelo autoritarismo e a violência militar. Segundo o autor: "O momento era de temor pelo Estado autoritário, de modo que caminhar sem destino e não portar documentos já significava uma afronta ao poder institucionalizado. Daí o sentido de caminhar “contra o vento”, metaforicamente, em sentido oposto ao status quo."<sup>311</sup>.

Ao comentar o trecho seguinte, no qual Caetano canta "O sol se reparte em crimes / Espaçonaves, guerrilhas / Em Cardinales bonitas / Eu Vou" o autor do estudo chama a atenção para a alusão ao jornal O sol<sup>312</sup>, uma suposta adesão de Caetano à posição ideológica de esquerda<sup>313</sup>.

A interpretação exposta acima encontra eco em outros espaços. Em um plano de aula inscrito na Olimpíada Nacional de História, a canção Alegria, Alegria surge como exemplo de "denúncia e resistência ao regime militar", em que o verso "caminhando contra o vento" representaria a intenção do artista de "caminhar contra a direção para a qual estava sendo empurrado durante a ditadura civil-militar."<sup>314</sup>

A explicação de Caetano Veloso sobre o significado e a inspiração da canção destoa das interpretações mencionadas acima. Segundo o compositor:

Alegria Alegria nasceu de uma frase que eu ouvi de um rapaz, com quem eu só estive nesse dia, com quem eu compus uma música, ele era amigo de Danilo Caymmi. A gente tava andando em Copacabana, e ele falou: "eu tô me sentindo nu, eu estou sem lenço e sem documento". Eu falei pra ele: "isso é bonito, eu vou fazer uma música com isso". E o que ele falou de tá andando por ali eu associei logo às imagens que a gente vai

<sup>311</sup> Ibid., p. 1029.

<sup>312</sup> O jornal O Sol foi um tabloide alternativo lançado em 1967, como uma “espécie de caderno cultural que servia de livre experimentação para aprendizes, estagiários e neófitos do jornalismo”. Sua circulação foi interrompida em janeiro de 1968, devido a crises financeiras de seus criadores. Cf. HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. *O clube como vontade e representação: o jornalismo esportivo e a formação das torcidas organizadas de futebol do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 164.

<sup>313</sup> MARTINS, Pedro Henrique, op. cit., p. 1029.

<sup>314</sup> AGUIAR, Antônio Barros de. *Músicas como ferramentas didáticas para entender o regime militar no Brasil (1964-1985), a censura e as formas de resistência*. Disponível em: <https://www.olimpiadadehistoria.com.br/especiais/planos-de-aula/plano/6.45695?page=2&editions=6&classes=1,2,3> acesso: 08/02/2022

vendo pela rua em Copacabana quando anda, de revistas e anúncios luminosos e Coca-Cola e todas essas coisas da atualidade<sup>315</sup>

Como se verifica, a explicação do compositor aponta para outros caminhos, bastante distintos daqueles mencionados anteriormente. A despeito das interpretações que buscaram atribuir um sentido de manifesto à canção, é o elemento estético que se evidencia na letra, e não o político.

Além das interpretações que associaram Alegria Alegria ao engajamento político de Caetano, houve quem encontrasse na letra da canção uma suposta campanha em favor das drogas. No programa de TV Um instante, Maestro, em 1967, o apresentador Flávio Cavalcanti quebrou o compacto de Alegria, Alegria, diante da plateia. Segundo o apresentador, o verso "Lenço Sem Documento" teria, em suas iniciais, uma "mensagem cifrada, um incentivo ao consumo do LSD, o ácido lisérgico."<sup>316</sup> Segundo Carlos Calado, o músico jamais teria experimentado a droga, tendo tido apenas uma única experiência com a maconha, o que o teria deixado "irado com a calúnia". Calado também menciona a resposta de Caetano ao apresentador, na coluna de Nelson Motta para o jornal carioca Última Hora: "Até hoje tem gente insinuando que 'Sem Lenço Sem Documento' é uma homenagem ao LSD. Caetano morre de rir e pergunta qual a 'homenagem' ao ácido lisérgico que existe em Louvado Seja Deus..."<sup>317</sup>.

A disputa de interpretações exposta acima ilustra a diferença entre o que se escreve e o que se interpreta em uma canção. Para os primeiros dois exemplos, quando se identifica um suposto engajamento de Caetano contra o governo militar, percebe-se um vício comum de tentar enquadrar artistas renomados da MPB, como Chico Buarque, Gilberto Gil ou o próprio Caetano, em um perfil de resistência política à ditadura. Assim, se a música surge como produto do contexto ditatorial, de censura e perseguição, a dimensão política ganha espaço, muitas vezes de forma excessiva nas interpretações posteriores. Já no último exemplo percebe-se uma interpretação produzida a partir de uma hostilidade prévia do intérprete em relação ao artista. Por associar Caetano e os tropicalistas às drogas e julgá-los a partir de seus próprios preceitos morais, Flávio Cavalcanti encontrou (consciente ou inconscientemente) conteúdos subliminares inexistentes, desprovidos de quaisquer evidências.

As interpretações comentadas acima não precisam, necessariamente, serem excluídas de uma proposta de trabalho no ensino de história, mas devem ser analisadas historicamente, à

<sup>315</sup> *TROPICALIA 50 anos*. Direção: Pedro Sprejer. Produção: Luciana Alcaraz. TV Brasil, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vDGxz7RbkEk> Acesso: fev/2022.

<sup>316</sup> CALADO, Carlos. *Tropicália: A História de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 158

<sup>317</sup> MOTTA, Nelson apud CALADO, op. cit., p. 158

luz do contexto histórico e das ferramentas teóricas e metodológicas da disciplina de História. Reafirmamos, nesse sentido, a importância de se mobilizar documentos históricos, a partir de suas múltiplas dimensões e os procedimentos de análises aqui sugeridos.

Para o estudo da canção tropicalista, mais especificamente, convém considerar um sexto componente: o fator Tropicália. Esta não é, propriamente, uma dimensão documental. Contudo, consideramos necessário, ao se utilizar documentos em sala de aula para pensar a Tropicália, levar em consideração algumas especificidades do nosso objeto de estudo. Vejamos, portanto, alguns aspectos para reflexão:

- a) Dimensão global: é fundamental compreender a arte tropicalista em contexto global. Como argumentamos anteriormente, a partir das contribuições teóricas de autores como Sebastian Conrad e Marcel Van der Linden, é preciso romper o nacionalismo metodológico nas pesquisas históricas e compreender os eventos humanos a partir de seus múltiplos trânsitos culturais, políticos e sociais. Para analisar a Tropicália sob essa perspectiva, é conveniente ao professor investigar os diálogos estabelecidos entre os cancionistas brasileiros e a produção cultural estrangeira – não apenas estadunidense ou europeia, como é frequente nas análises culturais, mas também latino-americana e africana. Na sequência deste trabalho apresentaremos sugestões metodológicas neste sentido;
- b) Relação local/regional/internacional: a canção tropicalista permite um diálogo profícuo entre várias escalas de análise: para além de seu contexto regional e nacional, a Tropicália pode ser pensada também enquanto um fenômeno da música universal. Estas trocas culturais estabelecidas entre o local e o internacional não são, necessariamente, relações caracterizadas pelo equilíbrio de poder e de influência, pois baseiam-se, frequentemente, em um universo de trocas desiguais. Problematizar a posição subalterna do Brasil neste mercado de trocas (culturais, mas também econômicas), tendo em vista os debates sobre o “terceiro-mundismo” apresentados no início deste capítulo e os impactos dessas relações na produção tropicalista, é papel importante do professor de história;
- c) Pluralidade musical: a canção é um objeto plural por excelência. Como argumenta Bittencourt, sua produção e divulgação pressupõe a interação entre diversos sujeitos: “autor, intérprete, músicos, gravadores, produtores e técnicos”, além do público consumidor<sup>318</sup>. É importante o professor de História levar em consideração esta

---

<sup>318</sup> BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2009, p. 381.

dimensão da linguagem musical ao analisar a Tropicália em sala de aula, para que se possa evitar o vício de tentar enquadrar todo o movimento musical a partir da análise de um ou outro compositor de destaque, e também para que se permita explorar a canção em sua complexidade musical e histórica;

- d) Diálogos interdisciplinares: a Tropicália é um produto essencialmente interdisciplinar: primeiramente porque não se manifesta apenas na música, tendo expressões também nas artes plásticas, no cinema, no teatro e na poesia, permitindo ao professor explorar as diversas manifestações artísticas do movimento. Contudo, ainda que consideremos mais especificamente a música tropicalista, é fundamental atentar para as muitas referências literárias, intelectuais e artísticas mobilizadas pela canção tropicalista. Assim, levar em consideração a interdisciplinaridade ao trabalhar este tema em sala de aula permite ao professor enriquecer e aprofundar suas análises, prestigiando o diálogo com disciplinas como Língua Portuguesa, Artes, Sociologia, entre outros, como procuraremos demonstrar na sequência deste trabalho.
- e) Tropicália para além das artes: como objeto de estudo para pensar a música brasileira, ou as demais expressões artísticas mencionadas, a Tropicália certamente se constitui como um fenômeno privilegiado. Contudo, o estudo da canção tropicalista em sala de aula como documento histórico permite pensar outros aspectos, para além da produção cultural: temas relacionados à política e à economia brasileira; problemas sociais como a pobreza e a fome; migração e imigração; eventos da história global, como a contracultura, a guerra fria e a corrida espacial; a guerrilha comunista e os embates ideológicos nos anos 1960; a censura no Brasil e a perseguição política; as inovações científicas e tecnológicas do século XX e as perspectivas futuristas; a indústria cultural e a dicotomia cultura versus consumo; a modernização brasileira e os debates intelectuais em torno deste processo; as relações entre o rural e o urbano, entre outros.

Como se verifica, são inúmeras as possibilidades oferecidas pelo estudo da Tropicália em sala de aula. A construção de uma “gramática musical” não obriga ao professor mobilizar, simultaneamente, todas as dimensões e temas aqui propostos. Convém, contudo, levar em consideração a riqueza intelectual oferecida pela canção quando pensada como documento histórico, para compreendê-la enquanto objeto plural, diverso e multifacetado. Ou, como propunha Caetano Veloso, como “arte viva”.

#### 4. A TROPICALIA VAI À SALA DE AULA: PROPOSTAS DE SEQUÊNCIAS DIDÁTICAS PARA O ENSINO DE HISTÓRIA

“Eu e Gil estávamos fervilhando de novas ideias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas ideias, junto ao público. Trabalhávamos noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo, mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa mistura toda nasceu o Tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento cafonha da nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo.”<sup>319</sup>

Em um Congresso realizado pelo ProfHistória, no Rio de Janeiro<sup>320</sup>, no qual tive a oportunidade de apresentar alguns resultados parciais da presente pesquisa, o coordenador de um grupo de reflexão docente relatou uma experiência de sala de aula vivida por uma de suas orientandas, pesquisadora do tema Tropicalismo na Educação de Jovens e Adultos. A pesquisadora em questão<sup>321</sup> é também professora de História na Rede Pública de Ensino, e decidiu trazer para a sala de aula os frutos de suas pesquisas no âmbito do Mestrado Profissional em Ensino de História, mas foi surpreendida por um estudante, ao ser questionada sobre a pertinência de se abordar a Tropicália no ensino de história. De acordo com o relato, o aluno teria argumentado que o Tropicalismo “não tem relação com o conteúdo escolar”, e feito insinuações de que questionaria a profissional em outras instâncias.

O entendimento expresso pelo jovem, segundo o qual a Tropicália se constituiria enquanto um conhecimento “à parte”, sem vinculação direta com os demais conteúdos de História, é compreensível, tendo em vista a pouca presença da Tropicália nos currículos escolares e a falta de diálogo que frequentemente ocorre entre o movimento tropicalista e o universo cultural destes estudantes. Contudo, a experiência relatada pelo professor sugere a necessidade de um maior esclarecimento sobre as possibilidades oferecidas pela música e pela arte como ferramentas didáticas e como instrumentos importantes para o entendimento da realidade histórica. Como vimos no capítulo anterior, o estudo sobre a Tropicália permite, simultaneamente, um aprofundamento na compreensão da história da música e das artes brasileiras, assim como sugere diálogos interdisciplinares e intercâmbios com objetos de estudo para além das artes e dos aspectos culturais, a exemplo das temáticas de ordem política, econômica, social, entre outras já mencionadas.

<sup>319</sup> BAR, Décio. Acontece que ele é baiano. Entrevistado: Caetano Veloso. *Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 33, p. 187-198, 1968.

<sup>320</sup> Congresso Nacional do ProfHistória: a pesquisa em ensino de história e a formação de professores, 2022, Rio de Janeiro. Anotações pessoais.

<sup>321</sup> Para preservar sua identidade, o nome da pesquisadora será omitido.

Neste capítulo, apresentaremos um conjunto de possibilidades para o estudo da Tropicália em sala de aula, com alunos de Ensino Fundamental (9º ano) e Ensino Médio (3º ano) a partir da sugestão de três sequências didáticas baseadas nos estudos apresentados ao longo desta dissertação. Para isto, tomaremos emprestado as sugestões de Orlando Aguiar Jr., que define a sequência de ensino como "um conjunto organizado e coerente de atividades abrangendo um certo número de aulas, com conteúdos relacionados entre si"<sup>322</sup>. Nesta proposta, as atividades em sala não são pensadas de forma isolada, pois interagem em um mesmo "processo de construção de sentidos" em uma determinada sequência<sup>323</sup>. Para o desenvolvimento dos trabalhos, Aguiar Jr. estabelece quatro fases do ensino: 1) problematização inicial; 2) Desenvolvimento da narrativa do ensino; 3) Aplicação dos novos conhecimentos; 4) Reflexão sobre o que foi apreendido. Vejamos, na tabela elaborada pelo autor, os propósitos de cada uma das fases:

**Tabela 1** – Sequência de ensino e suas fases<sup>324</sup>

Fases do Ensino	Propósitos (intenções) do Professor
1. Problematização inicial	- Engajar os estudantes, intelectual e emocionalmente, com o estudo do tema - Explorar as visões, conhecimentos prévios e interesses dos estudantes sobre o tema
2. Desenvolvimento da narrativa do ensino	- Disponibilizar as ideias e conceitos da ciência e/ou das artes no plano social da sala de aula
3. Aplicação dos novos conhecimentos	- Dar oportunidades aos estudantes de falar e pensar com as novas ideias e conceitos, em pequenos grupos e por meio de atividades com toda a classe. - Dar suporte aos estudantes para produzirem significados individuais, internalizando essas ideias. - Dar suporte aos estudantes para aplicar as ideias ensinadas a uma variedade de contextos e transferir aos estudantes controle e responsabilidade pelo uso dessas ideias.
4. Reflexão sobre o que foi apreendido	- Prover comentários e reflexões sobre o conteúdo, de modo a sistematizar, generalizar e formalizar os conceitos apreendidos. - Destacar relações entre os conceitos e destes com outros tópicos do currículo, promovendo, assim, o desenvolvimento da narrativa do ensino.

Fonte: AGUIAR JR., 2005

A partir destas proposições metodológicas apresentamos, abaixo, as respectivas sequências de ensino: 1) Alegria, Alegria e a rebelião das guitarras: engajamento político ou

<sup>322</sup> AGUIAR JR., Orlando. *O planejamento de ensino*. Projeto de Desenvolvimento Profissional de Educadores, Módulo II. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, 2005, p. 24.

<sup>323</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>324</sup> Ibidem, p. 25.

estético?; 2) “Soy loco por tí, América”: Tropicalismo global, latinidade e terceiro-mundismo; 3) “Geléia geral”: brasilidade e intertextualidade na canção tropicalista.

#### **4.1 Sequência de ensino 1. Alegria, Alegria e a rebelião das guitarras: engajamento político ou estético?**<sup>325</sup>

Ao comentar a apresentação de Caetano Veloso no III Festival de Música Popular Brasileira da Record de 1967, com a canção Alegria, Alegria, o jornalista Carlos Calado definia o acontecimento como uma “rebelião dos baianos”. A ‘rebelião’ mencionada por Calado não era somente de natureza política, mas, sobretudo, estética: Caetano convidara para a apresentação da canção os roqueiros argentinos Beat Boys, e introduzira em seu arranjo nada menos do que as guitarras elétricas, tão criticadas pelos conservadores nacionalistas como “símbolo do imperialismo”.

A apresentação entraria para a história dos festivais de música popular, não apenas pelo seu sucesso instantâneo e pelas polêmicas que provocou, mas também pelo significado que a canção e o próprio artista adquiriram posteriormente. Alegria, Alegria, como vimos anteriormente, marcaria o nascimento do Tropicalismo na música brasileira, juntamente com a apresentação de Domingo no Parque, no mesmo festival. Analisando-as em contexto, é possível afirmar que as duas canções são símbolos de uma época e de um momento histórico específico: situam-se na transição entre um período de efervescência cultural e relativa liberdade artística, entre 1964 e 1968<sup>326</sup>, e o processo de recrudescimento da violência política no pós-AI-5. Assim, propõe-se tomar Alegria, Alegria como ponto de partida desta sequência didática, no afã de compreender o surgimento e o significado histórico do Tropicalismo e as relações (sociais, políticas e culturais) que este movimento estabelece com seu contexto histórico.<sup>327</sup>

Segue, na sequência, a letra da referida canção:

<sup>325</sup> A questão que orienta esta proposta de sequência didática surgiu a partir das contribuições da professora Miriam Hermeto, em minha banca de qualificação de Mestrado. Agradeço à professora pelas sugestões pertinentes.

<sup>326</sup> O que não significa afirmar que não houve, desde 1964, esforços autoritários por parte do governo militar, inclusive nas artes. Como busquei demonstrar no capítulo 2, a partir das contribuições de Marcos Napolitano, havia vigilância, perseguição e censura desde os primeiros momentos do golpe, mas havia também espaços importantes de expressão artística, política e estética, a exemplo dos programas musicais de televisão e dos festivais de música popular, que funcionaram sob relativa liberdade de criação até o Ato Institucional nº 5, de 1968. Para mais informações, conferir: NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. 3ª edição. São Paulo: Ed. do autor, 2022. Ebook, p. 74.

<sup>327</sup> Para um melhor funcionamento desta proposta de sequência didática, é importante que os estudantes já tenham tido contato previamente com os estudos sobre o contexto da Ditadura Militar no Brasil, em especial a questão da censura nas artes. Para uma contextualização do tema, sugerimos a consulta do tópico 2.2 desta dissertação, intitulado “Efervescência cultural e repressão política nos anos 1960 (1964-1968)”.

Tabela 2 – Letra da canção Alegria, Alegria

<b>Nome da canção:</b> Alegria, Alegria	<b>Álbum:</b> Caetano Veloso
<b>Composição/intérprete:</b> Caetano Veloso	<b>Ano de lançamento:</b> 1968
<p>Caminhando contra o vento Sem lenço, sem documento No Sol de quase dezembro Eu vou</p> <p>O Sol se reparte em crimes Espaçonaves, guerrilhas Em cardinales bonitas Eu vou</p> <p>Em caras de presidentes Em grandes beijos de amor Em dentes, pernas, bandeiras Bomba e Brigitte Bardot</p> <p>O Sol nas bancas de revista Me enche de alegria e preguiça Quem lê tanta notícia? Eu vou</p> <p>Por entre fotos e nomes Os olhos cheios de cores O peito cheio de amores vãos</p> <p>Eu vou Por que não? Por que não?</p> <p>Ela pensa em casamento E eu nunca mais fui à escola Sem lenço, sem documento Eu vou</p> <p>Eu tomo uma Coca-Cola Ela pensa em casamento E uma canção me consola Eu vou</p> <p>Por entre fotos e nomes Sem livros e sem fuzil Sem fome, sem telefone No coração do Brasil</p> <p>Ela nem sabe, até pensei Em cantar na televisão O Sol é tão bonito Eu vou</p>	



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?

Fonte: Elaborada pelo autor

### I. Problemática inicial:

Afirmar que a emergência do Tropicalismo ocorre em um momento de transição, caracterizado pelo aumento da violência, da censura e da perseguição política no Brasil, não implica em tomar todas as canções tropicalistas como manifestos ou expressão de resistência e engajamento político. Como buscou-se demonstrar no capítulo anterior, é necessário evitar o vício de atribuir a artistas e canções do período ditatorial enquadramentos políticos que, muitas vezes, não se verificam na realidade histórica. Convém, portanto, problematizar a ideia de engajamento político na canção tropicalista: é preciso inserir a canção em seu contexto histórico, tendo em vista os elementos de ordem política e social que orientam sua produção, mas também considerar as muitas possibilidades e dimensões que formam uma canção.

Como organizar este debate nas aulas de História? Propomos introduzir a temática a partir de uma discussão inicial sobre a própria ideia de engajamento. Pode-se indagar aos estudantes, objetivando analisar seus conhecimentos prévios, quais suas concepções de política, estética e engajamento político. Para uma maior fluidez do diálogo, pode-se associar a ideia de engajamento a outros termos relacionados: participação, atuação, ativismo, mobilização, entre outros. Após uma conversa inicial sugere-se a exibição da canção-tema desta sequência didática: Alegria, Alegria, apresentada por Caetano Veloso no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967, para que os estudantes desenvolvam uma primeira percepção da obra de arte, ainda que desprovida de uma maior problematização histórica.

Após a exibição do vídeo e a verificação das percepções iniciais dos estudantes, o professor pode propor questionamentos à turma, mais direcionados à própria canção, tais como:

- De que forma a canção se relaciona com seu contexto histórico?
- Há referências explícitas ao contexto político e à ditadura militar na composição? Se sim, quais?
- É possível identificar expressões de engajamento político na canção? Você consegue identificar outras formas de engajamento, para além deste?

Sugere-se que os estudantes tenham em mãos, de forma impressa, a letra da canção e as questões propostas para a discussão inicial, e que seja concedido o tempo necessário para que possam respondê-las. Após o término, o professor propõe a socialização destas percepções iniciais entre os colegas de turma, colocando-as em debate e estimulando a reflexão coletiva.

## **II. Desenvolvimento da narrativa de ensino:**

Nesta etapa é fundamental que o aluno tome contato com os parâmetros científicos necessários para a concretização da proposta didática. Como sugere a professora Miriam Hermeto, a partir das sugestões de Aguiar Jr., deve-se reconstruir, no âmbito do espaço escolar, as “elaborações da ciência de referência”, tendo em vista a abordagem teórica escolhida pelo professor<sup>328</sup>.

Para o trabalho de análise histórica da canção, é importante que o estudante conheça as múltiplas dimensões possíveis de análise (dimensão material, descritiva, sensível, entre outras), como vimos no capítulo 3 desta dissertação. Convém ao professor, na impossibilidade de abranger todas elas, fazer escolhas que favoreçam sua proposta de ensino. Para a concretização desta sequência didática, foram escolhidas duas dimensões: material e descritiva. A dimensão material, como dito anteriormente, refere-se à relação entre suporte, linguagem e narrativa, e possui implicações na forma como a linguagem é utilizada<sup>329</sup>; a dimensão descritiva está ligada às temáticas abordadas e aos objetos da narrativa em questão. Para o trabalho com a canção *Alegria*, *Alegria* como documento histórico, tendo em vista as sugestões metodológicas apresentadas, propõe-se a análise da relação entre letra e melodia, para compreender os significados estéticos e culturais de sua composição em seu devido contexto histórico.

Como analisar estes elementos na prática? Sugerimos ao professor iniciar esta etapa com o uso da aula expositivo-dialogada. A partir da canção *Alegria*, *Alegria*, assistida na aula introdutória, pode-se chamar a atenção para o uso e o significado das guitarras elétricas na canção de Caetano Veloso, e realizar um breve comentário sobre a passeata contra as guitarras, comentada no capítulo 1 desta dissertação. No documentário *Uma Noite em 67*, dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, e lançado em 2010<sup>330</sup>, há um conjunto interessante de depoimentos de músicos e jornalistas presentes na referida passeata, como Gilberto Gil, o jornalista Nelson Motta e o próprio Caetano, entre outros. Um recorte deste documentário,

---

<sup>328</sup> HERMETO, op. cit., p. 149.

<sup>329</sup> Ibidem, p. 144.

<sup>330</sup> *UMA Noite em 67*. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Coprodução: VideoFilmes e Record Entretenimento. Produção executiva: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos. [S.I]: Record Entretenimento, 2010. 1DVD (85 min), son., color.; DVD.

disponível na plataforma YouTube<sup>331</sup>, pode ser um importante ponto de partida para o debate, seguido por uma reflexão mais detida sobre as ferramentas de análise da canção citadas anteriormente.

Uma possibilidade metodológica bastante adequada para esta proposta é a chamada “tempestade de ideias”, técnica didática baseada na apresentação de um problema prático, pelo professor, e na busca por soluções, por parte dos estudantes. Como sugere Maura Penna:

A uma pergunta previamente colocada, levantam-se e listam-se, sem qualquer censura, todas as possíveis respostas, quaisquer que sejam elas. Num momento posterior, sob orientação do professor, o grupo vai examiná-las, combiná-las, elaborá-las, avaliá-las e selecioná-las. (...) No rearranjo, através da “tempestade de ideias”, constrói-se coletivamente um painel de significações e associações provocadas pela música, que por sua vez indicam possibilidades para o trabalho criativo (...) <sup>332</sup>

Tomando como ponto de partida a passeata contra as guitarras elétricas, o professor pode iniciar a “tempestade de ideias” questionando aos estudantes a respeito de suas percepções pessoais sobre o evento: quais suas opiniões e sentimentos em relação ao posicionamento dos artistas brasileiros sobre o uso da guitarra elétrica nas canções? É possível avaliar a questão com o devido distanciamento histórico, sem incorrer em anacronismos? Eis, aqui, uma oportunidade para discutir o conceito de anacronismo e as ferramentas da disciplina de História para tentar responder a estas e outras questões.

Após a “chuva de ideias”, propõe-se ao professor uma apresentação e contextualização do debate em torno das guitarras elétricas, no contexto da Ditadura Militar e do surgimento do movimento tropicalista<sup>333</sup>. É oportuno contextualizar historicamente a utilização das guitarras elétricas na música brasileira e a polêmica surgida nos anos 1960 em torno deste debate. Ao adentrar os anos 1960, é forçoso identificar a importância dos festivais de música popular, em especial o III Festival de Música Brasileira da Record, para a construção e divulgação do movimento tropicalista, relacionando-o com os demais festivais de música ocorridos no Brasil e no mundo neste mesmo período (conferir tópico 1.2, no capítulo 1 desta dissertação).

### III. Aplicação dos novos conhecimentos

Após a contextualização histórica do Tropicalismo e da polêmica das guitarras, é hora de os estudantes ‘colocarem as mãos na massa’ e desenvolverem uma análise da canção Alegria,

<sup>331</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BHkJ3IBvFLg> Acesso em: 09/11/2022

<sup>332</sup> PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2/3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 181.

<sup>333</sup> Sugere-se ao professor retomar os argumentos apresentados anteriormente, no capítulo 1, no tópico 1.1: “A guitarra era o termo de luta”: a Marcha contra as guitarras elétricas.

Alegria como documento histórico. Para a concretização desta atividade, uma possibilidade é a organização de fichas de análise para preenchimento dos alunos, com questões gerais e específicas. Levando-se em consideração as proposições metodológicas para a análise da canção de Miriam Hermeto<sup>334</sup> e Mariana Villaça<sup>335</sup>, já apresentadas no capítulo 3, bem como as especificidades da canção escolhida, propõe-se um modelo de tabela a ser utilizada em sala de aula, organizada em quatro etapas: 1) Dimensão material; 2) Dimensão descritiva; 3) Dimensão sensível; 4) Questões específicas. Segue abaixo:

**Tabela 3 – Ficha de análise da canção**

<b>Identificação da canção</b>		
Nome da canção:	Compositor/intérprete:	Álbum/ano de gravação
<b>1. Dimensão material</b>		
Suporte:		Linguagem:
Utilização da linguagem/Performance:		Figurino:
<b>2. Dimensão descritiva</b>		
Tema principal:		Temas secundários:
Ambiente em que as ações ocorrem:		Elementos de contexto:
<b>Aspectos melódicos</b>		
Gênero:	Ritmo:	Instrumentos utilizados
Efeitos sonoros do arranjo – harmonização, efeitos eletroacústicos, instrumentos eletrônicos, ruídos ou sons incidentais, recursos de estúdio, distorções, etc.):		
<b>3. Dimensão sensível</b>		
Intenções/sentimentos expressos pelo artista:		Interpretações produzidas pelo público consumidor ao longo do tempo (recepção)
<b>4. Questões específicas</b>		
De que forma a canção se relaciona com seu contexto histórico?		

<sup>334</sup> HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

<sup>335</sup> VILLAÇA, op. cit., pp. 35-36.

Há referências explícitas ao contexto político e à ditadura militar na composição? Se sim, quais?
É possível identificar expressões de engajamento político na canção?
Você consegue identificar na canção outras formas de engajamento?

Fonte: Elaborada pelo autor

Sugere-se que o exercício de preenchimento da ficha de análise seja realizado em duplas ou trios, visando favorecer o intercâmbio de ideias entre os estudantes e um melhor aproveitamento da atividade. É importante que os estudantes tenham autonomia e protagonismo na tarefa de encontrar as informações solicitadas, mas o professor deve atuar como mediador, fornecendo as orientações necessárias e estabelecendo relações entre a composição e os conhecimentos desenvolvidos na disciplina de História.

Com relação à dimensão material (item 1), é fundamental ao professor orientar os estudantes para a análise do suporte documental, em formato vídeo, e as possibilidades que o documento oferece para a análise de questões relacionadas à performance e ao figurino, ao papel da plateia na aprovação ou reprovação da apresentação e às estratégias de atuação desenvolvidas pelo artista.

Para a análise da dimensão descritiva (item 2) deve-se atentar à relação entre letra e melodia, e os diversos elementos que compõem a canção: gênero musical, ritmo, instrumentos, além, é claro, dos elementos textuais (implícitos ou explícitos).

Pode-se sugerir aos estudantes iniciar a interpretação da canção a partir da estrofe inicial, já citada: "Caminhando contra o vento / Sem lenço, sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou..." A narrativa de Caetano, em primeira pessoa, estava longe de representar "um herói valente lutando pela redenção coletiva por meio da música". Ao contrário disto, o personagem passeia por uma cidade, abordando "imagens e sensações desconexas" do ambiente urbano<sup>336</sup>. A canção expõe a despreocupação do narrador, ao andar "sem lenço, sem documento". A expressão que se segue, "nada no bolso ou nas mãos", é uma referência à autobiografia do filósofo Jean-Paul-Sartre, que citava "nada no bolso e nada nas mãos"<sup>337</sup>.

A canção segue com menções a elementos do contexto urbano do período, que surgem como imagens cinematográficas: os jornais e revistas, a Coca-Cola, símbolo máximo do

<sup>336</sup> AGUIAR, 1994 apud DUNN, op. cit., p. 88.

<sup>337</sup> CALADO, op. cit., p. 120.

consumo estadunidense, as estrelas de cinema (Caetano cita nominalmente a atriz italiana Cláudia Cardinale e a atriz francesa Brigitte Bardot), os "crimes, espaçonaves, guerrilhas", referências diretas a elementos históricos da guerra fria, com a corrida espacial e a guerrilha comunista liderada por Che Guevara.

Em que pese as citações de eventos da política e do contexto histórico da canção, o autor mostra-se, simultaneamente, com "alegria e preguiça", diante das notícias de jornal, e se questiona: "Quem lê tanta notícia?" Pode-se, a este respeito, indagar os estudantes sobre as possíveis interpretações deste trecho: seria uma forma irônica de o autor se portar diante dos eventos citados, fazendo referência ao comportamento de apatia da opinião pública a respeito dos problemas da vida urbana? Ou, ainda, seria esta uma manifestação sincera de indiferença ou desinteresse em relação ao engajamento político e à luta ideológica? Quais as interpretações possíveis para a estrofe? É possível concordar com a interpretação da crítica literária Walnice Nogueira Galvão<sup>338</sup>, para quem a canção popular brasileira adquiriu a mera função de "consolar" os artistas?

Ainda sobre a dimensão descritiva, é importante atentar para os elementos melódicos escolhidos pelo compositor. A utilização de instrumentação eletrônica, como a guitarra elétrica, eram indicativos claros da intenção de distanciamento de Caetano em relação aos paradigmas da música brasileira na época. A construção do arranjo, portanto, não tinha apenas intenções estéticas, mas também políticas, tendo em vista os embates travados com os nacionalistas ortodoxos<sup>339</sup>.

A ideia da marcha e dos elementos pops agregados à composição teria surgido quando Caetano andava por Copacabana, e buscava uma composição "alegre" para o festival da Record. A ideia por trás da canção, segundo o próprio compositor, era produzir uma "marchinha alegre, contaminada pelo pop internacional, e trazendo na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse pop se dava"<sup>340</sup>.

Caetano, portanto, imaginava uma composição que incluísse uma marchinha, uma clara referência à canção A Banda, de Chico Buarque, que vencera no festival anterior<sup>341</sup>. Em seu livro *Verdade Tropical*, lançado em 1997, Caetano afirma que sua canção era uma espécie de paródia, uma outra Banda, ou, ainda, uma "anti-banda", para explicitar as diferenças entre os

<sup>338</sup> GALVAO, W. N.. *Saco de Gatos*. 2ª. ed. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

<sup>339</sup> *UMA Noite em 67*. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Coprodução: VideoFilmes e Record Entretenimento. Produção executiva: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos. [S.I]: Record Entretenimento, 2010. 1DVD (85 min), son., color.; DVD.

<sup>340</sup> VELOSO, op. cit., p. 165.

<sup>341</sup> CALADO, op. cit., p. 119.

dois artistas<sup>342</sup>. O respectivo livro de Caetano pode também ser trazido pelo professor e utilizado como documento histórico, a partir do uso de trechos específicos, para que os alunos realizem uma comparação entre as interpretações produzidas pela turma inicialmente, e as formulações apresentadas pelo próprio autor da canção.

Para uma compreensão dos elementos técnicos da composição, o professor de História que não possui formação musical pode fazer uso dos conhecimentos produzidos por músicos especialistas e arranjadores, e agregar a contribuição interdisciplinar às suas aulas. Em uma escola que possua aulas de musicalização e tenha, à disposição, professores com formação em música, pode-se buscar diálogos com estes profissionais, além de explorar os conhecimentos trazidos pelos próprios estudantes, tendo em vista que muitos deles já possuem algum conhecimento musical técnico ou prático.

Além disso, com o uso da internet, pode-se buscar o auxílio de músicos profissionais e arranjadores para um suporte no processo de análise musical. Flávio Mendes, músico, arranjador e produtor musical, possui um belo trabalho de análise técnica e histórica sobre as canções brasileiras. Através de seu canal O Arranjo, na plataforma *YouTube*<sup>343</sup>, disponibiliza para o grande público análises instigantes para pensar as relações entre letra, melodia e os significados históricos da música. Em um estudo sobre Alegria, Alegria, o arranjador menciona as relações da canção de Caetano com A Banda, de Chico Buarque: por possuírem verbos heptassílabos, os verbos das duas canções podem ser trocados, permitindo "cantar a letra de uma música na melodia da outra"<sup>344</sup>. O arranjador também chama a atenção para a construção dos acordes, dos tons utilizados por Caetano e a escolha do arranjo: ao utilizar acordes perfeitos maiores, considerados "crus" e "diretos", diferencia-se dos "acordes alterados e das cadências sofisticadas que vinham da Bossa Nova", deixando a canção mais "áspera", nas palavras de Mendes<sup>345</sup>.

A escolha dos acordes, segundo Caetano, teria se dado a partir das influências de Gilberto Gil e Nana Caymmi, em canção para o mesmo festival. Já Gilberto Gil aponta as influências destes mesmos acordes em canções dos Beatles. A influência do grupo inglês na canção tropicalista é identificada por Mendes de forma explícita em diversos trechos de Alegria, Alegria, sobretudo no uso dos instrumentos de rock: guitarra, bateria e baixo, aliados à pandeirola e ao órgão. Tais escolhas permitem ao professor e aos estudantes uma análise mais

---

<sup>342</sup> VELOSO, op. cit., p. 159.

<sup>343</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/c/FlavioMendesMusico/featured>

<sup>344</sup> MENDES, Flavio. Alegria, Alegria, Caetano Veloso - O ARRANJO #40. YouTube, 12 de agosto de 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/T25AK5hqkPY>> Acesso em: 08 nov. 2022

<sup>345</sup> Ibidem.

detida sobre a dimensão dialógica da canção tropicalista, caracterizada pela "intertextualidade" das melodias e o profícuo diálogo cultural entre a música brasileira e o rock internacional.

Flávio Mendes também destaca as escolhas do refrão: os vocais agudos, junto à melodia, representam o "ápice" da canção e "incendeiam a plateia", finalizando com um solo de guitarra e um acorde final. As referidas sugestões de análise musical, aliadas às interpretações produzidas pelos estudantes a partir das ferramentas da disciplina de História, permitem ao professor enriquecer sua aula e construir uma interpretação que possa, realmente, promover o intercâmbio entre as diversas dimensões da canção.

Com relação à dimensão sensível (item 3), pode-se retomar a reflexão realizada no capítulo anterior, referente às disputas de interpretações produzidas sobre Alegria, Alegria no contexto de produção e a posteriori. Se, por um lado, buscou-se enquadrar a canção de Caetano em uma suposta ideia de engajamento político e de resistência à ditadura, as intenções manifestadas pelo artista apontam para outras possibilidades interpretativas<sup>346</sup>. Convém ao professor, portanto, mobilizar os documentos históricos e estimular junto aos estudantes a problematização destas interpretações, à luz da ciência histórica.

A reflexão sobre a dimensão sensível e a questão da recepção da canção tropicalista estimula, também, uma análise judiciosa sobre a ideia de engajamento na música popular brasileira, cuja problematização constitui objetivo central desta sequência didática. A questão a ser colocada aos estudantes, sobre a existência ou não de engajamento na canção tropicalista, não se constitui em debate meramente conceitual: convém verificar e caracterizar, para além das disputas de memória, as diferentes relações estabelecidas entre artistas e estado ditatorial, no afã de identificar as estratégias discursivas, políticas e artísticas assumidas pelos agentes históricos em diferentes contextos.

Referência essencial para a fundamentação deste debate é o trabalho de pesquisa desenvolvido pela historiadora Mariana Martins Villaça. Em *Polifonia tropical*, obra oriunda de sua dissertação de Mestrado<sup>347</sup>, Villaça analisa os fenômenos históricos do Tropicalismo no Brasil e da Nova Trova em Cuba, entre fins dos anos 60 e início dos 70, verificando as relações estabelecidas e a questão do experimentalismo e do engajamento na produção musical dos dois países. Mas o que seria, afinal, o engajamento?

Villaça problematiza a noção de engajamento construída a partir da abordagem de Jean Paul Sartre, para quem o engajamento se dá essencialmente através da palavra escrita,

---

<sup>346</sup> Para mais detalhes, conferir análise da recepção de Alegria, Alegria realizada no capítulo 3 desta dissertação.

<sup>347</sup> VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: HUmanitas/FFLCH/USP, 2004.



excluindo-se, assim, outras linguagens como a música e as artes plásticas. Reivindicando interpretações distintas, de autores como Arnaldo Contier e Dias Gomes, Villaça propõe a noção de que o engajamento pode existir também na música, justificando que “a música, justamente por sua linguagem polissêmica, é passível e favorável à atribuição de significados político-ideológicos”<sup>348</sup>. Tomando como ponto de partida a abordagem do escritor e dramaturgo Dias Gomes, a autora defende a ideia de que o engajamento “não implica, necessariamente, em militância política *ipsis literis*”. Isto porque, de acordo com este autor, o engajamento está associado “ao comprometimento do artista diante da responsabilidade de assumir uma obra e uma diretriz que corroborem para o esforço de realizar a "historicidade humana", conhecendo a realidade, revelando-a e denunciando-a”<sup>349</sup>. Assim, ao final de seu trabalho, a autora conclui:

mais do que tratar os problemas do Brasil numa perspectiva de apelo à transformação, o Tropicalismo os expõe. Não há a explicitação de uma dada "mensagem", mas não se pode negar que haja um "engajamento", ou seja, um envolvimento e um comprometimento do artista em traduzir e criticar a realidade de seu país.<sup>350</sup>

Marcos Napolitano, ao analisar a questão do engajamento na produção tropicalista, vai ao encontro da perspectiva de Villaça. O autor aponta a existência de diferentes propostas estéticas e culturais em relação à cultura brasileira no âmbito da produção musical nos anos 1960 e 1970. O Tropicalismo, neste contexto, estaria situado em um amplo debate estético-ideológico, que buscava incorporar elementos da “tradição” musical e da “inovação”, do “engajamento político” e da “inovação estética”. Produzia e ampliava, desta forma, as noções de resistência e política cultural desenvolvidas nos anos 1960, estimulando novas percepções em relação às artes e ao papel do artista.<sup>351</sup> Para Napolitano, "engajamento e inovação estética não se excluíram."<sup>352</sup>

Se podemos concordar com estes autores e afirmar que há, na canção tropicalista, a presença do engajamento, qual é a natureza desse engajamento? Se ele não implica, necessariamente, em militância política, quais outras formas de engajamento estão disponíveis aos artistas? É possível considerar Alegria, Alegria como um símbolo deste engajamento? As questões levantadas, como vimos, não apresentam respostas simples e unívocas. Convém ao

---

<sup>348</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>349</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>350</sup> Ibidem, p. 177.

<sup>351</sup> NAPOLITANO, op. cit., pp. 312-313.

<sup>352</sup> Ibidem, p. 338.

professor estimular o questionamento e o debate entre os estudantes, tomando-as como ponto de partida para o exercício de reflexão histórica.

#### **IV. Reflexão sobre o que foi apreendido**

Para a finalização da sequência didática, sugere-se a produção de um Podcast, por parte dos estudantes e sob orientação do professor. O podcast funcionará no estilo bate-papo, entre os estudantes, sobre a temática do engajamento na canção tropicalista.

Para a organização desta atividade, tomamos emprestadas as instigantes sugestões metodológicas de Felipe Estevam Jaques, em sua dissertação de Mestrado Profissional em Ensino de História<sup>353</sup>. Dentre as proposições, o autor sugere a organização dos estudantes a partir de grupos e a divisão de tarefas consideradas essenciais: roteiristas, editores, apresentadores e atividades de produção e divulgação<sup>354</sup>. Aos estudantes são atribuídas funções, de acordo com suas afinidades, e é iniciada a produção do podcast.

Para esta etapa, sugere-se que a atividade de gravação de áudio seja realizada por meio de aplicativos de smartphone, como Anchor e o Spreaker, gratuitos e de fácil utilização<sup>355</sup>. Os estudantes podem realizar esta etapa na escola ou em outros espaços, desde que haja condições favoráveis, como ambientes silenciosos e com baixo ruído<sup>356</sup>.

Ao professor caberá a função de acompanhar a atividade como mediador do bate-papo, instigando o pensamento histórico e estimulando a reflexão sobre os conhecimentos históricos aprendidos ao longo das últimas aulas. Sugere-se retomar as considerações apresentadas pela turma no início da sequência didática, com a “tempestade de ideias”, e indagar novamente os alunos sobre a problemática do engajamento, de modo que docentes e discentes possam comparar as reflexões produzidas e perceberem as contribuições apresentadas pela análise histórica da canção.

Para além do envolvimento dos estudantes na produção do podcast, é importante que haja uma retomada e sistematização das principais reflexões realizadas sobre o assunto e que os alunos possam verificar, a partir dos instrumentos avaliativos escolhidos, os conhecimentos desenvolvidos e as eventuais dificuldades.

---

<sup>353</sup> JAQUES, Felipe Estevam. *Cosmo Polifônico: universo de vozes e o ensino de História a partir do Podcast*. Orientador: Bruno Flávio Lontra Fagundes. 2022. 128f. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Ensino de História), Universidade Estadual do Paraná, 2022.

<sup>354</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>355</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>356</sup> Na dissertação de Felipe Estevam Jaques há maiores detalhes sobre a produção e divulgação do trabalho na podosfera. Sugerimos a leitura tanto para os professores que não possuem familiaridade com a tecnologia, quanto para aqueles que já trabalham com podcasts e buscam sugestões para desenvolver temáticas do Ensino de História.

Segue abaixo uma sistematização, com as principais ideias da sequência didática proposta:

**Tabela 4** – Sequência de Ensino 1 – Alegria, Alegria e a rebelião das guitarras: engajamento político ou estético?

<b>Título da sequência:</b> Alegria, Alegria e a rebelião das guitarras: engajamento político ou estético?		
<b>Componente Curricular:</b> História	<b>Ano/série:</b> 3º ano do Ensino Médio	<b>Carga Horária:</b> 9 aulas (405 minutos)
<b>Problemática:</b> Problematizar a ideia de engajamento político na canção tropicalista. É possível identificar alguma forma de engajamento em Alegria, Alegria? Se sim, qual a natureza deste engajamento?		
<b>Procedimentos metodológicos:</b>		
<b>I. Problematização inicial:</b>	<b>Aula 1.</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Diálogo inicial sobre a ideia de engajamento/participação política. Análise das concepções prévias dos estudantes.</li> <li>• Exibição da apresentação de Alegria, Alegria, por Caetano Veloso, no III Festival da Música Popular Brasileira de 1967: 3 min.</li> </ul> Link: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Jpx0uQh2i-g">https://www.youtube.com/watch?v=Jpx0uQh2i-g</a> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Engajamento na canção tropicalista: questionamentos iniciais relacionados à problematização da sequência de ensino</li> </ul>	
<b>II. Desenvolvimento da narrativa de ensino:</b>	<b>Aula 2.</b> Aula expositivo-dialogada: <ul style="list-style-type: none"> <li>• A Marcha contra as guitarras elétricas.</li> <li>• Exibição de trecho do documentário Uma Noite em 67 (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010). 7 min.</li> </ul> Link: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=BHkJ3IBvFLg">https://www.youtube.com/watch?v=BHkJ3IBvFLg</a> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tempestade de ideias: quais suas opiniões e sentimentos em relação ao posicionamento dos artistas brasileiros sobre o uso da guitarra elétrica nas canções? É possível avaliar a questão com o devido distanciamento histórico, evitando anacronismos?</li> <li>• III Festival de Música Brasileira e o surgimento do Tropicalismo</li> <li>• Alegria, Alegria e Domingo no Parque: significado e recepção</li> </ul> <b>Aula 3.</b> Aula expositivo-dialogada: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Análise da canção como documento histórico: <ul style="list-style-type: none"> <li>– Dimensão material da canção</li> <li>– Dimensão descritiva da canção</li> <li>– Dimensão sensível da canção</li> </ul> </li> </ul>	
<b>III. Aplicação dos novos conhecimentos</b>	<b>Aulas 4</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Apresentação da ficha de análise da canção e organização da proposta de atividade</li> <li>• Preenchimento da ficha de análise da canção: dimensão material e descritiva</li> </ul> <b>Aula 5</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Preenchimento da ficha de análise: aspectos melódicos</li> <li>• Exibição da análise de Alegria, Alegria proposta pelo músico Flávio Mendes. Disponível em: &lt; <a href="https://www.youtube.com/watch?v=T25AK5hqkPY">https://www.youtube.com/watch?v=T25AK5hqkPY</a> &gt;</li> <li>• Análise dos aspectos técnicos: Gênero, ritmo, arranjo, instrumentos utilizados.</li> </ul> <b>Aula 6</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Preenchimento da ficha de análise: dimensão sensível</li> <li>• Fundamentação teórica: problematizar ideia de engajamento (parte expositivo-dialogada)</li> </ul>	

	<ul style="list-style-type: none"> <li>Finalização e conclusão da ficha de análise da canção</li> </ul>
<b>IV. Reflexão sobre o que foi apreendido</b>	<p><b>Aula 7</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Produção de podcast</li> <li>Sistematização das ideias produzidas pela turma</li> <li>Organização de grupos e distribuição de tarefas</li> </ul> <p><b>Aula 8</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Produção e gravação. Esta etapa pode ser realizada em diferentes espaços, para além da sala de aula. Intercalar atividades presenciais (na escola) e atividades remotas (em casa)</li> </ul> <p><b>Aula 9</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Publicação do podcast na podosfera. Divulgação dos resultados para a comunidade escolar</li> <li>Considerações finais e avaliação</li> </ul>
<b>Referências</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>DUNN, Christopher. <i>Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira</i>. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.</li> <li>HERMETO, Miriam. <i>Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos</i>. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.</li> <li>NAPOLITANO, Marcos. <i>Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)</i>. 3ª edição. São Paulo: Ed., do autor, 2022. Ebook</li> <li>VILLAÇA, Mariana Martins. <i>Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)</i>. São Paulo: HUMANITAS/FFLCH/USP, 2004.</li> </ul>

Fonte: Elaborada pelo autor

#### 4.2 Sequência de ensino 2. “Geléia geral”: brasilidade e intertextualidade na canção tropicalista

A exposição das contradições do Brasil (sejam elas de ordem política, econômica ou cultural) consiste em um dos elementos mais característicos da produção musical da Tropicália. Talvez uma das obras tropicalistas mais representativas para pensar tais contradições seja *Geléia Geral*, canção escrita por Gilberto Gil e Torquato Neto e lançada no álbum *Tropicália ou Panis et circenses*, de 1968. A canção, como afirmamos no capítulo 2, é considerada frequentemente uma “matriz” do movimento tropicalista, congregando alguns dos seus principais paradigmas: as contradições entre arcaico e moderno, rural e urbano, desenvolvido e subdesenvolvido. Além disto, a canção expõe uma série de elementos associados ao nacionalismo e à brasilidade, como procuraremos demonstrar nesta proposta de sequência didática, motivo pelo qual consideramos uma canção bastante pertinente para ser utilizada em sala de aula para se pensar a Tropicália em relação à História do Brasil.

Segue, na sequência, a letra de *Geléia Geral*:

Tabela 5 – Letra da canção Geléia Geral

<b>Nome da canção:</b> Geléia Geral	<b>Composição:</b> Gilberto Gil e Torquato Neto
<b>Álbum:</b> Tropicalia ou Panis et Circencis	<b>Ano de lançamento:</b> 1967
<p>Um poeta desfolha a bandeira  E a manhã tropical se inicia  Resplendente, cadente, fagueira  Num calor girassol com alegria  Na geleia geral brasileira  Que o jornal do Brasil anuncia</p> <p>Ê bumba iê iê boi  Ano que vem, mês que foi  Ê bumba iê iê iê  É a mesma dança, meu boi</p> <p>Ê bumba iê iê boi  Ano que vem, mês que foi  Ê bumba iê iê iê  É a mesma dança, meu boi</p> <p>"A alegria é a prova dos nove"  E a tristeza é teu Porto Seguro  Minha terra é onde o Sol é mais limpo  Em Mangueira é onde o Samba é mais puro  Tumbadora na selva-selvagem  Pindorama, país do futuro</p> <p>Ê bumba iê iê boi  Ano que vem, mês que foi  Ê bumba iê iê iê  É a mesma dança, meu boi</p> <p>É a mesma dança na sala  No Canecão, na TV  E quem não dança não fala  Assiste a tudo e se cala  Não vê no meio da sala  As relíquias do Brasil  Doce mulata malvada  Um LP de Sinatra  Maracujá, mês de abril  Santo barroco baiano  Super poder de paisano  Formiplac e céu de anil  Três destaques da Portela  Carne seca na janela  Alguém que chora por mim  Um carnaval de verdade</p>	

Hospitaleira amizade  
Brutalidade, jardim

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

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

Plurialva, contente e brejeira  
Miss linda Brasil diz: "Bom Dia"  
E outra moça também, Carolina  
Da janela examina a folia  
Salve o lindo pendão dos seus olhos  
E a saúde que o olhar irradia

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

Um poeta desfolha a bandeira  
E eu me sinto melhor colorido  
Pego um jato, viajo, arrebento  
Com o roteiro do sexto sentido  
Faz do morro, pilão de concreto  
Tropicália, bananas ao vento

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

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

É a mesma dança, meu boi  
É a mesma dança, meu boi

Fonte: Elaborada pelo autor

### I. Problemática inicial:

Para a organização da sequência didática, sugerimos tomar a canção Geléia Geral como documento histórico e objeto de análise, e articular a interpretação de sua composição a uma

problemática específica: se há, em *Geléia Geral*, um conjunto de signos do nacionalismo brasileiro, quais “brasis” estão presentes nesta composição? E de que forma estas representações da brasilidade se articulam às interpretações sobre a História do Brasil produzidas na atualidade? Acreditamos que esta problemática atende às competências e habilidades previstas tanto para o Ensino Fundamental (turmas de nono ano) quanto para o Ensino Médio (em especial os terceiros anos), mas a linguagem e a formulação das questões necessitam serem adaptadas para cada faixa etária.

O professor pode apresentar a problemática à turma a partir de uma ou mais perguntas iniciais: O que significa, para você, ser brasileiro? Na sua opinião, quais características definem o Brasil e o diferenciam dos demais países? Você se considera uma pessoa nacionalista? O que você entende por Nação? É importante que as perguntas iniciais sejam abertas e estimulem o aluno a expressar suas próprias percepções. Daí a importância de se utilizar termos como “na sua opinião”, “no seu ponto de vista”. É no diálogo com os conhecimentos prévios dos estudantes que o professor irá desenvolver as reflexões teóricas da disciplina pertinentes à problemática em questão, como veremos a seguir.

## **II. Desenvolvimento da narrativa de ensino:**

Após a breve introdução das questões norteadoras, o professor pode oportunizar aos estudantes um primeiro contato com a canção *Geléia Geral*. A música pode ser acessada de forma gratuita na página do próprio autor, Gilberto Gil, no site YouTube<sup>357</sup>. É importante que os estudantes tenham em mãos a letra da canção impressa, para que possam fazer anotações e observações enquanto ouvem a canção, e que tenham a oportunidade de escutá-la mais de uma vez ao longo da atividade.

A partir de um diálogo inicial com a canção, sugere-se ao professor situar o papel da História e as possíveis contribuições desta Ciência para o debate. Convém ao professor situar alguns conceitos pertinentes para o desenvolvimento dos trabalhos. Além dos já mencionados “Nação” e “nacionalismo”, pode-se incluir conceitos como Identidade, Etnicidade e Cultura, elaborados a partir da utilização dos referenciais da Ciência Histórica.

## **III. Aplicação dos novos conhecimentos**

Para esta sequência, sugerimos uma ênfase em duas dimensões específicas da canção: as dimensões descritiva e dialógica. A primeira, como vimos, diretamente ligada às temáticas

---

<sup>357</sup> Disponível no seguinte link: [https://www.youtube.com/watch?v=0P6Ut0iqm\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=0P6Ut0iqm_U) Acesso em: 14/10/2022

abordadas e aos objetos da narrativa em questão; a segunda, relacionada à sua intertextualidade. Assim, retomaremos nossa ficha de análise mencionada na sequência didática anterior, com as devidas adaptações para a problemática que se apresenta e as especificidades da canção escolhida. Segue abaixo:

**Tabela 6** – Ficha de análise histórica da canção

<b>Identificação da canção</b>		
Nome da canção:	Compositor e intérprete:	Álbum/Ano:
<b>1. Dimensão descritiva</b>		
Tema principal:		Temas secundários:
Fatos e processos históricos mencionados:		Sujeitos da ação:
Tempo em que as ações ocorrem:		Lugares mencionados:
<b>Aspectos melódicos</b>		
Gênero:	Ritmo:	Instrumentos utilizados:
Efeitos sonoros do arranjo – harmonização, efeitos eletroacústicos, instrumentos eletrônicos, ruídos ou sons incidentais, recursos de estúdio, distorções, etc.):		
<b>2. Dimensão dialógica</b>		
Referências históricas:		Referências culturais e literárias:
<b>3. Questões específicas</b>		
Quais símbolos da nação brasileira são mencionados na canção?		
Qual a mensagem principal presente na canção?		
De que forma a canção Geleia Geral ajuda a compreender a Tropicália?		
De que forma a canção se relaciona com a História do Brasil?		

Fonte: Elaborada pelo autor



Para a análise da dimensão dialógica, o professor de História pode estabelecer diálogos com a disciplina de Língua Portuguesa, desenvolvendo um trabalho interdisciplinar a partir do estudo da questão da intertextualidade na canção tropicalista. O caso de Geléia Geral é um ótimo exemplo para trabalhar esta dimensão, já que a canção apresenta uma série de citações culturais e literárias em sua composição, com referências à Canção do Exílio, de Gonçalves Dias<sup>358</sup> (no trecho “Minha terra onde o sol é mais lindo / E Mangueira onde o samba é mais puro”); ao Hino à Bandeira<sup>359</sup> (“Salve o lindo pendão dos seus olhos”); ao poeta concreto Décio Pignatari, responsável por cunhar a expressão “Geléia Geral”<sup>360</sup>; a Oswald de Andrade (“A alegria é a prova dos nove”, citação do Manifesto Antropófago<sup>361</sup>, e a expressão “Brutalidade Jardim”, do romance Memórias sentimentais de João Miramar<sup>362</sup>), entre outros.

É evidente que a identificação deste universo de referências literárias na composição requer do estudante uma boa familiaridade com a literatura nacional, o que, infelizmente, não é a realidade na maioria das vezes. Por isso, como afirmamos acima, sugerimos que o trabalho de análise da dimensão dialógica da canção seja realizado de forma interdisciplinar, em parceria com a disciplina de Língua Portuguesa. Entre as muitas possibilidades de diálogo entre as duas disciplinas, situa-se a questão da intertextualidade. Pode-se sugerir ao professor de Língua Portuguesa que disponibilize à turma alguns dos textos literários referenciados na composição tropicalista, para que os próprios estudantes possam identificar as devidas relações intertextuais.

Para o desenvolvimento das questões específicas, é importante que o professor retome as perguntas levantadas no início da sequência de ensino, sobre as ideias de Nação e os signos do Nacionalismo brasileiro. A composição de Geléia Geral apresenta inúmeras referências à identidade nacional e à brasilidade, passíveis de serem identificadas pelos estudantes. Já na primeira estrofe os compositores mencionam a bandeira nacional e o clima tropical (“Um poeta desfolha a bandeira / E a manhã tropical se inicia”). Ao longo da canção, há referências a elementos do folclore brasileiro (bumba-meu-boi); ao carnaval (com citações às escolas de samba Mangueira e Portela e ao Tumbadora, um instrumento de percussão); aos povos indígenas brasileiros (“Pindorama, país do futuro”, uma designação tupi-guarani); ao estado da Bahia (“Santo barroco baiano” e “Porto Seguro”), além da já citada referência ao Hino à

<sup>358</sup> O poema está disponível em: <http://www.horizonte.unam.mx/brasil/gdias.html> Acesso em: 11/11/2022

<sup>359</sup> Letra disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/hinobandeiranacional.htm> O áudio do Hino à Bandeira pode ser baixado em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2214](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2214)

Acesso: 11/11/2022

<sup>360</sup> PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3ª Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 29.

<sup>361</sup> Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> Acesso em: 11/11/2022.

<sup>362</sup> ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 2. ed. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

Bandeira, parodiado no trecho “Salve o lindo pendão dos seus olhos”. Estes elementos da “tradição” contrapõem-se aos elementos da atualidade, a exemplo das referências aos jornais (Jornal do Brasil), à televisão, ao Canecão (uma casa de shows no Rio de Janeiro), ao LP de Sinatra e a Chico Buarque, com referência textual à canção Carolina.

Esta contraposição entre tradição e modernidade permeia também o arranjo da canção, que mescla samba e ritmos nordestinos, associados à tradição e à brasilidade, com elementos modernos como a guitarra e o rock<sup>363</sup>. Este diálogo entre tradição e modernidade fica bastante evidenciado no uso do estribilho, recurso presente nos versos “Ê, bumba-yê-yê-boi / ano que vem, mês que foi / Ê, bumba-yê-yê-yê / é a mesma dança, meu boi”. Como bem assinalou o historiador Vitor Hugo de Oliveira, o trecho não é uma construção meramente estética: há, na poesia, a perspectiva de um poeta que interpreta o Brasil, tanto em seus tradicionalismos (bumba-meu-boi) quanto em sua modernidade (o “iê-iê-iê”, referência aos Beatles e ao rock brasileiro). Conforme o autor, “há ainda uma ironia em dizer que o Bumba-meu-boi e o iê-iê-iê são a mesma dança”<sup>364</sup>. Ao mencionar a referência ao iê-iê-iê, sugere-se que o professor retome a discussão sobre os diálogos entre a música brasileira e os gêneros estrangeiros, a exemplo dos já mencionados Beatles e Frank Sinatra, referenciados textualmente na canção, e as polêmicas surgidas nos anos 1960 no Brasil entre os músicos da MPB e os músicos do “iê-iê-iê”<sup>365</sup>.

Mais importante que saber identificar as muitas referências culturais e literárias, é articulá-las a uma interpretação da canção e à problemática proposta. Quais são os usos destas referências? É possível articulá-las a uma ideia de Brasil e brasilidade? Qual a contribuição de autores modernistas, como Mario de Andrade e Oswald de Andrade, ao projeto tropicalista? As questões evidentemente não são simples. Sua resolução convida ao debate outros saberes disciplinares, como é o caso da Língua Portuguesa aqui mencionada.

#### **IV. Reflexão sobre o que foi aprendido**

Para a concretização da sequência didática, após o trabalho de análise da canção realizado pelos estudantes, é fundamental que os resultados e as percepções desenvolvidas em sala sejam sistematizados e socializados com todos os colegas de turma. Para isso, o professor

---

<sup>363</sup> VILLAÇA, op. cit., p. 171.

<sup>364</sup> OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. *Você olha nos meus olhos e não vê nada, é assim mesmo que eu quero ser olhado*: trajetória e marginalidade na obra musical de Torquato Neto. 2011. 130 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011, p. 95.

<sup>365</sup> No capítulo 1 apresentamos alguns elementos destes embates que podem ser utilizados pelo professor para uma contextualização do tema.

pode organizar um grande painel coletivo, a partir da ficha de análise utilizada anteriormente: cada dupla ou trio deve colaborar com o painel, informando suas percepções (individuais ou do grupo) e colocando-as em diálogo com as demais interpretações do grupo. É importante que o professor mantenha sua função de mediador nesta etapa, estimulando o debate e a troca de ideias entre os colegas.

É o momento também de o professor avaliar de que forma se deu a mobilização, por parte dos estudantes, dos conceitos e conhecimentos próprios da disciplina de História. Para isso, sugere-se retomar as questões específicas que orientaram a problemática desta sequência didática, e permitir aos estudantes refletirem sobre os conhecimentos aprendidos.

Com relação à atribuição de notas, sugerimos ao professor que ela seja realizada não apenas ao final da atividade, mas ao longo de seu desenvolvimento, e que seja levado em consideração tanto o desempenho individual de cada estudante quanto as dinâmicas do trabalho em grupo.

Vejamos, então, a sistematização das ideias apresentadas acima a partir de um modelo de sequência didática:

**Tabela 7 – Sequência didática 2. “Geléia geral”: brasilidade e intertextualidade na canção tropicalista**

<b>Título da sequência:</b> “Geléia geral”: brasilidade e intertextualidade na canção tropicalista		
<b>Componente Curricular:</b> História	<b>Ano/série:</b> 3º ano do Ensino Médio	<b>Carga Horária:</b> 7 aulas (315 minutos)
<b>Problemática:</b> Se há, em Geléia Geral, um conjunto de signos do nacionalismo brasileiro, quais “brasis” estão presentes nesta composição? E de que forma estas representações da brasilidade se articulam às interpretações sobre a História do Brasil produzidas na atualidade?		
<b>Procedimentos metodológicos:</b>		
<b>I. Problematização inicial:</b>	<b>Aula 1</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Apresentação da proposta de trabalho.</li> <li>• Questões iniciais para introduzir a problemática: O que significa, para você, ser brasileiro? Na sua opinião, quais características definem o Brasil e o diferenciam dos demais países? Você se considera uma pessoa nacionalista? Audição da canção Geléia Geral. Disponível no link: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=0P6Ut0iqm_U">https://www.youtube.com/watch?v=0P6Ut0iqm_U</a></li> <li>• Disponibilizar aos estudantes a letra impressa da canção</li> <li>• Diálogos iniciais sobre a canção: Quais Brasis estão presentes na composição Geléia Geral?</li> </ul>	
<b>II. Desenvolvimento da narrativa de ensino:</b>	<b>Aula 2.</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Situar referenciais da Ciência histórica</li> <li>• Conceitos Nação e nacionalismo, Identidade, Etnicidade e Cultura.</li> <li>• Apresentação da ficha de análise histórica da canção</li> <li>• Dimensões descritiva e dialógica da canção tropicalista</li> </ul>	
<b>III. Aplicação dos novos conhecimentos</b>	<b>Aulas 3 e 4.</b> Realizar esta etapa de maneira interdisciplinar com a Língua Portuguesa. <ul style="list-style-type: none"> <li>• Desenvolver, juntamente com o professor de Língua Portuguesa, a ideia de intertextualidade</li> <li>• Disponibilizar aos estudantes textos literários referenciados na canção</li> </ul>	

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Preenchimento da ficha de análise da canção: dimensão descritiva e dialógica</li> </ul> <p><b>Aula 5</b> Aula expositivo-dialogada</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Desenvolvimento das questões específicas</li> <li>• Retomar questões iniciais: nação e nacionalismo brasileiro</li> <li>• Diálogos entre música brasileira e música estrangeira nos anos 1960:</li> <li>• A influência dos Beatles e de Frank Sinatra na canção tropicalista</li> <li>• As polêmicas entre o iê-iê-iê e a Música Popular Brasileira</li> </ul> <p><b>Aula 6.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Finalizar preenchimento da ficha de análise da canção e responder às questões específicas</li> </ul>
<b>IV. Reflexão sobre o que foi apreendido</b>	<p><b>Aula 7</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Elaboração de um painel coletivo, a partir da percepção dos grupos sobre a canção analisada</li> <li>• Retomar as questões da problemática inicial</li> <li>• Avaliação: verificar a mobilização dos conceitos e dos conhecimentos da disciplina por parte dos estudantes</li> </ul>
<b>Referências</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• HERMETO, Miriam. <i>Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos</i>. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012</li> <li>• NAPOLITANO, Marcos. <i>Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)</i>. 3ª edição. São Paulo: Ed., do autor, 2022. Ebook</li> <li>• OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. <i>Você olha nos meus olhos e não vê nada, é assim mesmo que eu quero ser olhado</i>: trajetória e marginalidade na obra musical de Torquato Neto. 2011. 130 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.</li> <li>• VILLAÇA, Mariana Martins. <i>Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)</i>. São Paulo: HUmanitas/FFLCH/USP, 2004.</li> </ul>

Fonte: Elaborada pelo autor

### 4.3 Sequência de ensino 3. “Soy loco por tí, América”: Tropicalismo global, latinidade e terceiro-mundismo

Uma das possibilidades mais instigantes de análise da canção tropicalista e de sua importância para a História da Música consiste em situá-la em uma perspectiva global, isto é, compreendê-la a partir das relações e conexões que estabelece com o mundo, para além das fronteiras nacionais e dos problemas estritamente brasileiros. Como afirmamos anteriormente, no capítulo 1, há um processo de “globalização musical” na segunda metade do século XX, sobretudo a partir dos anos 1960. Neste contexto, são produzidos inúmeros intercâmbios comerciais, sociais e culturais, nos quais a Tropicália e os músicos tropicalistas atuarão com grande protagonismo.

Com base nas contribuições teórico-metodológicas da História Global, que analisamos mais detidamente no capítulo 3, e das possibilidades de análise oferecidas pela canção

tropicalista, propomos, nesta sequência didática, oferecer aos estudantes uma abordagem globalizada deste objeto de estudo. Sem desconsiderar a relevância do contexto nacional em nossa abordagem, propomos situar o Tropicalismo em um horizonte global, cosmopolita, em intensos diálogos com outros movimentos culturais de seu contexto. Afinal, a ideia de construir um “som universal”, capaz de incorporar as muitas contribuições da música estrangeira – e, também, de dar sua contribuição para a música universal – sempre esteve na ordem do dia do projeto tropicalista.

Para um melhor desenvolvimento desta proposta didática, sugerimos ao professor retomar as discussões realizadas nos capítulos anteriores, com especial ênfase ao capítulo 1, nos tópicos “1.2 A canção como produto comercial e global: os festivais de música popular nos anos 60 e 70” e “1.3 Os 60 globais: conexões locais, nacionais e transnacionais entre Brasil, Argentina e México”. Para um subsídio teórico sobre a perspectiva da História Global, sugerimos a leitura do tópico “3.1 “É preciso pensar em termos universais”: a história global como horizonte teórico para a análise do tropicalismo”.

### **I. Problematização inicial:**

Em 1998 o músico tropicalista Tom Zé lançava o álbum "Com Defeito de Fabricação", sob o selo da gravadora Luaka Bop, do produtor estadunidense David Byrne. O álbum teve grande repercussão internacional, tendo sido eleito pelo jornal *The New York Times* como um dos dez melhores álbuns do planeta lançados naquele ano<sup>366</sup>.

Como já afirmamos anteriormente, o tom satírico, irônico e bem-humorado é uma das características mais marcantes da obra de Tom Zé, e neste álbum não é diferente. Suas composições, articuladas à construção estética do álbum, podem ser compreendidas como um grande manifesto crítico sobre a relação entre o mundo desenvolvido e o Terceiro Mundo, expresso em um texto de seu encarte:

O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A maioria se transforma em uma espécie de “androide”, quase sempre analfabeto e com escassa especialização para o trabalho. Isso acontece aqui nas favelas do Rio, São Paulo e do Nordeste do país. E em toda a periferia da civilização. (...) Mas revelam alguns “defeitos” inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito “perigosos” para o Patrão Primeiro Mundo. Aos olhos dele, nós, quando praticamos essas coisas por aqui, somos “androides” com defeito de fabricação. Pensar sempre será uma afronta.<sup>367</sup>

<sup>366</sup> <https://www.cobogo.com.br/tom-ze> Acesso em: 06/09/2022.

<sup>367</sup> Zé, Tom. Defeito de fabricação, In: *Com defeito de fabricação* (CD) LukaBop, 1998. Encarte.

O conceito de Terceiro Mundo e o pensamento terceiro-mundista, como vimos no capítulo 3, emerge nos anos 1950 na Europa, no contexto de descolonização da África e da Ásia no pós-guerra e no âmbito da emergência do pensamento pós-colonial, mas será apropriado e ressignificado por países africanos, latinos e asiáticos, adquirindo um caráter de identidade<sup>368</sup> e vinculando-se a uma crítica ao imperialismo europeu e estadunidense, bem como aos modelos políticos e econômicos hegemônicos, em especial o capitalismo e o liberalismo.

Para o desenvolvimento desta sequência didática, propomos iniciar os trabalhos a partir de uma problematização inicial sobre a ideia de Terceiro Mundo, mencionada anteriormente, e sobre o papel do Brasil neste cenário geopolítico. O professor pode apresentar à turma o texto do álbum de Tom Zé mencionado acima, e propor algumas questões para iniciar a discussão: Por que Tom Zé se refere às favelas do Rio de Janeiro, São Paulo e Nordeste como a “periferia da civilização”? O que o artista quer dizer quando se refere ao ato de criar, pensar e sonhar como “defeitos de fabricação”? E por qual motivo afirma que “Pensar sempre será uma afronta”? Você concorda com esta afirmação?

Como já afirmamos, é importante oportunizar ao estudante a reflexão e a manifestação de suas próprias percepções, para desenvolver, a partir disto e com base na Ciência de referência, novos conhecimentos sobre o tema.

## II. Desenvolvimento da narrativa de ensino:

Feita a problematização inicial da obra de Tom Zé, sugerimos ao professor situar o debate sobre Terceiro Mundo e terceiro-mundismo do ponto de vista historiográfico, com especial atenção à América Latina no contexto global da Guerra Fria. Para isto, pode-se recorrer ao uso de aulas expositivo-dialogadas e/ou da leitura orientada de textos sobre o assunto<sup>369</sup>. Ao dialogar sobre a América Latina e a latinidade, pode-se tomar como ponto de partida a temática dos “anos 60 globais”, desenvolvida no capítulo 1 (tópico 1.3). Neste texto, apresentamos uma análise sobre as manifestações de 1968 em três realidades latino-americanas distintas: Brasil, Argentina e México, tendo em vista suas particularidades sociais e políticas, bem como as conexões internacionais e transnacionais que se estabelecem entre estes e o contexto global. O professor pode fazer uso deste texto em sala de aula, com linguagem adaptada, tendo em vista a faixa etária do seu público-alvo.

---

<sup>368</sup> ALBUQUERQUE, Germán. O terceiro-mundismo no campo cultural argentino: uma sensibilidade hegemônica (1961-1987). *Tempo*, v. 19, n. 35, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/tKW65C9KF76Z7ykH7hGKdxJ/?lang=pt>

<sup>369</sup> No capítulo 3, no tópico 3.1, apresentamos algumas referências pertinentes para pensar o debate sobre terceiro-mundismo, História Global e pensamento pós-colonial.

A partir da leitura orientada deste texto, sugere-se a elaboração, em grupos de 3 ou 4 estudantes, de um quadro comparativo sobre as manifestações de 1968 nos três países mencionados, a partir de um modelo apresentado pelo professor. Após o desenvolvimento da atividade em grupo, realizar a socialização dos resultados com a turma. Segue um modelo possível:

**Tabela 8** – Quadro comparativo – o maio de 1968 em três realidades latino-americanas

	Argentina	Brasil	México
Eventos políticos e sociais relacionados			
Principais reivindicações apresentadas			
Grupos sociais, instituições e agentes envolvidos, e suas respectivas estratégias de atuação			
Formas de reação governamental			
Políticas de memória adotadas pelos países			
Aponte os elementos em comum e as conexões entre os três países analisados			
Quais as relações entre os eventos de 1968 na América Latina e o maio de 1968 europeu e estadunidense?			
De que forma o conceito de “Terceiro Mundo” ajuda a compreender o Maio de 68 nos três países analisados?			

Fonte: Elaborada pelo autor

Para a continuidade é oportuno mencionar, além dos eventos de ordem política e social, o papel da cultura e da música neste contexto. No capítulo 1 abordamos, no tópico 1.2, os festivais de música popular ocorridos nos anos 1960 e 1970 em vários cantos do mundo, especialmente em África, Europa e nas Américas, responsáveis por estimular um processo de globalização da música. O professor pode, inicialmente, realizar uma breve explanação sobre a existência destes festivais e sobre a importância da canção tropicalista neste contexto, tomando como ponto de partida os festivais de música popular ocorridos no Brasil e sua irradiação em

outros países e continentes. Na sequência, sugere-se que os próprios estudantes desenvolvam uma pesquisa sobre os festivais de música no mundo, objetivando identificar a participação dos artistas tropicalistas nestes eventos. É importante que o professor oriente esta atividade de pesquisa, instrumentalizando os estudantes com as ferramentas necessárias, seja por meio de conteúdo online ou bibliográfico. Os resultados da pesquisa podem ser sistematizados por meio do uso do Padlet<sup>370</sup>, uma ferramenta online gratuita que permite organizar murais, linhas do tempo, mapas mentais e uma infinidade de conteúdos, de maneira interativa e colaborativa. Após o desenvolvimento e sistematização da pesquisa, é importante que os estudantes compartilhem com os colegas os resultados do trabalho, estimulando a troca de ideias e conhecimentos.

### III. Aplicação dos novos conhecimentos

Dentre as composições mais significativas do Tropicalismo, duas em especial aludem de forma mais explícita à América Latina e à questão da latinidade: Soy loco por ti, América (composição de Gilberto Gil e José Carlos Capinan) e Três Caravelas (composição de Augusto Algueró Jr. e Santiago Guardia). A primeira, gravada por Caetano Veloso para seu álbum de 1968; a segunda, reinterpretada por Gil e Caetano para o álbum Panis et Circenses, do mesmo ano. Propomos, para esta etapa, que os estudantes mantenham a formação dos grupos organizados anteriormente e desenvolvam um trabalho sistemático com estas duas canções, objetivando compreender a dimensão da latinidade e do terceiro-mundismo na canção tropicalista.

Segue, abaixo, a letra das duas canções mencionadas:

**Tabela 9** – Letra das canções Soy loco por ti, América e Três Caravelas

<b>Nome da canção:</b> Soy loco por ti, América	<b>Composição:</b> Gilberto Gil e José Carlos Capinan	<b>Nome da canção:</b> Três Caravelas	<b>Composição:</b> A. AlgueroG Moreu
<b>Álbum:</b> Caetano Veloso, 1967		<b>Álbum/ano</b> Tropicalia ou Panis et Circensis, 1968	
Soy loco por ti, América Yo voy traer una mujer playera Que su nombre sea Marti Que su nombre sea Marti...  Soy loco por ti de amores Tenga como colores La espuma blanca De Latinoamérica		Un navegante atrevido Salió de Palos un día Iba con tres carabelas La Pinta, la Niña y la Santa María  Hacia la tierra cubana Con toda sua valentía Fue con las tres carabelas La Pinta, la Niña y la Santa María	

<sup>370</sup> <https://pt-br.padlet.com/>



<p>Y el cielo como bandera Y el cielo como bandera...</p> <p>Soy loco por ti, América Soy loco por ti de amores...(2x)</p> <p>Sorriso de quase nuvem Os rios, canções, o medo O corpo cheio de estrelas O corpo cheio de estrelas Como se chama amante Desse país sem nome Esse tango, esse rancho Esse povo, dizai-me, arde O fogo de conhecê-la O fogo de conhecê-la ...</p> <p>Soy loco por ti, América Soy loco por ti de amores...(2x)</p> <p>El nombre del hombre muerto Ya no se puede decirlo, quién sabe? Antes que o dia arrebente Antes que o dia arrebente...</p> <p>El nombre del hombre muerto Antes que a definitiva Noite se espalhe em Latino américa El nombre del hombre Es pueblo, el nombre Del hombre es pueblo...</p> <p>Soy loco por ti, América Soy loco por ti de amores...(2x)</p> <p>Espero o manhã que cante El nombre del hombre muerto Não sejam palavras tristes Soy loco por ti de amores Um poema ainda existe Com palmeiras, com trincheiras Canções de guerra Quem sabe canções do mar Ai hasta te comover Ai hasta te comover...</p> <p>Soy loco por ti, América Soy loco por ti de amores...(2x)</p> <p>Estou aqui de passagem Sei que adiante Um dia vou morrer De susto, de bala ou vício De susto, de bala ou vício...</p> <p>Num precipício de luzes Entre saudades, soluços Eu vou morrer de braços Nos braços, nos olhos Nos braços de uma mulher</p>	<p>Muita coisa sucedeu Daquele tempo pra cá O Brasil aconteceu É o maior Que que há?!</p> <p>Um navegante atrevido Saiu de Palos um dia Vinha com três caravelas A Pinta, a Nina e a Santa Maria</p> <p>Em terras americanas Saltou feliz certo dia Vinha com três caravelas A Pinta, a Nina e a Santa Maria</p> <p>Mira, tu, que cosas pasan Que algunos años después En esta tierra cubana Yo encontré a mí querer</p> <p>Viva el señor don Cristóbal Que viva la patria mía Vivan las tres carabelas La Pinta, la Niña y la Santa María</p> <p>Viva Cristóvão Colombo Que para nossa alegria Veio com três caravelas A Pinta, a Nina e a Santa Maria (La Pinta, la Niña y la Santa María)</p>
---	--

<p>Nos braços de uma mulher...</p> <p>Mais apaixonado ainda Dentro dos braços da camponesa Guerrilheira, manequim, ai de mim Nos braços de quem me queira Nos braços de quem me queira...</p> <p>Soy loco por ti, América Soy loco por ti de amores...(4x)</p>	
--	--

Fonte: Elaborada pelo autor

A atividade consistirá em duas etapas:

- a) Cada grupo escolherá uma das duas questões propostas e realizará uma análise histórica da canção, a ser posteriormente apresentada à turma;
- b) A partir da análise da canção escolhida e dos conhecimentos desenvolvidos em sala sobre a problemática da América Latina e do terceiro-mundismo, o grupo produzirá um videoclipe para a respectiva canção, a ser publicado na plataforma YouTube para posterior compartilhamento com os colegas e com a comunidade escolar.

O professor atuará como mediador nas duas etapas, auxiliando os estudantes na atividade de pesquisa e na elaboração das reflexões pertinentes à temática. Para a primeira etapa, relativa à análise histórica da canção, propõe-se a utilização da ficha de análise musical já apresentada anteriormente, com as devidas adaptações. Para esta sequência, propomos levar em consideração, além das dimensões descritiva e dialógica, a dimensão explicativa. A ficha de análise, portanto, pode ser organizada no seguinte formato:

**Tabela 10** – Ficha de análise histórica da canção

<b>Identificação da canção</b>			
Nome da canção:	Compositor e intérprete:		Álbum/Ano:
<b>1. Dimensão descritiva</b>			
Tema principal:		Temas secundários:	
Fatos e processos históricos mencionados:		Sujeitos da ação:	
Tempo em que as ações ocorrem:		Lugares mencionados:	
<b>Aspectos melódicos</b>			
Gênero:	Ritmo:	Instrumentos utilizados	Efeitos sonoros do arranjo:

<b>2. Dimensão dialógica</b>	
Referências históricas:	Referências culturais e literárias:
<b>3. Dimensão explicativa</b>	
Contexto social de produção da canção	Intenções e interpretações atribuídas pelos artistas ao produzirem a canção
Recepção: como a canção foi interpretada pelo grande público na época em que foi produzida	Como a canção foi interpretada em outras épocas
<b>4. Questões específicas</b>	
Quais representações sociais sobre a América Latina e o Terceiro Mundo estão presentes na canção?	
Qual a mensagem principal da canção?	
De que forma a canção se relaciona com a História do Brasil e da América Latina?	

Fonte: Elaborada pelo autor

Para o desenvolvimento destas questões junto aos estudantes, é importante retomar os comentários sobre as duas canções desenvolvidos no capítulo 2, sobretudo no que diz respeito aos seus aspectos melódicos: ambas as canções são construídas a partir da mescla de ritmos latinos – sobretudo rumba, mambo e cumbia, aludindo à dimensão continental do tropicalismo, como assinalou Favaretto<sup>371</sup>. Os escritos de Augusto de Campos, publicados no livro “Balanço da Bossa e outras bossas”<sup>372</sup>, também podem ser selecionados, a partir de recortes específicos, e disponibilizados aos estudantes para auxiliar no trabalho de pesquisa. Este autor propõe uma análise bastante pertinente sobre as relações entre ritmo e letra nas duas canções, além de apontar inúmeras referências históricas mencionadas pelos compositores. Entre as mais explícitas, há menções a Colombo, às Grandes Navegações e ao processo de descobrimento das Américas, em Três Caravelas; no caso de Soy loco por ti América, a composição alude ao guerrilheiro Ernesto Che Guevara, ícone da Revolução Cubana (“El nombre del hombre muerto

<sup>371</sup> FAVARETTO, op. cit., pp. 94-95.

<sup>372</sup> CAMPOS, op. cit., p. 170.

/ ya no se puede decirlo”). Estes elementos históricos na composição textual e no ritmo denunciavam o imperialismo norte-americano e funcionavam como um “apelo à solidariedade latino-americana”, demonstrando que “os tropicalistas estavam cientes das implicações continentais do movimento”<sup>373</sup>.

O trabalho já citado da historiadora Mariana Villaça, *Polifonia Tropical*, também pode constituir grande contribuição para esta sequência didática, tendo em vista a análise primorosa que esta autora faz das relações entre a canção brasileira e cubana nos anos 1960 e 1970. Para a autora, a formulação de novos parâmetros artísticos e estéticos em Cuba, produzida pelo Grupo de Experimentación Sonora cubano, ocorre a partir da referência direta ao tropicalismo, inserido em Cuba por meio do Cinema Novo, da influência de Glauber Rocha e das diversas trocas intelectuais e artísticas entre os dois países<sup>374</sup>. Como afirma a autora, “A aproximação artística entre Brasil e Cuba, nessa perspectiva do imaginário de identidade latino-americana, aconteceu, fundamentalmente, através do cinema.”<sup>375</sup> Cabe mencionar também, além da canção brasileira, a grande influência dos Beatles, da Canção de Protesto latino-americana e do jazz na formação da canção popular cubana, o que sugere uma expressiva rede de intercâmbio cultural entre a produção musical latino-americana e mundial.

A análise do significado de *Soy loco por ti, América* é uma ótima oportunidade de refletir sobre a dimensão explicativa da canção, relacionada à historicidade de sua recepção. Composta, como dissemos, como uma espécie de hino à latinoamericanidade, a música seria reapropriada décadas depois, ao ser utilizada como tema de abertura de uma novela da Rede Globo intitulada *América*, de 2005, cuja temática principal girava em torno da entrada de imigrantes ilegais nos Estados Unidos. Quais foram os sentidos atribuídos à canção pelo grande público na época em que ela foi produzida? Como se deu sua recepção em outros tempos? De que forma os autores da canção lidaram com estas reapropriações e deslocamentos de sentidos?

Após desenvolver estas reflexões e um trabalho de pesquisa sistemático sobre as duas canções, os estudantes estarão aptos a desenvolverem o videoclipe para a canção escolhida. É importante que as duas etapas da atividade não funcionem de forma compartimentada: o trabalho de estudo e análise da canção deve subsidiar as representações construídas por meio do recurso audiovisual. Para esta etapa, sugerimos intercalar atividades presenciais, desenvolvidas em sala de aula e no ambiente escolar, com auxílio do professor, e atividades remotas, a serem desenvolvidas pelos estudantes em casa.

---

<sup>373</sup> DUNN, op. cit., p. 141.

<sup>374</sup> VILLAÇA, op. cit., p. 41.

<sup>375</sup> VILLAÇA, op. cit., p. 83.

Para o trabalho de filmagens e edição de imagens, não é necessário o uso de equipamentos profissionais. Caso não haja disponibilidade destes recursos, os estudantes podem produzir o material a partir do uso de seus próprios celulares e de aplicativos de edição de imagens como Inshot, Capcut, Splice, entre outros, gratuitos e facilmente encontrados nas lojas de aplicativos. O layout intuitivo destes programas facilita o trabalho com edição de imagens, mesmo para quem não dispõe de conhecimentos técnicos sobre o assunto. Aqui o que vale é a criatividade.

Para finalizar, como mencionamos anteriormente, é importante que os vídeos sejam disponibilizados na internet, através da plataforma YouTube, para que os resultados dos trabalhos em sala possam ser compartilhados com a comunidade escolar. Para esta etapa, sugere-se ao professor a disponibilização da sala de informática aos estudantes, se houver a possibilidade, para o acompanhamento e auxílio no uso destas plataformas.

#### IV. Reflexão sobre o que foi aprendido

Propõe-se, ao final da atividade, a organização de uma Mostra Audiovisual com a temática “Tropicalismo e América Latina”, na qual toda a escola seja convidada a conhecer os resultados do trabalho desenvolvido nas aulas de história. Nesta exposição, podem ser exibidos os trabalhos de pesquisa sobre os festivais de música, disponibilizados na plataforma Padlet (expostos de forma impressa ou por meio de recursos digitais); as fichas de análise da canção, a serem apresentadas pelos grupos, e os respectivos videoclipes produzidos pelos estudantes. Esta Mostra pode também ser incorporada a outros eventos realizados no espaço escolar, a exemplo das exposições anuais, mostras culturais e feiras de ciência previstas no calendário letivo. O importante é estimular a socialização das pesquisas, para que seus resultados extrapolem o ambiente da sala de aula e da disciplina de História.

**Tabela 11** – Sequência didática 3. “Soy loco por tí, América”: Tropicalismo global, latinidade e terceiro-mundismo

<b>Título da sequência:</b> “Soy loco por tí, América”: Tropicalismo global, latinidade e terceiro-mundismo		
<b>Componente Curricular:</b> História	<b>Ano/série:</b> 3º ano do Ensino Médio	<b>Carga Horária:</b> 12 aulas (540 minutos)
<b>Problemática:</b> Qual o lugar do Brasil e da América Latina no contexto global da Guerra Fria? Problematizar a questão da latinidade e do terceiro-mundismo, a partir da produção musical tropicalista.		
<b>Procedimentos metodológicos:</b>		
<b>I. Problematização inicial:</b>	<b>Aula 1</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Apresentar à turma manifesto presente no encarte do álbum de Tom Zé, “Defeito de fabricação”.</li> <li>• Discutir inicialmente sobre o conceito de Terceiro Mundo e sobre o pensamento terceiro-mundista</li> <li>• Problematizar o papel do Brasil no cenário geopolítico atual</li> </ul>	

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Questões iniciais para reflexão: <ul style="list-style-type: none"> <li>– Por que Tom Zé se refere às favelas do Rio de Janeiro, São Paulo e Nordeste como a “periferia da civilização”?</li> <li>– O que o artista quer dizer quando se refere ao ato de criar, pensar e sonhar como “defeitos de fabricação”?</li> <li>– E por qual motivo afirma que “Pensar sempre será uma afronta”? Você concorda com esta afirmação?</li> </ul> </li> </ul>
<b>II. Desenvolvimento da narrativa de ensino:</b>	<p><b>Aula 2.</b> Aula expositivo-dialogada</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Brasil, América Latina e o chamado “Terceiro Mundo” no contexto global da Guerra Fria</li> <li>• Problematizar conceito de História Global e suas possibilidades para a análise histórica</li> </ul> <p><b>Aulas 3 e 4</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Os “60 globais”: análise das manifestações dos anos 1960 em três realidades latino-americanas: Brasil, Argentina e México</li> <li>• Leitura de texto desta dissertação, em versão adaptada: “Os 60 globais: conexões locais, nacionais e transnacionais entre Brasil, Argentina e México”</li> <li>• Elaboração, em grupos de três ou quatro estudantes, de quadro comparativo entre os três países</li> </ul> <p><b>Aula 5</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Socializar resultados da análise comparativa com a turma</li> </ul> <p><b>Aula 6.</b> Aula expositivo-dialogada</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A globalização da música nos anos 1960 e 1970: os festivais de música popular no Brasil e no mundo</li> <li>• Orientar os estudantes para a atividade de pesquisa sobre os festivais de música popular e a participação dos tropicalistas nestes eventos. Produzir, em grupos, um mural no Padlet com os resultados.</li> </ul> <p><b>Aulas 7 e 8:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Orientar sobre o uso do Padlet como forma de sistematização e apresentação dos resultados de pesquisa. Endereço: <a href="https://pt-br.padlet.com/">https://pt-br.padlet.com/</a></li> <li>• Utilizar as aulas 7 e 8 para o desenvolvimento da pesquisa. A atividade pode ser desenvolvida pelos estudantes também em casa, de forma simultânea.</li> </ul>
<b>III. Aplicação dos novos conhecimentos</b>	<p><b>Aulas 9 e 10</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cada grupo deverá escolher uma canção tropicalista para análise, dentre as duas sugeridas: <ul style="list-style-type: none"> <li>– Opção 1: Soy loco por ti, América (composição de Gilberto Gil e José Carlos Capinan)</li> <li>– Opção 2: Três Caravelas (composição de Augusto Algueró Jr. e Santiago Guardia).</li> </ul> </li> <li>• Nestas duas aulas, o grupo irá realizar a análise da canção de acordo com a ficha de análise apresentada pelo professor</li> <li>• Observar a questão da latinidade e do terceiro-mundismo na canção escolhida</li> <li>• Atentar para as relações culturais estabelecidas entre a produção musical brasileira, latino-americana e mundial</li> <li>• Disponibilizar aos estudantes, para auxiliar na tarefa de análise da canção, trechos específicos de obras historiográficas. Sugestões:</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>– CAMPOS, Augusto de. <i>Balanço da bossa e outras bossas</i>. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 170.</li> <li>– FAVARETTO, Celso. <i>Tropicália: Alegoria, alegria</i>. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, pp. 94-95.</li> <li>– DUNN, Christopher. <i>Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira</i>. São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 141.</li> </ul> <p><b>Aulas 11 e 12</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Produção de um videoclipe, em grupo. Elaborar uma representação, por meio do recurso audiovisual, para a canção escolhida.</li> <li>• Intercalar atividades presenciais e remotas</li> <li>• Orientar para a disponibilização, via YouTube, dos vídeos produzidos. Socializá-los com os colegas.</li> </ul>
<b>IV. Reflexão sobre o que foi apreendido</b>	<p>Esta atividade pode ser organizada ao longo do calendário letivo.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Organizar uma Mostra Audiovisual com a temática “Tropicalismo e América Latina”</li> <li>• Expor, para a turma e a comunidade escolar, os trabalhos desenvolvidos em sala: as pesquisas sobre os festivais de música (via Padlet); a análise histórica da canção; os vídeos produzidos pelos grupos.</li> </ul>
<b>Referências</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• CAMPOS, Augusto de. <i>Balanço da bossa e outras bossas</i>. São Paulo: Perspectiva, 1974.</li> <li>• FLÉCHET, Anaïs. Por uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. Patrimônio e Memória. Unesp – FCLAs-CEDAP, v. 7, nº 1, 2011.</li> <li>• HERMETO, Miriam. <i>Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos</i>. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012</li> <li>• VILLAÇA, Mariana Martins. <i>Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)</i>. São Paulo: HUMANITAS/FFLCH/USP, 2004.</li> </ul>

Fonte: Elaborada pelo autor

#### 4.4 Reflexão da ação

As sequências didáticas apresentadas acima foram aplicadas nas aulas de História de duas escolas públicas de Blumenau<sup>376</sup> e uma de Rio dos Cedros<sup>377</sup>, sendo duas de nível Médio, com alunos de terceiro ano (faixa etária de 17 anos) e uma de Ensino Fundamental, com alunos de nono ano (faixa etária de 14 anos). O objetivo consistiu em testar e avaliar as metodologias de ensino construídas ao longo da pesquisa, identificando suas potencialidades e fragilidades. Em que pesem os limites da análise, circunscrita ao universo amostral destas três escolas, o desenvolvimento do trabalho de pesquisa e a experiência prática com a aplicação das sequências didáticas instigou o desenvolvimento de algumas reflexões.

<sup>376</sup> Blumenau é uma cidade catarinense de aproximadamente 366 mil habitantes (dados de 2021), localizada no Vale do Itajaí, região nordeste de Santa Catarina, a 130km da capital Florianópolis.

<sup>377</sup> Compreendendo a Região Metropolitana do Vale do Itajaí, próxima aos municípios de Blumenau, Pomerode e Timbó, Rio dos Cedros é uma cidade de aproximadamente 11 mil habitantes (dados de 2019), localizada a 180 km da capital Florianópolis.

Primeiramente, é preciso ter em vista que as sequências didáticas construídas nessa dissertação não se apresentam como uma proposta metodológica mecânica e fechada, a ser aplicada indiscriminadamente pelo professor de História em suas turmas. Ao professor, convém apropriar-se deste material, fazendo recortes, seleções de textos específicos, inclusões de outros materiais, temas e problemas não elencados. As metodologias também podem ser adaptadas, tendo em vista as demandas específicas da comunidade escolar, as especificidades do corpo discente e a disponibilidade dos recursos tecnológicos e didáticos. Uma sala de informática bem equipada, por exemplo, auxilia de forma significativa no trabalho de pesquisa e desenvolvimento de atividades com Padlets ou Podcasts. A ausência destes recursos, por outro lado, demanda do professor um esforço de adaptação em sua proposta didática. Pode-se, nestes casos, trazer os materiais de forma impressa para os estudantes ou solicitar que os mesmos desenvolvam a atividade de forma remota.

Um dos aspectos a serem analisados neste processo de adaptação metodológica é a questão da linguagem. Ao trabalharmos a sequência didática nº 3 no Ensino Fundamental, com uma turma de nono ano, houve a necessidade de adequar a problemática proposta e a utilização dos conceitos. Tendo em vista a complexidade conceitual de termos como “História Global” e “Terceiro Mundo”, optamos por articular o tema à realidade prática dos estudantes. Uma das estratégias utilizadas para este caso foi iniciar a discussão fazendo um levantamento de seus gostos musicais. A identificação da origem nacional dos artistas mencionados permitiu estabelecer uma relação com a questão do imperialismo cultural e as dinâmicas geopolíticas que envolvem as relações culturais no mundo. Conceitos como História Global e Terceiro Mundo foram objeto de discussão e problematização. Através do uso do Padlet, sistematizamos as principais ideias desenvolvidas em sala, uma oportunidade também de introduzir a ferramenta junto aos estudantes e apresentar as orientações sobre a atividade de pesquisa a ser desenvolvida na sequência.

A adaptação da linguagem não deve levar em consideração apenas a idade e o nível escolar dos estudantes, já que a sala de aula também é um ambiente múltiplo, diverso e dotado de especificidades. Para os estudantes público-alvo da educação especial, houve a necessidade de adaptarmos os textos e a tabela de análise da canção proposta, tendo em vista as dificuldades de aprendizagem e a limitação do repertório de leitura de parte dos estudantes. Assim, em parceria com a professora de apoio psicopedagógico, optamos por utilizar uma versão adaptada da tabela de análise apresentada neste trabalho, utilizando-se de questões mais simples e objetivas, sem desconsiderar a problematização proposta para a sequência didática. Houve ainda o caso de uma estudante com surdez, o que demandou outras estratégias de adequação.



Para este caso, optamos por privilegiar a análise da dimensão descritiva da canção, tomando como ponto de partida a letra e as relações de intertextualidade que a canção estabelece.

A avaliação do processo de aprendizagem dos estudantes de ensino fundamental apontou resultados positivos, em que pesem as dificuldades mencionadas. No trabalho de análise histórica da canção, desenvolvido através do uso das fichas de análise, houve maior compreensão dos aspectos relacionados à dimensão descritiva da canção. As temáticas principais e secundárias da canção e os fatos históricos relacionados foram identificadas pelos estudantes, sem maiores dificuldades. Com relação aos aspectos melódicos (gênero, ritmo e instrumentos utilizados) houve maior facilidade na identificação dos gêneros musicais presentes, mas foram verificadas dificuldades na identificação dos aspectos instrumentais da canção.

As maiores dificuldades, observadas em maior medida entre os estudantes que já apresentam déficit de aprendizagem, estiveram relacionadas à análise da dimensão dialógica da canção, tendo em vista a baixa carga de leitura destes alunos. A identificação de referências históricas, culturais e literárias nas composições tropicalistas só foi possível, nestes casos, com acompanhamento do professor, por meio da disponibilização dos respectivos textos mencionados e da leitura dirigida dos mesmos. Entre os estudantes que apresentam maiores habilidades de leitura e interpretação de texto a atividade foi realizada com maior autonomia.

Outra questão a ser considerada na elaboração da proposta didática foi o contexto social e cultural dos estudantes e da comunidade escolar. Em uma das escolas de Ensino Médio em que leciono, localizada na cidade de Rio dos Cedros, houve a demanda pela construção de um planejamento de ensino integrado por áreas de conhecimento, conforme a proposta do Novo Ensino Médio (NEM)<sup>378</sup>. Em diálogo com os professores e com a coordenação escolar, optamos por desenvolver problemáticas de ensino com ênfase no universo cultural local dos estudantes e em suas relações com o contexto nacional.

Para a nossa disciplina, tomamos como ponto de partida a sequência de ensino 1, baseada na análise da canção Alegria, Alegria, mas desenvolvemos algumas adaptações metodológicas. Para a problematização da proposta, optamos por desenvolver a temática da Ditadura Militar no Brasil a partir da canção tropicalista, com atenção especial ao diálogo Brasil-Rio dos Cedros neste contexto. Como os estudantes ainda não tinham tido contato com

---

<sup>378</sup> Sobre a construção dos currículos, a Base Nacional Comum Curricular prevê às escolas e redes de ensino “incorporar aos currículos e às propostas pedagógicas a abordagem de temas contemporâneos que afetam a vida humana em escala local, regional e global, preferencialmente de forma transversal e integradora”. Cf. BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio. Brasília, 2018, p. 19.

o tema da Ditadura Militar, necessitamos desenvolver uma contextualização, relacionando as questões de ordem política e econômica ao contexto cultural do período. Para esta aula, iniciamos com a audição da canção Divino, Maravilhoso, composta por Caetano Veloso e sucesso na voz de Gal Costa. Após ouvir algumas percepções iniciais dos estudantes sobre a canção, realizamos uma leitura dirigida do texto “O Divino Maravilhoso e a estética da violência”, presente no capítulo 2 desta dissertação, e desenvolvemos reflexões sobre a questão da repressão política nos anos 1960, a censura aos artistas na ditadura militar e a contribuição da Tropicália para as artes brasileiras. À leitura conjunta do texto seguiu-se um debate instigante, no qual a turma mostrou-se engajada na proposta da atividade e nas questões elencadas. Alguns estudantes puderam compartilhar com os colegas suas percepções sobre o período militar no Brasil, baseando-se em grande medida em seus conhecimentos prévios e em experiências familiares. Uma das estudantes compartilhou a experiência de seu avô, soldado do exército nos anos 1960, mas que, segundo a aluna, manifestava discordância com os rumos políticos do país. Na aula seguinte a estudante trouxe para a aula um livro de memórias de seu avô, o que gerou um debate riquíssimo sobre documentos históricos e sobre as possibilidades de atuação disponíveis aos militares não alinhados à Ditadura Militar<sup>379</sup>.

Para o trabalho de análise musical, as turmas foram organizadas em grupos de 3 ou 4 estudantes, e foram orientados a escolherem uma canção tropicalista para análise, a partir de algumas sugestões apresentadas pelo professor. Para além de desenvolverem a análise histórica da canção, a partir da ficha de análise, solicitamos aos estudantes que respondessem algumas questões específicas: “qual o lugar de Rio dos Cedros na História do Brasil? É possível refletir sobre a relação de Rio dos Cedros com o contexto nacional a partir da canção analisada? Aponte trechos da composição que permitam estabelecer diálogos entre o elemento local e o nacional”.

Os resultados da experiência foram bastante instigantes. A relação de Rio dos Cedros com o contexto nacional foi mais facilmente identificada em canções tropicalistas como Geléia Geral (Gilberto Gil/Torquato Neto), Coragem pra suportar (Gilberto Gil) e Tropicália (Caetano Veloso), canções que tematizam em suas letras as relações entre o contexto rural e urbano. Um dos estudantes, responsável por analisar a canção Tropicália, verificou o contraponto estabelecido por Caetano Veloso entre a “bossa” e a “palhoça” e buscou trazer a questão para o contexto catarinense: primeiramente identificando uma suposta referência de Caetano à

---

<sup>379</sup> Sobre esta temática dos militares contrários à Ditadura Militar e as consequências profissionais e políticas sofridas pelos mesmos, há um excelente documentário, dirigido por Silvio Tendler e disponível no Youtube, que pode ser utilizado pelo professor. Cf. OS MILITARES da Democracia: os militares que disseram Não. Direção: Silvio Tendler. Produção: Caliban Produções Cinematográficas. Brasil: Empresa Brasil de Comunicação, 2014. 1 vídeo (99 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XjBJDl3h03E> Acesso em: 05/12/2022.

cidade de Palhoça, em Santa Catarina<sup>380</sup>; na sequência, estabelecendo relações entre as contradições sociais e urbanas do Brasil e as contradições existentes em seu próprio estado. Em seu argumento, o estudante apontou as desigualdades regionais existentes no estado catarinense, no qual a cidade de Rio dos Cedros estaria para as cidades maiores como a “palhoça” estava para a “bossa”, na composição tropicalista. Em síntese: é necessário, de acordo com este estudante, valorizar tanto as cidades maiores, símbolos de modernidade e desenvolvimento, quanto as cidades menores, associadas ao ambiente rural, como seria o caso de Rio dos Cedros. A contribuição gerou polêmica e algumas discordâncias entre os colegas, mas o debate que se seguiu foi bastante proveitoso, e permitiu dialogar diretamente com a problemática proposta para a sequência didática em questão: situar o lugar de Rio dos Cedros na História do Brasil e estabelecer relações entre dinâmicas socioculturais de âmbito local, regional e nacional.

Houve, ainda, a identificação de temáticas distintas na canção tropicalista, como foi o caso de Domingo no Parque (Gilberto Gil). A canção narra, de forma dramática, uma história de amor platônico que termina em violência, supostamente motivada por ciúmes, temática que chamou a atenção dos estudantes. Para este caso, buscamos desenvolver aproximações entre a história narrada por Gilberto Gil e o tema da violência doméstica contra a mulher, vivenciada atualmente. Contudo, a limitação do tempo de aula inviabilizou uma análise mais sistemática do tema. Eis uma sugestão de tema a ser desenvolvido em uma próxima sequência didática sobre Domingo no Parque!

Outros temas centrais na produção tropicalista não puderam ser abordados em sala, tendo em vista as escolhas realizadas no processo de elaboração da sequência didática. É o caso, por exemplo, da relação da Tropicália com a poesia concreta e as artes visuais, evidenciada de forma mais explícita em canções como Bat Macumba (Gilberto Gil, Caetano Veloso); a temática da pobreza e da desigualdade social, em canções como Viramundo (Gilberto Gil, José Carlos Capinan), Roda (Gilberto Gil, João Augusto) e Mamãe coragem (Caetano Veloso); a relação da Tropicália com as tecnologias e a realidade urbano-industrial, em São São Paulo e Parque industrial (Tom Zé); ou ainda a questão da religiosidade, em Miserere Nóbis (Gilberto Gil, José Carlos Capinan) e Procissão (Gilberto Gil). Poder-se-ia abordar, ainda, de forma mais específica, a importância do Cinema para a produção tropicalista. Filmes como Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967), Como Era Gostoso o Meu Francês (Nelson Pereira dos Santos, 1971)

---

<sup>380</sup> Palhoça é uma cidade catarinense de aproximadamente 178 mil habitantes (dados de 2021), localizada na mesorregião da Grande Florianópolis, litoral de Santa Catarina. A “palhoça” mencionada por Caetano Veloso em Tropicália não é uma referência ao município catarinense, mas sim, como dissemos anteriormente, à simplicidade e às contradições entre a modernidade e o arcaico. De qualquer modo, a interpretação produzida pelo estudante estimula o debate sobre a recepção e as múltiplas interpretações produzidas por uma determinada composição.

e Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) tornaram-se verdadeiros clássicos do cinema brasileiro e paradigmas da produção tropicalista, extrapolando fronteiras e estabelecendo intercâmbios com a produção cultural latino-americana. O trabalho com estas obras é, também, uma forma de democratizar o acesso à produção audiovisual nacional e estabelecer novas relações dos estudantes com o cinema, estimulando sua emancipação intelectual e artística.

O saldo final das atividades foi bastante positivo, tanto no ensino fundamental quanto no ensino médio. Os estudantes se engajaram com entusiasmo nas atividades que envolveram o uso de tecnologias como o Padlet e o Podcast. No caso deste último, a atividade foi orientada em sala pelo professor, mas a produção e gravação do Podcast foi realizada pelos estudantes de forma remota. No programa gravado, os estudantes organizaram debates sobre os temas desenvolvidos a partir da canção tropicalista, com destaque para a questão do engajamento político e estético e as interpretações sobre as canções ouvidas em sala. Ao final da disciplina, os resultados foram compartilhados com a turma, permitindo ao professor retomar os principais problemas levantados no início da sequência didática e avaliar o processo de aprendizagem dos estudantes.

No que se refere à análise musical, à identificação de ritmos e instrumentos, houve alguma dificuldade entre as turmas de ensino fundamental, como mencionado anteriormente, o que não impediu o desenvolvimento da proposta. No Ensino Médio, a atividade foi realizada com maior autonomia por parte dos estudantes. Os alunos demonstram grande interesse e engajamento neste tipo de proposta, tendo em vista que muitos deles já tocam instrumentos e possuem conhecimentos musicais. Uma das estudantes trouxe seu violino e solicitou autorização para fazer uma apresentação de “Alegria, Alegria”, com grande entusiasmo. O debate sobre os aspectos rítmicos da canção foi enriquecido com a contribuição de outros colegas que também tocam instrumentos<sup>381</sup>. Assim, muitas das intervenções apresentadas pelos estudantes extrapolaram a própria proposta da sequência didática, sugerindo ao professor novos caminhos e possibilidades de trabalho.

De modo geral, percebeu-se uma maior dificuldade dos estudantes de ensino fundamental em questões que demandam um maior cabedal literário, pois muitos destes apresentam pouca prática de leitura e dificuldades de interpretação de texto. No Ensino Médio também identificamos estas dificuldades em alguns casos, mas em menor proporção, tendo em vista uma maior habilidade de leitura por parte dos estudantes. Estas dificuldades não devem

---

<sup>381</sup> Nas turmas de ensino fundamental e médio há muitos estudantes que já possuem domínio de instrumentos como violão, teclado, pandeiro e violino, o que facilitou o intercâmbio de conhecimento sobre o tema.

servir de desestímulo ao professor: pelo contrário, deve animar ainda mais a iniciativa de trazer a literatura para a sala de aula e articulá-la à disciplina de História.

Antonio Candido, em um texto clássico, defendia a necessidade de se tomar a literatura como um direito humano inalienável<sup>382</sup>. Nossa proposta vai ao encontro desta premissa: instigar, através das aulas de história, a fruição da literatura, da música e das diferentes formas de arte, agregando à experiência musical a capacidade de leitura histórica e análise crítica da canção.

---

<sup>382</sup> CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. 3ª ed. São. Paulo: Duas Cidades, 1995.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciarmos este trabalho, comentávamos as considerações do compositor canadense Murray Schafer sobre a suposta ausência de embates ideológico na música. “Ninguém vai atacar um pianista só porque ele está tocando a música errada”, dizia Schafer. A análise da produção musical tropicalista em seu contexto social, cultural e artístico explicitou um conjunto significativo de conflitos e embates em torno da música popular brasileira, que vivenciou o auge de sua efervescência cultural nos anos 1960, com o desenvolvimento da Bossa Nova, da Jovem Guarda, da Tropicália e da “Música de Protesto”. Estes conflitos mostraram feições de cunho ideológico e nacionalista, a exemplo das disputas em torno da música brasileira e da incorporação de elementos estrangeiros – manifestadas, de forma mais explícita, na fatídica Passeata contra as guitarras elétricas. A mesma passeata, contudo, também expressou conflitos de ordem comercial e cultural. Afinal, a chamada “guerra ao iê-iê-iê” não era apenas uma insatisfação com a importação de instrumentos estrangeiros. Aos artistas ligados à perspectiva nacionalista na música, importava estabelecer identidades culturais e políticas e demarcar territórios comerciais. Do ponto de vista da TV Record, que patrocinou a organização da Passeata, a polêmica em torno da música popular brasileira constituía-se enquanto uma poderosa estratégia de marketing para alavancar seu programa de televisão e os artistas vinculados à emissora.

Após a decretação do Ato Institucional número 5, verificou-se um processo de recrudescimento da Ditadura Militar e da violência política no país. No âmbito das artes e da cultura, a Ditadura buscou desenvolver uma política de controle mais efetiva, por meio da censura, da perseguição a artistas e às manifestações culturais. Da “Passeata contra as guitarras elétricas”, em 1967, à prisão dos fundadores tropicalistas em 1968, passando por uma fatídica apresentação natalina de Caetano para o programa Divino Maravilhoso, em 1968, na qual o músico cantou Noite Feliz com um revólver apontado para a própria cabeça, o contexto cultural brasileiro apresentava indicativos de que a música era, sim, motivo de guerra.

Para desenvolver uma análise histórica da canção tropicalista, foi necessário levar em consideração estes embates, no afã de compreender quais as formas de atuação desenvolvidas por artistas e pelos demais sujeitos históricos envolvidos. Ao problematizarmos a questão do engajamento na canção tropicalista, foi possível identificarmos um conjunto de elementos em disputa, para além dos embates de ordem explicitamente política. Se o engajamento político se fazia presente na obra de artistas como Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros, é possível falarmos também em engajamento de outras naturezas. A partir do trabalho de

pesquisadores como Marcos Napolitano e Mariana Villaça, foi possível perceber que, embora a canção tropicalista tenha uma dimensão política bastante evidente, a ideia de engajamento não pressupõe, necessariamente, militância política explícita. Ainda que os artistas não abraçassem projetos ideológicos concretos, havia, em suas canções, a intenção de expor e criticar a realidade do país<sup>383</sup>. Para além das disputas de ordem política e econômica, a música popular brasileira era palco de um amplo debate estético e ideológico, no qual coexistiam ideias de inovação artística e engajamento político.

Para além do contexto nacional, foi necessário considerar as conexões estabelecidas entre a canção brasileira e a produção artística internacional. Para isso, fizemos uso das contribuições teóricas da História Global, objetivando analisar os fenômenos culturais a partir de diferentes escalas de análise (local, regional, nacional e global). A análise dos festivais de música popular ocorridos no mundo, a partir dos anos 1950, e dos diálogos transnacionais envolvendo a música brasileira, sobretudo a partir de seus intercâmbios com a canção cubana e latino-americana, permitiu identificarmos a existência de um intenso processo de globalização da música no século XX, no qual os artistas tropicalistas inseriram-se como protagonistas. A perspectiva de uma música cosmopolita, aberta ao intercâmbio com a música estrangeira, atendia aos interesses estéticos dos artistas brasileiros vinculados à proposta de um “som universal” e fundamentava seus projetos musicais, estabelecendo distinções em relação aos artistas nacionalistas. Tal como propunha Oswald de Andrade com a ideia de antropofagia, era preciso, ao invés de ignorar o elemento estrangeiro, “devorá-lo” e dar a contribuição brasileira ao debate mundial. A música tropicalista surgia então como forma de “falar no mundo”, “fazer parte do mundo”, nas palavras de Tom Zé<sup>384</sup>.

O conceito de “global sixties”, desenvolvido por Eric Zolov e agregado ao debate por uma nova historiografia acadêmica, contribuiu para a compreensão dos anos 1960 e 1970 a partir de uma perspectiva menos eurocêntrica, para privilegiar as dinâmicas políticas e sociais latino-americanas sob uma perspectiva transnacional, tendo em vista os diversos tipos de conexões existentes. Em nosso trabalho, escolhemos como objeto de comparação três realidades latino-americanas (Brasil, Argentina e México), mas as possibilidades que se oferecem àqueles que desejam ir além das abordagens eurocentradas são muitas.

A abordagem destas temáticas e problemas no ensino de história não pode ser construída a partir de uma mera transposição dos estudos acadêmicos para o ambiente escolar. É necessário

---

<sup>383</sup> VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: HUMANITAS/FFLCH/USP, 2004, p. 177.

<sup>384</sup> PIMENTA, Heyek. (org.) *Encontros - Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 78.

levar em consideração as especificidades do corpo discente e do contexto escolar, a faixa etária dos estudantes, a linguagem a ser adotada e a proposta pedagógica do professor. Além destes elementos, é preciso ter em vista as características próprias do objeto de pesquisa em questão na construção da metodologia de ensino. Embora o tema da Tropicália e a perspectiva da História Global ainda tenham pouca reverberação nos estudos sobre Ensino de História, identificamos uma historiografia sólida, em autores como Miriam Hermeto, Marcos Napolitano, Mariana Villaça e Circe Bittencourt, para pensar a Tropicália e a canção popular brasileira como documento histórico e objeto de estudo em sala de aula. Muito além de servir como mera ilustração de fatos históricos, a música passa a ser entendida em toda a sua complexidade: suas múltiplas dimensões, seus aspectos líricos e melódicos, os significados sociais atribuídos à canção em seu tempo de produção e em outras temporalidades, entre tantos outros aspectos. A música é interpretada a partir de sua historicidade, o que demanda um olhar atento e rigoroso do professor de História e dos estudantes em sala de aula.

Fundamentados nestas preciosas sugestões metodológicas, elaboramos um conjunto de propostas específicas para o trabalho com a Tropicália no ensino escolar, materializando-as por meio do uso de sequências didáticas. Canções como Alegria, Alegria, Geléia Geral, Soy Loco por ti, América e Três Caravelas foram o ponto de partida para a problematização de temas pertinentes ao ensino escolar e à compreensão da realidade histórica, a exemplo da questão do nacionalismo e da identidade nacional, a latinidade e os diálogos do Brasil com o continente americano, o folclore e os signos da brasilidade, os intercâmbios entre a produção artística nacional e estrangeira, entre outros. Ao estudarmos os componentes textuais e melódicos da canção tropicalista, encontramos preciosas oportunidades de desenvolver diálogos interdisciplinares no Ensino de História, seja com a Língua Portuguesa, no estudo da intertextualidade da canção, seja com a Música, ao considerarmos seus componentes técnicos e melódicos.

As sequências didáticas foram aplicadas tanto no ensino fundamental (em uma turma de 9º ano) quanto no ensino médio (duas turmas de 3º ano), o que nos oportunizou testá-las com estudantes de diferentes faixas etárias, identificando as potencialidades e as principais dificuldades. No processo de reflexão sobre a ação pedagógica desenvolvida em sala, verificamos a necessidade constante de adaptação da linguagem a ser utilizada pelo professor, adequando-a ao público-alvo e às suas especificidades. No Ensino Fundamental, por exemplo, houve uma maior necessidade de acompanhamento no processo de leitura dos textos sugeridos e nos debates conceituais apresentados. A pouca carga de leitura de muitos destes estudantes demanda um esforço por parte do professor de adaptar seus materiais, sem, no entanto,



descaracterizar sua proposta metodológica. É importante ressaltar que as dificuldades não inviabilizam o processo de aprendizagem, apenas apresentam outras questões que o professor necessita levar em consideração ao construir seu material didático.

No Ensino Médio, com estudantes na faixa etária dos 17 anos, houve maior autonomia no processo de apropriação conceitual e na identificação dos elementos intertextuais na canção. A maior habilidade de leitura dos estudantes nessa faixa etária facilitou o trabalho de identificação das referências literárias presentes na canção tropicalista. Isso não significa que não houve, também entre estes estudantes, dificuldades no trabalho de leitura histórica da canção. Como vimos, as dificuldades são parte do processo e nos estimulam a seguir em frente.

Com relação ao engajamento dos estudantes na proposta de trabalho, o saldo final foi bastante positivo em todas as aplicações. Percebeu-se grande entusiasmo no uso de tecnologias como Padlet e Podcast, ferramentas já conhecidas por muitos dos estudantes. Percebeu-se, também, uma grande penetração da música entre os jovens. Muitos deles tocam instrumentos e trazem para a sala de aula conhecimentos prévios valiosos para o desenvolvimento da aula. Em todos os casos, ouvir música é um dos hobbies preferidos de boa parte dos alunos, fator que cria uma boa receptividade da proposta.

Uma das estratégias utilizadas em uma das escolas foi adaptar a sequência didática às demandas da respectiva instituição. Com a proposta de pensar a realidade social e cultural de Rio dos Cedros (SC), os estudantes puderam inserir a história de sua cidade na História do Brasil, estabelecendo relações entre o contexto local, regional e nacional. Canções como Tropicália e Geléia Geral sugeriram reflexões pertinentes sobre as contradições urbanas e sociais do Brasil e, também, de Santa Catarina. A contraposição entre a “bossa” e a “palhoça” sugerida por Caetano Veloso foi o mote de um rico debate sobre as desigualdades verificadas entre o interior e o litoral catarinense, entre os elementos rurais e urbanos e as diferentes percepções de mundo que estas realidades evocam.

Com relação ao tema da Ditadura Militar mais especificamente, percebeu-se, também, a existência de conhecimentos prévios dos estudantes sobre o assunto, sobretudo no Ensino Médio. Mencionamos a contribuição de uma estudante, neta de militar, ao trazer para a sala de aula a história de vida de seu avô, crítico da Ditadura, e um de seus documentos de memória. O debate que se seguiu demonstrou o quão presente este tema é entre muitos destes estudantes. Na esteira do debate político eleitoral e dos assombros autoritários que vive o Brasil atualmente, houve estudantes que estabeleceram relações entre os eventos políticos de 1964 e o Brasil de 2022. E o debate extrapolou a sala de aula: uma estudante do Ensino Médio, integrante do Grêmio Estudantil, resolveu pautar a temática do Golpe de 1964 e da Ditadura Militar no jornal

escolar produzido pelos estudantes. De forma independente, os estudantes espalharam cartazes pela escola com a intenção de conscientizar os colegas sobre os perigos do autoritarismo e da Ditadura, fato que certamente não passou despercebido pela comunidade escolar. Como pesquisador da Ditadura Militar há alguns anos, é gratificante ver o grau de interesse e engajamento de muitos jovens nessa temática.

Murray Schafer dizia que “o primeiro passo prático, em qualquer reforma educacional, é dar o primeiro passo prático.”. Os erros são parte do trabalho experimental, defende o autor, e muitas vezes são mais importantes que os acertos, pois “um erro provoca mais pensamentos e autocrítica”<sup>385</sup>. As propostas que apresentamos neste trabalho são nossos primeiros passos. Nem todas elas funcionarão sempre, para todas as realidades escolares. Ainda assim, acreditamos que podem constituir um importante ponto de partida para o professor que deseja pensar a canção como um instrumento e um objeto de estudos no ensino de história.

---

<sup>385</sup> SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011, pp. 270-271.

## REFERÊNCIAS

- AARÃO REIS, Daniel. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. Ebook.
- AGUIAR JR., Orlando. O planejamento de ensino. *Projeto de Desenvolvimento Profissional de Educadores, Módulo II*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, 2005.
- ALBUQUERQUE, Germán. O terceiro-mundismo no campo cultural argentino: uma sensibilidade hegemônica (1961-1987). *Tempo*, v. 19, n. 35, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/tKW65C9KF76Z7yKH7hGKdxJ/?lang=pt>
- ALONSO, Gustavo. O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro. *Achegas.net*, v. 1, p. 44-71, 2013.
- AMORIM, Edgard Ribeiro do. *História da TV Brasileira*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2008.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 2. ed. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- BAR, Décio. Acontece que ele é baiano. Entrevistado: Caetano Veloso. *Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 33, p. 187-198, 1968.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. *Provocações brasileiras: A imprensa contracultural made in Brazil – Coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & a Rolling Stone Brasileira (1972-1973)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis-SP, 2007.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, R. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado* (UnB. Impresso), v. 31, p. 15-24, 2016.
- BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2009.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: A História de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. 3ª ed. São. Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CASAGRANDE, Ferdinando. *Jornal da Tarde - uma ousadia que reinventou a imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CERRI, L. F. *Ensino de História e consciência histórica: Implicações didáticas de uma discussão contemporânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, p 52.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. O III Festival de Música Popular da TV Record: uma abordagem dialética do documentário Uma noite em 67. *Líbero* – São Paulo – v. 14, n. 28, p. 119-128, dez. de 2011.

COHN, Sergio (org.). *Encontros* - Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CONRAD, Sebastian. *O que é história global?* Lisboa: Edições 70, 2019.

CONTIER, A. D. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, p. 13-52, 1998.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. O Governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia. *Tempo* [online]. 2010, vol.14, n.28.

DELLA TORRE, BRUNA. Desventuras da subversão: Oswald de Andrade, o Teatro Oficina e os dois momentos de O Rei da Vela. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, p. 85-99, 2012.

DIAS, Alexandre Henrique Cavichia. “A guerra está declarada. Os que estão do lado de lá, que se cuidem”: Jovem Guarda e MPB, tensões e desacertos. *Escritas*. vol. 8, n. 2, pp. 209-228, 2016.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

FALCÃO, Rodrigo Pereira. *Sobre o tempo: noções de temporalidade no ensino médio através de canções populares brasileiras*. 2018. 122 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2018.

FALOLA, Toyin. Nacionalizar a África, culturalizar o ocidente e reformular as humanidades na África. *Afro-Ásia*, 36, 2007.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, alegria*. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FLÉCHET, Anaïs. Por uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. *Patrimônio e Memória*. Unesp – FCLAs- CEDAP, v. 7, nº 1, 2011.

FREIRE, G. A. Crítica da sociedade de consumo e do moralismo ideológico da ditadura militar em Grande Liquidação de Tom Zé. In: XXIV CONGRESSO DA ANPPOM, 2014, São Paulo. *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*, 2014.

GALVAO, W. N. *Saco de Gatos*. 2ª. ed. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

GÓES, C.. Dilemas da tradução do marxismo na periferia: Antonio Gramsci e os fundamentos dos subaltern studies. Lua nova. *Revista de cultura e política*, p. 299-351, 2017.

HARTOG, François. Experiências do Tempo: da história universal à história global? In: *História, histórias*. Brasília, V. 1, n. 1, pp. 164-179. 2013.

HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. *O clube como vontade e representação: o jornalismo esportivo e a formação das torcidas organizadas de futebol do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

JELIN, Elizabeth. El 68 desde el sur: historia y memorias en América Latina. In: *Las tramas del tempo: Família, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2020.

JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018.

KACOWICZ, Davi Aroeira. *Estrelas em constelação: considerações sobre o conceito de tropicália*. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

KLINKE, M.; NOLAN, Mary. INTRODUCTION: The globalization of the sixties. In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018.

KUHNER, Maria Helena; Rocha, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: Jornalistas e Censores, do AI-5 à constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo: FAPESP, 2004.

LANGLAND, Victoria. Transnational connections of the global sixties as seen by a historian of Brazil. In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018.

LE GOFF, Jacques. A história como ciência: o ofício do historiador. In: \_\_\_\_\_. *História e Memória*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

LINDEN, Marcel van der. *Trabalhadores do mundo: ensaios para uma história global do trabalho*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LOUREIRO, Alicia Maria Almeida. *O ensino de música na escola fundamental*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

MACHADO, Cristina Gomes. *Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira*. 2008. 410 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2008, p. 68. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/95163>>.

MARTINS, Pedro Henrique. Alegria, alegria: uma proposta de análise. In: *IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 2016, Rio de Janeiro. IV Simpósio Brasileiro de

Pós-Graduandos em Música: XXII Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 2016.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MONTEIRO, J. F. S. FIC: Festivais da canção, identidade, globalidade, importação e exportação musical. In: *31º Simpósio Nacional de História: História, Verdade e Tecnologia*, 2021, Rio de Janeiro. Anais do 31º Simpósio Nacional de História [livro eletrônico] : história, verdade e tecnologia. São Paulo: ANPUH-Brasil, 2021.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009..

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A Ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa (1964-69). *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 14, p. 62-85, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. 3ª edição. São Paulo: Ed., do autor, 2022. Edição do Kindle.

NETO, Torquato. Tropicalismo para Principiantes. In: *Os últimos dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982. Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/verbo-tropicalista/tropicalismo-para-iniciantes>> Acesso em: 05 jul. 2022.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. Rádio que parla d'amore: memórias do amor e de um país imaginado como romântico. *Estudos de Jornalismo e Mídia*, v. 17, p. 114-125, 2020.

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. *A Jovem Guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público*. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal Fluminense – UFF, 2011.

OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. *Você olha nos meus olhos e não vê nada, é assim mesmo que eu quero ser olhado: trajetória e marginalidade na obra musical de Torquato Neto*. 2011. 130 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PAIANO apud Maika Lois Carocha. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006.

PARANHOS, K. R. Engajamento e intervenção sonora no Brasil no pós-1964: a ditadura militar e os sentidos plurais do show Opinião. *Pitágoras 500*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 73–82, 2012.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2/3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3ª Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PIMENTA, Heyek. (org.) *Encontros - Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva – Coleção Debates, 1988.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Caetano Veloso: corpo, roupa e música desafiando a ditadura militar no Brasil. *Revista Brasileira de Psicanálise* (Impresso), v. 48, p. 127-139, 2014.

RAMÍREZ, Ana Julia. Campos de protesta, acción colectiva y radicalización política. Un estudio sobre las puebladas en los setenta. *III Jornada Académica Partidos Armados en la Argentina de los Setenta*. Universidad Nacional de San Martín. Abril de 2009.

RIDENTI, M. S. 1968 Cinquentão: rebeldia e integração. *Revista Eco-Pós*, v. 21, p. 10-29, 2018.

ROCHA, A. S. S. Mídia e identidades: as práticas de consumo de rádio e televisão nos anos 1950/1960. In: *XXIII Simpósio Nacional de História*, 2005, Londrina. Anais XXIII Simpósio Nacional de História. Londrina: UEL, 2005. v. 1.

SADDI, Rafael. O parafuso da didática da história: o objeto de pesquisa e o campo de investigação de uma didática da história ampliada. *Acta Scientiarum. Education* (Print), v. 34, p. 211-220, 2012.

SANTOS, L. V. B.; MOURA, T. M. C. ; SILVA, J. M. Ditadura Militar Brasileira: Música Como Ferramenta De Ensino. In: *IV Encontro Estadual de Ensino de História*, 2017, Conceição do Coité/BA. IV Encontro Estadual de Ensino de História - Anais Eletrônicos, 2017.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SILVA, Fernando Teixeira da. Introdução. In: *Poder, normas e justiça: os trabalhadores e o tribunal regional do trabalho de São Paulo (1963-1964)*. Campinas, 2013.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. 2.ed.– São Paulo: Contexto, 2009.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOBANSKI, Adriane de Quadros; BERTOLINI, João Luis da Silva ; CHAVES, Edilson Aparecido ; Fronza, Marcelo. *Ensinar e aprender História: histórias em quadrinhos e canções*. 1. ed. Curitiba: Base, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. Em busca das origens da História Global: aula inaugural proferida no Collège de France em 28 de novembro de 2013. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 30, nº 60, p. 224. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/66005/65433>

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TELES, Gabriel. Movimento estudantil e lutas sociais na década de 60: a experiência do Cordobazo argentino (1969). *Lutas Sociais*, v. 23, 2020.

- THOMPSON, E. P. *A Miséria da Teoria*. Rio: Zahar, 1981.
- TORRE, Juan Carlos. A partir del Cordobazo. *Estudios digital*, [S.l.], n. 4, p. 15-. 24, 2016.
- TRONCOSO, Alberto Del Castillo. O movimento estudantil de 1968 na Cidade do México visto através da fotografia. *CLIO: Série Revista de Pesquisa Histórica*, n. 26, 1.
- VAUGHAN, Mary Kay. Mexico 1968 Events, assessments, and antecedents. In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018.
- VELOSO, Caetano. *Narciso em férias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das letras, 1997.
- VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. Vol. VIII, nº 3, 2006.
- VIEIRA, Fabiolla Falconi. *O samba pede passagem: o uso de sambas-enredo no ensino de história*. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: HUmanitas/FFLCH/USP, 2004.
- VISCONTI, Eduardo de Lima. *A Guitarra Elétrica na Música Popular Brasileira: Os Estilos do Músicos José Menezes e Olmir Stocker*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes Unicamp, Campinas, 2010.
- WESTAD, Odd Arne. Preface: Was the a "global 1968"? In: JIAN, Chen et al.(org.). *The Routledge Handbook of the Global Sixties: between Protest and Nation Building*. Londres: Routledge, 2018.
- WISNIK, José Miguel. O minuto ou o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZINCONE, Rafael. ?Boas Festas?: autoritarismo y violencia de Estado en el cuerpo y en la voz de Caetano Veloso. In: *I JORNADAS INTERNACIONALES 'CUERPO Y VIOLENCIA EN LA LITERATURA Y LAS ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS'*, 2017, Buenos Aires. Actas de las I Jornadas Internacionales cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas, Buenos Aires, 2017.
- ZINCONE, Rafael. *Parabolicamará: Tropicália e a politização do cotidiano na TV*. Dissertação (Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano. Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ, 2017.
- ZOLOV, Eric. “Los 60 fueron globales”. *Revista Lento*, nº 62. Montevideo, 2018.



**Artigos da web:**

1968: da Greve de Contagem ao AI-5. *Centro de Memória Sindical*, 2018. Disponível em: <https://memoriasindical.com.br/formacao-e-debate/1968-da-greve-de-contagem-ao-ai-5/#:~:text=A%20greve%2C%20resultado%20do%20trabalho,pronto%20os%20patr%C3%B5es%20ofereceram%2010%25>

Bossaudade. *MBRTV*, 2004. Disponível em:

<https://www.museudatv.com.br/programas/bossaudade/>

Divino Maravilhoso. Disponível em:

<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/curiosidades/divino-maravilhoso-2>

Edson Luis de Lima Souto. *Memórias da Ditadura*. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/edson-luis-de-lima-souto>

GAL Costa. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/gal-costa/>

OITICICA, Hélio. *Tropicália*, 4 mar. 1968. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3>

RICO, Vicente. Especial La OTI: El festival de la canción iberoamericana que nació y quiso ser como Eurovisión. *Eurovision Spain*, 2015. Disponível em: <https://eurovision-spain.com/especial-la-oti-el-festival-de-la-cancion-iberoamericana-que-nacio-y-quiso-ser-como-eurovision/>

TATIT, Luiz. Tropicalismo: Intervenção e Inclusão. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/herdeiros-musicais/luiz-tatit>

TROPICALISTAS na TV - 15 histórias sobre o programa "Divino Maravilhoso" . *Tropicália Viva*, 2020. Disponível em: <https://www.tropicaliaviva.com/post/tropicalistas-na-tv-15-hist%C3%B3rias-sobre-o-programa-divino-maravilhoso>

**Materiais em vídeo:**

MENDES, Flavio. Alegria, Alegria, Caetano Veloso - O ARRANJO #40. YouTube, 12 de agosto de 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/T25AK5hqkPY>>

OS MILITARES da Democracia: os militares que disseram Não. Direção: Silvio Tendler. Produção: Caliban Produções Cinematográficas. Brasil: Empresa Brasil de Comunicação, 2014. 1 vídeo (99 min.) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XjBJDl3h03E>>

TROPICALIA 50 anos. Direção: Pedro Sprejer. Produção: Luciana Alcaraz. TV Brasil, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vDGxz7RbkEk>>

UMA Noite em 67. Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil: VideoFilmes e Record Entretenimento, 2010. 1DVD (85 min), son., color.

### Periódicos:

GIL, Gilberto. Expresso 70: depoimento [28 de janeiro de 2012]. São Paulo: *O Estado de São Paulo*. Entrevista concedida a Júlio Maria.

GREGORIO, Rafael. Há 50 anos, prisão de Gil e Caetano elevava terror pós-AI-5 e matava a tropicalia. *Folha de S. Paulo* [online], São Paulo, 26 dez. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/ha-50-anos-prisao-de-gil-e-caetano-elevava-terror-pos-ai-5-e-matava-a-tropicalia.shtml>

Hoje no festival: uma noite de contrastes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 out. 1967. 2º caderno, p. 3.

MIDANI, André. Música popular em debate: II – O mercado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 79, nº 145, 24 set. 1969, p. 37.

MORRE no Rio o produtor musical Guilherme Araújo. *Estadão*, São Paulo, 21 de março de 2007. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,morre-no-rio-o-produtor-musical-guilherme-araujo,20070321p1495>

*Revista de Antropofagia*, Ano I, No. I, maio de 1928.

REZENDE, Eron. Músicos nunca viveram da venda de discos. *Portal a tarde* [online], Salvador, 12 jul. 2014. Disponível em: <https://atarde.com.br/muito/musicos-nunca-viveram-da-venda-de-discos-616254>

### Outras mídias

HISTÓRIA DIRETO DA FONTE: História direto... de qual fonte? Entrevistada: Miriam Hermeto. [Entrevistador]: Marcelo Rodrigues. [S. l.]: 06 out. 2021. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6Pb9ta2tUeA5nnLLfynbma>

Zé, Tom. Defeito de fabricação, In: *Com defeito de fabricação* (CD) LukaBop, 1998. Encarte.

ZÉ, Tom. *Tom Zé* – Grande Liquidação. Rozemblit, 1968. LP.