

# Tropicália ou Panis et Circensis: antecedentes, contexto político-cultural e roteiro de escuta

Lauro Meller\*

## Resumo

O artigo pretende analisar, faixa a faixa, o LP **Tropicália ou Panis et Circensis** (1968), disco-manifesto do movimento tropicalista. Antes de adentrar a análise lítero-musical das composições, tecerei comentários sobre o cenário político-cultural brasileiro, de modo a demonstrar como esse mesmo contexto influenciou o grupo que compôs e interpretou a obra, liderado por Caetano Veloso e por Gilberto Gil.

**Palavras-chave:** Tropicalismo; **Tropicália ou Panis et Circensis**; Música Popular Brasileira.

## Abstract

This paper intends to be a track-by-track analysis of the LP **Tropicália ou Panis et Circensis** (1968), the manifesto-album of the Tropicalist movement. Before entering the analysis itself, I will make comments about the Brazilian political and cultural scenario, in order to demonstrate how this context influenced the group – led by Caetano Veloso and Gilberto Gil – that wrote and interpreted the album.

**Keywords:** Tropicalism; **Tropicália ou Panis et Circensis**; Brazilian Popular Music.

No que se segue, farei uma análise panorâmica do LP **Tropicália ou Panis et Circensis**: o disco-manifesto do tropicalismo que congregou, na feliz análise de Pedro Duarte, “(...) a poesia de Caetano, a musicalidade de Gil, a interpretação de Gal, o *rock* dos Mutantes, o engajamento de Capinam, a crítica de Torquato, a ironia de Tom Zé, a inteligência de Nara e a erudição de Rogério Duprat” (DUARTE, 2018, p. 86-87).

O LP, que encarna o sincretismo da cultura brasileira, representado pelo grupo realizador, tentou promover uma atualização da Música Popular Brasileira e da própria noção de brasilidade – na esteira dos modernistas de 22 –, conciliando tendências que há muito haviam se compartimentado, como a Bossa Nova, a Jovem Guarda e a canção de protesto. A justaposição dessas diversas estéticas, algumas complementares, algumas até então excludentes, promoveu um frutífero tensionamento das “linhas de força”, no dizer

de Elizabeth Travassos, que estão no bojo na arte brasileira: os usuais impasses tradição/modernidade, nacional/estrangeiro, erudito/popular. Ao trocarem a conjunção alternativa “ou” pela aditiva “e”, os tropicalistas conciliaram esses opostos, criando obras – canções, discos e, em particular, o LP **Tropicália ou Panis et Circensis** –, que refletem o mosaico cultural brasileiro em toda a sua riqueza de possibilidades.

O *long play* em tela foi lançado em julho de 1968, num momento de efervescência cultural, tanto no Brasil quanto no cenário da cultura anglo-americana. No Brasil, vínhamos de sucessivas tendências musicais: a Bossa Nova, que promoveu um primeiro momento de modernização da Música Popular Brasileira, rompendo com a estética grandiloquente da Era de Ouro do rádio por meio do violão minimalista e da voz pequena de João Gilberto, que recamavam as melodias de Jobim e as letras de Vinicius; a Jovem Guarda, que bebia na fonte dos Beatles e de seus congêneres; e a canção de protesto, surgida após o golpe militar de 1964 e impulsionada pelos festivais de canção. Havia ainda compositores e intérpretes que não se encaixavam em nenhum desses movimentos, como Chico Buarque, o compositor de “A Banda”, não ainda o autor de “Apesar de Você”, e Elis Regina, idealizadora da célebre (e infeliz) “Marcha contra as Guitarras”, em julho de 1967, e fã de Ângela Maria – não ainda a Elis do disco com Tom, 1974.

Mas nem só a música brasileira vivia uma revolução. Desde o final dos anos de 1950, vários movimentos de ruptura vinham acontecendo, como a Poesia Concreta dos irmãos Campos e de Décio Pignatari; O Cinema Novo, representado principalmente por Glauber Rocha; o teatro de José Celso Martinez Corrêa, que apresentou a Caetano as obras e ideias de Oswald de Andrade, um dos pilares do ideário tropicalista; e as instalações (ou “penetráveis”) do artista plástico Hélio Oiticica, dentre as quais uma chamada “Tropicália”. Em comum, havia um desejo de atualização da arte brasileira com o que se fazia lá fora, orgulhosamente redefinindo nossa identidade, mas desnudando, corajosamente, as nossas mazelas, como a ditadura militar.

No universo anglófono, vivia-se a contracultura e, se não havia uma ditadura no Reino Unido ou nos Estados Unidos, estava em curso a Guerra do Vietnã. A geração *hippie* desafiava os valores e modelos ensinados por seus pais, aderindo ao consumo de alucinógenos, praticando o sexo sem compromisso, virando as costas a projetos de longo prazo, abraçando posicionamentos políticos conflitantes com os das gerações anteriores, descobrindo novos caminhos espirituais e, claro, vestindo-se a seu modo e ouvindo sua própria música. Os Beatles, provavelmente os maiores formadores de opinião dessa

juventude, não ficaram indiferentes ao movimento, e incorporaram alguns dos elementos da cultura *hippie* no trajar, na religião e no estilo de vida, muito do que acabou se refletindo em sua música. Essa diferença de orientação já se fazia sentir fortemente em **Revolver** (1966), com a introdução de cítaras (em “Norwegian Wood”) e de letras com teor político (“Taxman”) e psicodélico (“Tomorrow Never Knows”), mas foi **Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band** o ápice desse processo. Ali estavam não mais açucaradas canções de amor ou *rocks* pueris, mas composições que elidiam as barreiras entre cultura popular e erudita, oriental e ocidental, tradicional e moderna. Das referências a Lewis Carroll na letra de “Lucy in the Sky with Diamond” ao arranjo indiano de “Within You, Without You”, da narrativa cinematográfica de “She’s Leaving Home” ao turbilhão sonoro de “A Day in the Life”, *Sgt. Pepper* foi um *game changer*, uma celebração criativa que já se anunciava pelo carnavalesco altar de celebridades da capa do LP, criação do artista plástico Peter Blake.

Nesse mesmo frutífero ano, lançaram seus discos de estreia Jimi Hendrix (**The Jimi Hendrix Experience**), Pink Floyd (**The Piper at the Gates of Dawn**), The Doors (**The Doors**), Janis Joplin (**Janis Joplin and the Holding Company**) e Grateful Dead (**Grateful Dead**). O Reino Unido nos brindava ainda com lançamentos, hoje considerados clássicos, dos Kinks (**Something Else**), Cream (**Disraeli Gears**), The Who (**The Who Sell Out**); os Estados Unidos apresentavam os lançamentos dos Byrds (**Younger than Yesterday**) e de Bob Dylan (**John Wesley Harding**). Para alguns artistas, a criatividade era tanta que não cabia num só bolachão: **Magical Mystery Tour**, dos Beatles, **Strange Days**, do The Doors e **Axis: bold as love**, de Hendrix, foram lançados ainda em 1967.<sup>1</sup>

No período de gestação do projeto tropicalista, Caetano Veloso e Gilberto Gil estiveram atentos a todas essas questões, costurando-as com as influências que eles e todos os participantes do grupo já traziam: canções da era do rádio e João Gilberto (Caetano), banda de pífanos de Caruaru e Luiz Gonzaga (Gil), cantadores de feira do interior do Brasil (Tom Zé), bossa nova e canção de protesto (Nara Leão), *rock and roll* (Mutantes), formação em música erudita (Duprat), sem falar nas contribuições de Gal Costa e dos letristas Torquato Neto e José Carlos Capinam.

---

<sup>1</sup> <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-essential-albums-of-1967-198515/james-brown-cold-sweat-king-198875/>. Acesso em 5 jul 2021.

Ao analisarmos as duas canções com que concorreram no III Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, em outubro de 1967, portanto alguns meses antes do disco coletivo, vemos claramente que tipo de estética Gil e Caetano estavam buscando: “Alegria, alegria” é uma marcha tradicional, em compasso binário, executada não por uma banda marcial, como seria de se esperar, mas por uma banda de *rock*, os argentinos Beat Boys. Sua letra trazia elementos do cinema, não apenas na menção a Brigitte Bardot e a Claudia Cardinale, mas em sua técnica de enumeração. Trata-se de um passeio descompromissado, de *flâneur*, sem lenço, sem documento, sem livros, sem escola, sem telefone, por uma paisagem luminosa (a palavra “sol” aparece nada menos que quatro vezes ao longo da letra), em que não cabe a palavra “medo” (que seria a palavra-chave do movimento musical seguinte, o Clube da Esquina, surgido no governo Médici). O ritmo sincopado de “Domingo no Parque”, por sua vez, é reminescente de um canto de capoeira, sublinhado por um arranjo orquestral; essa aproximação de diferentes universos estéticos é potencializada pela letra narrativo-descritiva, que toma de empréstimo técnicas cinematográficas, como o *close* na rosa vermelha, metáfora do crime passionai, e da câmara giratória, na cena do carrossel.

Além dessas duas canções fundamentais do projeto tropicalista, o LP solo lançado por Caetano em janeiro de 1968 evidencia a mudança de direção desde seu disco de estreia, *Domingo* (1967), em que interpretava com Gal Costa canções bossa-novistas. É naquele que está “Tropicália”, a canção-manifesto em que anuncia: “Eu organizo o *movimento*, eu oriento o carnaval”, carnavalizando, então, a música popular brasileira, e justapondo bossa e palhoça, Maria e Bahia, Iracema e Ipanema, “A banda” e Carmem Miranda, “Fino da Bossa” e Roberto Carlos.

Ainda no primeiro semestre de 1968, o grupo liderado por Caetano e Gil entra em estúdio para gravar o LP **Tropicália ou Panis et Circensis**. Pensado como obra coletiva, agrega estéticas diversas, reflexo das influências de seus participantes, característica que era anunciada na capa. Na certa análise de Celso Favaretto,

[...] sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo: Gal e Torquato formam o casal recatado; Nara, em retrato, é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gil, sentado, segurando o retrato de formatura de Capinam, vestido com toga de cores tropicais, está à frente de todos, ostensivo; Caetano, cabeleira despontando, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras, e Rogério Duprat, com a chávena-urinol, significa Duchamp. As poses são convencionais, assim como o décor: jardim interno de casa burguesa, com

vítal ao fundo, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana. (FAVARETTO, 1979, p. 55).

Ao comentário de Favaretto, acrescentaríamos uma observação relativa às cores predominantes da capa, tais sejam, aquelas da bandeira nacional – verde, amarelo, azul – , mas emolduradas por um gritante fundo preto, que denuncia a morte da democracia brasileira. Também a respeito da capa, e após fazer uma correção – “Panem et Circenses”, e não “Panis et Circensis” –, Pedro Duarte (2018) acertadamente identifica a ambiguidade da conjunção “ou”, do título: Tropicália tanto pode ser sinônimo de pão e circo como uma alternativa à manipulação política.

Depois de contemplarmos a capa e seus elementos, pousamos a agulha na primeira faixa do lado A: “Miserere Nobis”. Os primeiros sons do disco anunciam a mescla de referências estéticas que perpassará todo o LP: do erudito (órgão de igreja) ao popular (sineta de bicicleta, pedindo passagem), do estrangeiro (baixo elétrico, bateria) ao nacional (violão). O título e a letra, em latim (tradição religiosa), confirmam a denúncia velada da capa: “tende piedade de nós / rogai por nós”. Desde já, estabelece-se uma amarração entre a primeira e a última faixa, “Hino ao Senhor do Bonfim”, pelo subtexto religioso de orientação católica.

O animado arranjo musical reveste uma letra de otimismo num futuro de fartura e de igualdade em versos como “Tomara que um dia, dia um dia seja / Para todos e sempre a mesma cerveja / Tomara que um dia, dia um dia não / Na mesa da gente tem banana e feijão”. No entanto, logo se notam signos de “violência poética”, seja na menção à toalha da mesa, “molhada de vinho e manchada de sangue”, ou no procedimento concretista dos versos “Bê, rê, a-Bra / Zê, i, lê, zil / Fê, u-fu / Zê, i, lê-zil / Cê, a-ca / Nê, agá, a, o, til-nhão”, que ludicamente mascaram um Brasil reprimido. Ao final da faixa, o alegre coro é abafado em *fade out* por tiros de artilharia, até que as vozes desaparecem por completo, restando apenas o ruído aterrador dos canhões. Sem que haja intervalo entre as faixas, um solitário *cello* introduz “Coração Materno”. Estabelece-se, assim, uma ponte sonora entre a primeira e a segunda faixa, sugerindo que a escuta do LP deve ser contínua, e não fragmentada em faixas.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Este é um dos pilares da noção de disco conceitual, que será discutida em outro capítulo, neste mesmo volume.

Segundo autores como Felipe Fortuna<sup>3</sup> e Diogo Araujo,<sup>4</sup> a letra de “Coração Materno”, gravada por Vicente Celestino em 1937, é inspirada numa lenda medieval que já rendera várias canções, em especial “La Glu” (1918), interpretada pela cantora francesa Yvette Guilbert. A semelhança entre as letras é tamanha que seria plausível discutir se se trata de uma tradução, de uma adaptação ou – pela falta de qualquer referência – de um plágio da canção francesa.

Seja como for, o fato é que Celestino foi aquele a popularizar, no Brasil, a história de um camponês que mata a própria mãe e lhe arranca o coração para provar seu sentimento à amada, recebendo, depois, o perdão materno. Em geral, as canções de seu repertório seguem essa mesma linha melodramática (“O Ébrio”, “Porta Aberta”), sempre acompanhadas de seu estilo grandiloquente. À medida que a gravação elétrica se estabelece, nos anos de 1920, franqueando acesso a cantores de “voz pequena” (em especial, Noel Rosa e Mário Reis), Celestino e seus arroubos operísticos vão perdendo espaço para composições mais sutis, em especial após a Bossa Nova.

Por isso, em 1968, Vicente Celestino já havia se tornado sinônimo de cafonice, o que não foi impedimento para a inclusão de “Coração Materno” no projeto tropicalista, pelo caráter antropofágico do movimento. Ao regravar a canção, Caetano se utiliza de uma interpretação contida, na qual não se percebe deboche ou ironia, mas um sentido de homenagem. Essa tensão entre o canto joão-gilbertiano de Caetano e a letra trágica é potencializada pelo dramático arranjo de cordas escrito por Duprat, que reforça a mensagem da letra e que ecoa a presença de Celestino.

A faixa-título, escrita por Caetano e por Gil, é um claro exemplo da influência dos Beatles da fase **Pepper e Magical Mystery Tour** sobre os Mutantes, que a interpretam. Estão ali os vocais em harmonia e os instrumentos eruditos, em especial o trompete, evocativo de “Penny Lane”. A letra é uma crítica aos burgueses, alienados na sala de jantar, degustando suas refeições ao som de “Danúbio Azul”, de Strauss, a salvo e indiferentes ao que se passa no ensolarado e violento mundo lá fora. Versos recobertos de “violência poética”, como “Mandei fazer / De puro aço um luminoso punhal / Para matar o meu amor, e matei / Às cinco horas na Avenida Central” são cantados suavemente por

---

<sup>3</sup> FORTUNA, F. “Corações maternos: o amor de mãe através das artes, do tempo e dos idiomas”. In: **Sibila**: Revista de Poesia e Crítica Literária. ISSN 1806-289X. Ano 21, 30 ago 2010. Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/coracoes-maternos/3902>. Acesso em 30 jul 2021.

<sup>4</sup> “A canção ‘Coração Materno’ no Tropicalismo”. Disponível em: <https://medium.com/@diogoaraujodasilva/>. Acesso em 28 jul. 2021.

Rita Lee, gerando o mesmo tipo de tensionamento explorado por Caetano na faixa anterior. De resto, “Panis et Circensis” flerta com procedimentos da música erudita de vanguarda, como a inclusão de ruídos (a atmosfera da sala de jantar, assim como os Beatles haviam incluído a atmosfera da sala de orquestra, na faixa de abertura de **Sgt. Pepper**, ou os ruídos de animais, em “Good Morning, Good morning”), e a exploração do próprio suporte, tal seja, o disco de vinil: em dado momento, o LP parece parar de girar no prato de toca-discos.

“Lindonéia”, a quarta faixa do lado A, é um bolero, executado em arranjo tradicional, mas com a voz pequena de Nara Leão – alguém que de certa forma sintetiza o espírito tropicalista: Nara foi “musa” da Bossa Nova, antes de ser estrela no espetáculo Opinião, para finalmente se engajar no projeto tropicalista. Depois, seguiu em carreira solo, nunca se prendendo a rótulos.

A canção, inspirada na obra “Lindonéia – a Gioconda do Subúrbio”, do artista plástico Rubens Gerchman, é marcada por fortes indícios de violência – “Despedaçados / Atropelados / Cachorros mortos nas ruas / Policiais vigiando / O sol batendo nas frutas / Sangrando” – e nos faz pensar se seria uma composição sobre os desaparecidos políticos, em especial durante a ditadura militar no Brasil. O eu lírico faz um passeio por vários ambientes, físicos e abstratos – a feira, a igreja, as paradas de sucesso –, paisagens sempre intercaladas por um insistente lembrete: “Lindonéia, desaparecida”. Como que confirmando a suspeita construída ao longo da letra, a estrofe final diz de Lindonéia: “Ela aparece na fotografia / Do outro lado da vida”. Não por acaso, na capa do LP, Nara, intérprete da canção, aparece, como que *in memoriam*, emoldurada em branco-e-preto. Assim como nas duas faixas anteriores, percebemos o tensionamento entre a letra de imagens fortes e a suave interpretação de Nara.

Tom Zé é o autor de “Parque industrial”, a faixa seguinte. Natural de Irará, no interior da Bahia, e formado com as melodias dos cantadores de feiras, além, claro, dos onipresentes Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, graduou-se em Música pela Universidade da Bahia, em período imediatamente posterior a Edgard Santos, o visionário reitor que trouxe para essa instituição artistas de vanguarda, como a arquiteta Lina Bo Bardi, o diretor de teatro Martim Gonçalves, a dançarina Yanka Rudzka e o maestro Hans J. Koellreuter. Dessa mistura nasce a arte de Tom Zé, que confirmou, nos anos seguintes, seu DNA profundamente tropicalista, na justaposição de códigos estéticos, na provocação, na resistência à violência por meio da fina ironia de seus versos.



Interpretada coletivamente (um cantor por estrofe, mais o coro entoado por todos), “Parque Industrial” repete a fórmula de tensionar forma e fundo, letra e arranjo, fazendo lembrar uma bandinha de coreto, mas que não passa de moldura ingênua para uma mordaz crítica à imagem estereotipada do “Brazil”, sempre de braços abertos à exploração estrangeira, sempre com um “sorriso engarrafado”. Os comentários irônicos de Gil, no refrão, confirmam o deboche tropicalista em versos como “Vamos voltar à pilantragem”, possivelmente uma referência à música brasileira dançante popularizada por Carlos Imperial e Wilson Simonal em período concomitante ao Tropicalismo. Outra marca de ironia está no modo displicente com que Gil diz “Às margens plácidas”, clara alusão ao Hino Nacional e confirmada pela execução de um trecho com a melodia do hino. O efeito cômico fica por conta de uma singela flauta, que arremata os compassos iniciais, pomposamente executados pelos metais.

O final anticlimático é construído num crescendo sobre a sílaba “Bra-”, entoada a várias vozes e sobre um arranjo orquestral denso, arrematado não por uma explosão sonora, como seria de se esperar, mas de uma única voz, com pesado efeito de eco, que pronuncia a sílaba “-zil”, em inglês, seguido de ruídos de aplausos.

“Geléia Geral”, que encerra o lado A, é uma espécie de síntese do tropicalismo, juntamente com a canção “Tropicália” (do LP solo de Caetano, do mesmo ano). A letra cinematográfica passeia, em ritmo de baião, pela multifacetada paisagem cultural brasileira, refratária a purismos e receptiva a porosidades culturais: justapõe o folclórico bumba meu boi e a canção de consumo (“iê-iê-iê”, grafia que indica a deglutição de “yeah, yeah, yeah”), Chico Buarque (citado na alusão a “Carolina”) e Frank Sinatra (momento em que o arranjo executa um *foxtrote*). Menciona a Portela (idem, ritmo de samba), faz uma apropriação do Hino à Bandeira (“Salve o lindo pendão dos teus olhos”) cita o poeta romântico Gonçalves Dias (“Minha terra, onde o céu é mais limpo”) e se refere ao Brasil em tupi-guarani, “Pindorama”, antes de arrematar: “Tropicália, bananas ao vento”. O interlúdio falado por Gil, como se fosse um mestre de cerimônias no circo tropicalista, tem a força de um manifesto, como aqueles das vanguardas do século XX, e sintetiza, bakhtinianamente, o Brasil plural proposto pela Tropicália.

Assim, dá-se por encerrado o lado A. A agulha desliza até o sulco central do vinil, ergue-se e lentamente volta para a posição inicial, repousando no suporte. Levantamos do sofá e viramos o LP. *Start*. Sobe o braço, que sozinho se move até o início da



primeira faixa do lado B, abaixando-se suavemente. Ouve-se o discreto ruído do contato da agulha com o vinil.

Opondo-se ao final apoteótico de “Geleia Geral”, reforçado pelos metais, “Baby” se inicia suavemente, com acordes de Mi e Lá arpejados no baixo elétrico e o “clique” de uma percussão, aos quais são acrescentados, um a um, acordes ao violão (no contratempo, criando um ritmo que nos faz lembrar uma marchinha antiga de carnaval), e então o chimbau e a caixa da bateria, para finalmente o primoroso arranjo de cordas de Rogério Duprat anunciar a entrada da voz de Gal Costa.

“Baby” é uma canção de amor *sui generis*, por pelo menos duas razões: primeiramente, porque a expressão-título é ambígua, podendo ser utilizada por interlocutores de quaisquer gêneros. Em segundo lugar, porque essa declaração é feita não por meio dos usuais clichês e adulações, mas de modo aparentemente autoritário, ainda que em voz branda: você precisa saber da piscina, da margarina, da Carolina, da gasolina; precisa tomar um sorvete; precisa ouvir a canção do Roberto. Em posição de vantagem, o eu lírico resume: “Você precisa aprender o que eu sei”.

Essa aparente arrogância se desfaz aos poucos, quando declara: “E o que eu não sei mais, e o que eu não sei mais”, até chegarmos à chave da canção, quando titubeia: “Não sei, leia na minha camisa”. A íntima declaração de amor não acontece em alto e bom português, mas por escrito, numa *T-shirt*, em inglês. Compartilhando dos mesmos códigos, o interlocutor responde positivamente, mas sem usar as próprias palavras nem o próprio idioma: vale-se dos versos de Paul Anka em sua canção de 1957, “Diana”.

Não se tratava, afinal, de arrogância, mas, conforme análise de Pedro Duarte e de Frederico Coelho, de retirar “Baby” de sua imobilidade, tal qual a Carolina, de Chico, que assistia à vida de sua janela. Liberte-se, venha para a rua (o que é particularmente significativo em 1968), viva esse mundo que lhe oferece, além da piscina, da margarina, da gasolina, do sorvete e das canções de consumo, quem sabe, um amor.

“Las tres carabelas” é um mambo composto pelo espanhol Augusto Algueró, com letra de G. Moreu, e que exalta a chegada de Colombo às Américas. A versão que entrou no disco **Tropicália ou Panis et Circensis** mescla a versão original, em castelhano, com alguns versos em português escritos por Braguinha (João de Barro). Ele segue o espírito da versão original, que alegremente exalta as qualidades do navegador Colombo, acrescentando alguns versos que tanto podem ser lidos em seu valor facial, como um elogio à *terra brasilis* (“Muita coisa aconteceu daquele tempo prá cá / O Brasil aconteceu,

é o maior, que é que há?”), mas que também podem ser interpretados como um comentário irônico, leitura essa validada pelas risadas debochadas que ouvimos logo após esses versos. O jogo dialético entre letra e música se repete quando o alegre ritmo caribenho serve de moldura para a cínica afirmação de que a vinda de Colombo teria se dado “para nossa alegria”. Ao contrário, a chegada dos europeus marca o início do maior genocídio da história da humanidade: aquele dos povos nativos das Américas, até hoje vítimas do processo colonizatório e que, segundo historiadores como David Stannard,<sup>5</sup> teria ceifado a vida de aproximadamente 19 milhões de indígenas.

O alegre carnaval de “Las Tres Carabelas” dá lugar à introspectiva “Enquanto Seu Lobo não Vem”, espécie de avesso de “Alegria, Alegria”. Se a canção de 1967 era o convite para um passeio à luz do sol, a canção em tela é um antipasseio, feito às escondidas, nas sombras, cerceado, como muito bem aponta Celso Favaretto, pelos “clarins da banda militar”, frase repetida *ad nauseam* pelo *backing vocal*. Nesse percurso, ao lado da menção à Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, sinônimo de alegria, de festividade, de liberdade, fala-se insistentemente na Avenida Presidente Vargas (no Rio de Janeiro), inaugurada pelo próprio ditador. Da promessa para um passeio por ruas largas, desfilando com a Mangueira, por cordilheiras, vamos, pouco a pouco, sucumbindo a signos que remetem à repressão. Assim, acabamos passeando por debaixo das ruas, das botas, das rosas, dos jardins... até estarmos, se mortos, debaixo da lama; se vivos, debaixo da cama. Esse percurso do mais alto (“cordilheira”) até o mais baixo (“debaixo da lama/cama”) é construído antiteticamente ao movimento melódico, que começa grave e comedido, e gradualmente explode num agudo, na palavra “cama”. Seriam esses os sons da tortura? Ou seria esse movimento voco-melódico uma sugestão da passagem do medo (grave) ao grito revolucionário (agudo)?

A próxima faixa, “Mamãe coragem”, tematiza, com sensibilidade, a questão dos fluxos migratórios, principalmente de nordestinos, que buscam trabalho e melhores condições de vida no eixo Rio-São Paulo. Indicam-no os sons que simulam sirenes de fábricas, representando o Sudeste industrializado, e o arranjo instrumental, que executam um ritmo de baião. O título da canção é ambíguo: podemos ler o termo “coragem” como um epíteto (“Mamãe-Coragem”), ou como um apelo lançado pela filha (“Mamãe, coragem!”).

---

<sup>5</sup> STANNARD, D. E. **American Holocaust**: the conquest of the New World. New York / Oxford: Oxford University Press, 1993.

A voz de Gal Costa, que interpreta a filha, começa a sua preleção como se falasse ao telefone com a mãe distante: “Mamãe, mamãe, não chore” e, tal qual numa situação em que se está perto de alguém que fala ao telefone, ouvimos apenas a sua voz, ao mesmo tempo que tentamos inferir as réplicas da pessoa do outro lado da linha. Ao longo da canção, a filha tenta convencer a mãe sobre os motivos que a levaram a se mudar. Na primeira estrofe, a mãe está inconsolável, o que se apreende pela repetição do verso “Mamãe, mamãe, não chore”, os quais irão escasseando ao longo da canção, indicando resignação.

A filha sugere que a mãe cuide de seus afazeres (“Leve uns panos pra lavar, leia um romance – no caso, **Elzira, a morta-virgem**, de Pedro Vianna, e **O Grande Industrial**, de G. Ohnet, livros para as grandes massas, que eram vendidos a preços populares<sup>6</sup>), uma rotina que provavelmente seria análoga à da filha, caso ela tivesse permanecido no lar materno. A seguir, Caetano e Torquato, compositores da canção, subvertem a frase de Coelho Neto, “Ser mãe é desdobrar o coração fibra por fibra”, mudando-a para “Ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração dos filhos”, indicando a impossibilidade dessa relação. A essa altura, a filha, aflita e à beira do pranto – pelo que indica a voz de Gal, neste momento em registro bastante agudo –, percebe que a mãe não irá se convencer e desfaz qualquer esperança de conciliação: “Seja feliz, seja feliz”.

A reação da mãe é clara, apesar de não a podermos ouvir. Ela volta a chorar, o que leva a filha a repetir: “Mamãe, mamãe, não chore”. E seu discurso se vai tornando mais incisivo, acompanhado de uma gradação melódica, uma vez que sua voz vai ficando mais e mais aguda. A filha tem de reafirmar sua determinação em seguir com sua decisão (“Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz [...]”), e insiste em dizer que “(...) por aqui vou indo muito bem”, de vez em quando brincando o Carnaval nessa metrópole que “não tem mais fim, não tem mais fim”. Após algumas interferências na transmissão telefônica (indicadas pelos chocalhos, ao final da faixa), a canção finda abruptamente, como se a ligação tivesse caído, cortando, finalmente, o cordão umbilical que as unia.

“Batmacumba”, a vibrante penúltima faixa do disco, vem equilibrar a tristeza de “Mamãe Coragem” e de “Enquanto seu Lobo não Vem”. O título, aglutinação de

---

<sup>6</sup> Cf. HAAG, Carlos. “Ler era uma sensação: Brasil já teve mercado editorial amplo, com livros populares que vendiam milhares de cópias”. In: **Pesquisa FAPESP**, edição 108, fev. 2005. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/ler-era-uma-sensacao/>. Acesso em 01 ago. 2021.

“Batman”, personagem da cultura de massa, e de “macumba”, termo genérico utilizado para se referir às religiões de matriz africana, ilustra a mescla tropicalista de sabor antropofágico e carnavalesco. A letra, construída sílaba por sílaba, é exemplo de procedimento da Poesia Concreta, explorando a espacialização das palavras na página. O resultado desse jogo quase que dadaísta é a formação de uma enorme letra “K”, que, se virada de lado, tanto faz lembrar um morcego como a sua máscara, remetendo, em ambos os casos, ao “homem-morcego”:

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba ô  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum  
 Bat Macumba ê ê, Batman  
 Bat Macumba ê ê, Bat  
 Bat Macumba ê ê, Ba  
 Bat Macumba ê ê  
 Bat Macumba ê  
 Bat Macumba  
 Bat Macum  
 Batman  
 Bat  
 Ba  
 Bat  
 Batman  
 Bat Macum  
 Bat Macumba  
 Bat Macumba ê  
 Bat Macumba ê ê  
 Bat Macumba ê ê, Ba  
 Bat Macumba ê ê, Bat  
 Bat Macumba ê ê, Batman  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá

Se a letra é um exemplo de procedimento vanguardista, a música que acompanha os versos é um batuque tradicional, acompanhado por um cantor que conduz a interpretação, havendo então a resposta do coro. Assim, os tropicalistas avizinham princípios composicionais e estéticos que seriam, a princípio, incomunicáveis. Destaque-se, nesse sentido, o desfecho da canção, em que primeiramente há um “breque” de gosto

bluesístico (mas executado ao violão, e não na guitarra), e a citação à sequência final de “I wanna hold your hand”, dos Beatles.

Chegamos, finalmente, à última faixa do lado B, “Hino ao Senhor do Bonfim”, hino composto por Arthur de Salles e João Antônio Wanderley em homenagem ao padroeiro da cidade de Salvador por ocasião do centenário da independência da Bahia (do jugo português) em 1823. Trata-se de uma canção que já era tremendamente popular antes da gravação feita pelos tropicalistas, sendo tradicionalmente entoada pelos fiéis nas procissões ao Santo e também pelos foliões na Quarta-Feira de Cinzas.

Na versão que entrou para o disco, a primeira frase musical comenta, com a pompa de instrumentos de banda marcial, a linha melódica de “Batmacumba”, estabelecendo, assim, uma continuidade entre ambas. O refrão é cantado coletivamente, com membros do grupo tropicalista se alternando nas estrofes. O arranjo de fanfarra é tradicional a esse gênero, não havendo, nesse caso, nenhuma ruptura entre letra e acompanhamento, ou entre gênero musical e arranjo.

No entanto, esse hino de orgulho cívico e de religiosidade, entoado de forma otimista, é abruptamente interrompido por sons de canhões – talvez os mesmos que reprimiram as vozes de “Miserere Nobis” –, e então o coro, até então coeso, se desarticula em vozes desesperadas, algumas das quais imitam sirenes. Um a um, os participantes da celebração vão sendo calados. Permanece, apenas, insistente e aterrador, o ruído dos tiros de canhão, que sufocam as vozes, a música, a alegria e a liberdade, e que anunciam os “anos de chumbo” que estariam por vir.

Ao fim da escuta do LP, temos a impressão de que o grupo realizador de fato conseguiu conciliar estéticas a princípio excludentes num todo harmônico. Ali estão violões e guitarras elétricas, arranjos de cordas e de instrumentos de percussão, letras imbuídas de “violência poética”, mas também o *Kitsch* de Celestino e a vanguarda do Concretismo. Diferentes línguas (latim, português, inglês, espanhol) convivem pacificamente com gêneros musicais diversos (bolero, mambo, batuque, hinos religiosos) e todos esses entrecruzamentos tanto geram tensões como liberam efeitos insuspeitados.

**Tropicália ou Panis et Circensis**, obra coletiva, gestada num momento de instabilidade e de transformações, foi um LP incompreendido por muitos, na época de seu lançamento, fosse pelo seu arrojo estético, fosse pelo seu teor político. Mais de cinquenta anos após seu lançamento, tornou-se um dos títulos mais reverenciados em toda a

discografia da Música Popular Brasileira, provando, assim, que estava muito à frente de seu tempo.

## Referências

ARAUJO, Diogo. A canção “Coração Materno” no Tropicalismo. Disponível em: <https://medium.com/@diogoaraujodasilva/>. Acesso em 28 jul. 2021.

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

CANAL BRASIL. Documentário (25:41). **Tropicália ou Panis et Circencis** (O Som do Vinil - Parte 1). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLuzTt0V928&t=43s>

CANAL BRASIL. Documentário (25:50). **Tropicália ou Panis et Circencis** (O Som do Vinil - Parte 2). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RVizUr6WtS0>

DE CARLI, A. M. S.; RAMOS, F. B. **Tropicália**: gêneros, identidades, repertórios e linguagens. 2.ed. Caxias do Sul: EDUCS, 2017.

DUARTE, P. **Tropicália ou Panis et Circencis**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

FAVARETTO, C. F. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

FERRAZ, E.; COELHO, F.; DUARTE, P. “Já não somos como na chegada: os 50 anos de **Tropicália ou Panis et Circencis**”. Disponível em: <https://radiobatuta.com.br/especiais/ja-nao-somos-como-na-chegada-os-50-anos-de-tropicalia-ou-panis-et-circencis/>. Acesso em 30 jul. 2021.

FORTUNA, F. “Corações maternos: o amor de mãe através das artes, do tempo e dos idiomas”. In: **Sibila**: Revista de Poesia e Crítica Literária. ISSN 1806-289X. Ano 21, 30 ago 2010. Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/coracoes-maternos/3902>. Acesso em 30 jul. 2021.

HAAG, Carlos. “Ler era uma sensação: Brasil já teve mercado editorial amplo, com livros populares que vendiam milhares de cópias”. In: **Pesquisa FAPESP**, edição 108, fev. 2005. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/ler-era-uma-sensacao/>. Acesso em 01 ago. 2021.

MACHADO, M. (dir.). Documentário (1h27). **Tropicália**. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VqECmY4gZwI>. Acesso em 05 jul. 2021.

MELLER, L. **Sugar Cane Fields Forever**: carnavalização, *Sgt. Pepper's*, *Tropicália*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 116 p. 1998. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/77974/147672.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

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

**Lauro Meller** é Professor Associado II na Escola de Ciências e Tecnologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutor em Letras pela PUC-Minas, com estágio pós-doutoral no Institute of Popular Music, Universidade de Liverpool. Autor de **Poetas ou Cancionistas?** Uma discussão sobre música popular e poesia literária (Appris, 2015) e **Iron Maiden**: uma jornada através da História (Appris, 2018).