



PRISCILA BERNARDETE SANTOS

**AS CANÇÕES DE BELCHIOR: UMA NOVA PROPOSTA PARA
O CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1970**

LAVRAS - MG

2022

PRISCILA BERNARDETE SANTOS

**AS CANÇÕES DE BELCHIOR: UMA NOVA PROPOSTA PARA O CENÁRIO
MUSICAL BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1970**

Monografia apresentada à Universidade Federal
de Lavras, como parte das exigências do
Curso de Letras, para a obtenção do título de
Licenciada.

Profa. Dra. Andrea Portolomeos
Orientadora

LAVRAS - MG

2022

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca
Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Santos, Priscila Bernardete

As canções de Belchior: uma nova proposta para o cenário musical brasileiro na década de 1970 / Priscila Bernardete Santos. – Lavras : UFLA, 2022.

27 p. :

Monografia (graduação)–Universidade Federal de Lavras, 2022.

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Portolomeos.

Bibliografia.

1.Belchior. 2.Nordeste brasileiro. 3.Tropicalismo. I.Título.

CDD-808.066

PRISCILA BERNARDETE SANTOS

**AS CANÇÕES DE BELCHIOR: UMA NOVA PROPOSTA PARA O CENÁRIO
MUSICAL BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1970**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Curso de Letras, para a obtenção do título de Licenciada.

APROVADA em 18 de Abril de 2022.

Profa. Dra. Isabel Cristina Rodrigues Ferreira UFLA
Prof. Ms. Glauco Soares Joaquim UFSJ

Profa. Dra. Andrea Portolomeos
Orientadora

**LAVRAS - MG
2022**

*A meu avô,
dedico.*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho marca mais uma etapa de muitos estudos, lágrimas e também muita alegria, por isso, agradeço a todos que acreditaram em mim.

A Deus, por toda fé, pois sem fé a vida se torna mais difícil.

À minha mãe, pelo apoio durante minha graduação e em todos os momentos da minha existência.

À minha filha por ser a luz da minha vida.

Aos amigos, que são a família que escolhi.

Ao meu companheiro, por ser sol em dias de chuva.

À Universidade Federal de Lavras, e todo corpo docente. Foi nesta universidade que conheci pessoas incríveis que lembrarei por toda vida.

Agradeço aos professores por todo aprendizado, por toda troca e por terem me ensinado na prática o que é realmente uma educação afetiva e significativa.

À minha orientadora, por ser uma pessoa maravilhosa, pois seu incentivo e apoio durante a longa escrita deste trabalho possibilitou a realização de um sonho.

À Escola Cooperativa Galha Azul, que me acolheu como professora quando eu mais precisava ser acolhida nesta vida, e se tornou para mim um lugar de aprendizado e amor pela educação.

*Belchior
Não volta
Sei que você gosta de andar sozinho
Vamos deixar que decida sua vida
Ninguém precisa te dizer de que lado nasce o sol
Pois é lá que bate seu coração
E o tempo...
andou mexendo com a gente sim
Belchior, siga seu caminho,
Você sabe que a felicidade é uma arma
Uma arma quente
E sabe essas "tiorias" que você não está interessado?
Aprendi com você a não estar também
Sei que amar e mudar as coisas interessam mais...
E talvez o passado seja mesmo
uma roupa velha que não nos serve mais
Estamos tão cansados do peso das nossas cabeças
E se ano passado você morreu,
Esse ano não queremos que você morra
E quando todo mundo pergunta
por onde anda Belchior?
Eu me desespero!
E penso... será que ainda anda meio descontente?
Sei que você quer que esse canto torto feito faca
corte a nossa carne,
sei também que grita em Português,
e que sua fala nordestina quer esquecer o francês
Não temos mais 25 anos,
mas como você, somos feitos de sonho,
sangue e de América do Sul
E aquele desespero de 76,
também é um desespero em 2016
Belchior,
quem vem do Norte e vai viver na rua,
E sentiu a noite fria
como você
sabe amar mais o dia
Nossa história talvez não seja a mesma
Mas fiquei desnorteada,
apaixonada,
como você
Porque acabamos sendo como você
Eu sou como você
(Priscila Santos, 2016)*

RESUMO

Pretende-se, neste trabalho, estudar a obra musical de Antônio Carlos Belchior, nascido em Sobral, no Ceará, que com suas composições críticas e reflexivas resgatava valores locais como do Nordeste e se insurgia contra a ditadura militar apoiada pelos Estados Unidos. O compositor era contundente em suas opiniões chegando a questionar a antropofagia praticada pelos seus colegas tropicalistas na medida em que esses não rejeitavam a cultura estadunidense. Importa lembrar que tropicalismo tinha grande influência do modernismo brasileiro e trazia um novo cenário para música popular brasileira naquela década de 1960. Para efetuar o estudo das composições de Belchior assim como do panorama tropicalista, este trabalho se baseou em autores como Samira Youssef Campedelli, Vasconcelos, Costa e Medeiros. Em função do talento das suas composições e também das críticas que transmitiam, seus discos obtiveram grande sucesso de venda. Mas o compositor nunca aceitou ver sua obra como mera mercadoria do sistema capitalista. Cantou o Nordeste e o povo nordestino, que sempre foi esquecido pelos governantes, como forma de reafirmar sua importância no cenário nacional. Além disso, cantou a fragilidade humana através de seus medos e, ao mesmo tempo, representou a resistência a essas dificuldades através da palavra poética.

Palavras-chave: Belchior. Nordeste brasileiro. Tropicalismo. Ditadura Militar.

ABSTRACT

The aim of this work is to study the musical work of Antonio Carlos Belchior, born in Sobral, Ceara, who with his critical and reflective compositions rescued local values such as those of the Brazilian Northeast and rebelled against the military dictatorship supported by the United States. The composer was forceful in his opinions, even questioning the anthropophagy practiced by his Tropicalist friends, insofar as they did not reject American culture. It is important to remember that Tropicalism was heavily influenced by Brazilian modernism and brought a new scenario to Brazilian popular music in the 1960s. In order to study Belchior's compositions as well as the Tropicalist scene, this work was based on authors such as Samira Youssef Campedelli, Vasconcelos, Costa and Medeiros. Due to the talent of his compositions and also the criticism they expressed, his albums were very successful in sales. But the composer never accepted seeing his work as a mere commodity of the capitalist system. He sang about the Brazilian Northeast and its people, who have always been forgotten by the rulers, as a way of reaffirming their importance on the national scene. In addition, he sang of human frailty through their fears and, at the same time, represented resistance to these difficulties through the poetic word.

Keywords: Belchior. Brazilian Northeast. Tropicalism. Military dictatorship.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	CONSIDERAÇÕES SOBRE O TROPICALISMO	9
3	BELCHIOR E UMA NOVA PROPOSTA DE REVOLUÇÃO MUSICAL	16
3.1	Belchior e o fazer poético de suas canções	17
3.2	Análise de algumas canções de Belchior	18
4	CONCLUSÃO	25
	REFERÊNCIAS	26

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é baseado em parte da obra de Antônio Carlos Belchior, compositor que, com suas canções, discutiu a realidade do povo brasileiro oprimido. O Nordeste, por exemplo, ainda bastante esquecido pelo debate cultural daquela época, é vivenciado em suas canções. O compositor destaca a importância de uma cultura que foi negligenciada, de uma população que luta por uma vida melhor, saindo muitas vezes de sua terra natal com o objetivo de fugir da fome e da seca, buscando oportunidades nas grandes cidades do sudeste. O compositor nordestino critica também a influência dos Estados Unidos sobre nós, inclusive a adoção de palavras da língua inglesa no vocabulário da língua portuguesa. Para o compositor, o Tropicalismo e a Antropofagia, movimentos culturais extremamente relevantes no cenário nacional, também carregavam problemas à medida que incorporavam contribuições estrangeiras. É certo que esse radicalismo de Belchior vinha de um contexto bastante específico, o contexto da ditadura militar, também apoiada pelos Estados Unidos na década de 60 e 70 e, principalmente, depois do Ato Institucional conhecido como AI-5. Esse alargou e aprofundou o medo na sociedade brasileira, mas foi ele também que concretizou a força da escrita poética do compositor latino americano, Belchior, inconformado com o cerceamento da liberdade pela polícia.

Desse modo, o objetivo deste trabalho é destacar a importância histórica da obra do compositor nordestino, Belchior, em relação a outros movimentos musicais da época, sem desprezear o valor desses outros. Nesse sentido, um dos nossos objetivos específicos é debater sobre como a indústria cultural se apropria da arte, o que foi motivo de rebeldia e indignação de Belchior, tendo em vista outros caminhos percorridos pela música brasileira. Outro objetivo específico é destacar como a ideia de antropofagia ao mesmo tempo em que é criticada, é também reorganizada na sua criação artística. Por fim, vamos compreender por que as letras das canções do compositor nordestino são um importante legado para a literatura brasileira na medida em que elas contam sobre a nossa história e nossa cultura conforme nos ensinam os autores Samira Youssef Campedelli, Vasconcelos, Costa e Medeiros. Nesse caminho, faremos análises qualitativas de algumas letras, refletindo sobre o Brasil da década de 1970.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TROPICALISMO

No início dos anos de 1970, vários artistas se mostraram indignados com a realidade histórica e social vivida pelo Brasil. O artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980), na obra intitulada *Tropicália* (1967), apresentou um jardim com pássaros nativos, plantas vivas, e poemas objetos, no intuito de mostrar o Brasil para os brasileiros, fazê-los repensar sobre nossas questões de forma mais crítica.

Oiticica havia elaborado uma instalação constituída por um labirinto de madeira forrado com areia e pedras, que, ao ser percorrido pelo espectador, colocava-o em contato sensorial com diversos elementos naturais e culturais do Brasil (SILVA; GONÇALVES, 2018, p. 240)

O artista foi, então, o criador do termo *Tropicália* que revolucionou a cultura brasileira de sua época. Havia em sua obra procedimentos artísticos e fragmentos de diversas obras, pois sua arte se utilizava das produções de diversos inventores que compunham o seu “mundo erigindo mundo”, frase do próprio Oiticica, como cita Júnior (2008).

A ditadura, após o golpe de 1964, era veementemente repudiada e rebatida pelos artistas. Em 1968, a censura se fortaleceu através do Ato Institucional nº 5, AI-5, que perseguiu duramente esses artistas, intelectuais e qualquer cidadão que se manifestasse contra o regime antidemocrático. Havendo uma urgência de atos políticos contra esse panorama, a poesia extrapola o suporte do livro para se manifestar em muros e panfletos. Nesse sentido, surgia um tipo de poesia pós-modernista, uma vertente da poesia que zombava da própria poesia e que gritava através de vários meios a palavra liberdade. Trata-se de um tipo de poesia que mantém estreita relação com o cotidiano, com suportes mais populares, com a arte pop, com a subversão dos versos e estrofes da poesia tradicional, com as artes visuais. Guardadas as devidas particularidades dos poetas dessa linhagem, eles são agrupados como poetas marginais. Sua poesia era uma agressão e, ao mesmo tempo, uma transgressão do sistema político no país.

Nesse contexto histórico, surge também o movimento tropicalista na música brasileira, muito influenciado por Oswald de Andrade e seu Manifesto Antropofágico dos anos 20. Nesse ponto vemos a resignificação da guitarra elétrica, por exemplo, em solo brasileiro. No III Festival de Música Popular de 1967, Caetano Veloso cantou “Alegria, Alegria”, sendo concorrente de Chico Buarque de Holanda que apresentou a canção “Roda Viva”. A música de Caetano causou grande polêmica na época, visto que a letra apresenta traços que marcam as ideias Tropicalistas, mas ela não foi a vencedora do festival. Como explica Silva e Gonçalves (2018) Gilberto Gil, com “Domingo no Parque”, em parceria com os Mutantes, apresentou sons de

berimbau misturados à guitarra elétrica, conseguindo o segundo lugar do Festival e reforçando, junto com Caetano, o início de uma nova era Tropicalista.

Eu e Gil estávamos fervilhando de novas ideias. Hávamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas ideias, junto ao público[...] Trabalhando 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 e a tentativa de superar nosso desenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo (FAVARETTO, 1996 apud SILVA; GONÇALVES, 2018, p.240)

Segundo Napolitano e Villaça (1998), esse movimento artístico-cultural, que surgiu entre 1967 e 1968, apresentava uma nova expressão estético comportamental no contexto histórico do regime ditatorial militar no Brasil.

A mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma sui generis de inserção histórica no processo de revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas básicos desta revisão consistem na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização. (FAVARETTO, 1996 apud NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998)

Como vimos, o Tropicalismo tem suas bases ideológicas no modernismo brasileiro, sofrendo forte influência do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade e dos modernistas da década de 20. O início de toda essa história se deve à visita de Blaise Cendrars, um renomado poeta e artista de vanguarda que vivia em Paris, e veio ao Brasil. Convidado por Oswald de Andrade e por Tarsila do Amaral, Blaise chega ao país em 1924 e inicia uma viagem que marcaria sua vida e a vida dos modernistas da época. Começando pela cidade do Rio de Janeiro, ele conheceu o carnaval carioca e se encantou por ele. Mas foi seguindo viagem para o interior de Minas Gerais que Cendrars, acompanhado por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Olívia Guedes Penteadó, sofreu forte impacto com a beleza histórica. Por este motivo, quando voltaram para São Paulo, resolveram criar o grupo denominado Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, pois estavam preocupados com o patrimônio histórico do país e com o seu destino, visto que muitos desses monumentos encontravam-se em ruínas. A escrita do Manifesto Pau-brasil de Oswald de Andrade, em 1924, reforçava esse espírito de redescoberta do Brasil; assim, repudiava a imitação das artes estrangeiras em solo nacional, buscando nossa originalidade. A partir deste momento, os modernistas se voltaram para questões sobre

como realmente era o Brasil e quais seus costumes, suas crenças e sua gente.

O Manifesto Antropófago, de 1928, foi inspirado nos índios nativos do Brasil, antes da invasão portuguesa. Segundo a história, tais índios, ao receberem a embarcação onde estava o primeiro padre enviado de Portugal para catequizá-los, o Padre Sardinha, devoraram-no junto com sua tripulação. Este ato de antropofagismo feito pelos indígenas era comum e não ocorreu pelo fato de os índios não aceitarem a dominação religiosa imposta e nem por maldade, fome ou vingança, mas pelo motivo deles quererem ter as virtudes físicas e as qualidades espirituais dos navegantes portugueses. Foi a partir dessa versão da historiografia que surgiu o Manifesto Antropófago que influenciou alguns modernistas, passando a repudiar a dominação cultural dos outros países. Porém os artistas não abandonaram por completo a arte estrangeira, mas aprimoraram, devoraram e recriaram-na dentro da cultura brasileira.

A intenção principal era comer a arte europeia, ruminá-la com um molho nativo, selvagem e popular, e finalmente vomitar a arte antropofágica, tipicamente impura, “selvagem” e brasileira, com toda a sua ironia e crítica subversiva. (CABRAL; JACQUES, 2018, p.20)

O movimento tropicalista dialogava com o grupo paulista da poesia concreta dos anos de 1950 no sentido de renovação da poesia tradicional, composta por versos e estrofes, enfatizando um tipo de produção poética verbo-voco-visual. O livro *Antologia Noigandres*, de Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, em 1952, é um marco do movimento de libertação dos versos e da recusa das expressões e dos sistemas poéticos dos anos anteriores.

No período dos anos 50, a arte concretista tinha ligação ao pensamento racionalista e progressista, sendo aqueles anos de suma importância histórica. Nessa época, ocorriam diversas transformações no Brasil e no mundo promovidas pelos avanços tecnológicos e por mudanças políticas e comportamentais. Como aponta Mattoso e Pochmann (1998), que após a Segunda Guerra Mundial

com a consolidação da indústria manufatureira como eixo dinâmico da economia nacional, uma intensa urbanização e ampla geração de empregos foram registradas. Ocorreu um rápido desenvolvimento da economia brasileira, do pós-guerra até o final dos anos 70 (7% em média anual no período), aumentou consideravelmente a oferta de empregos, assegurando um crescimento da ocupação no mesmo ritmo muito rápido do crescimento da população urbana ativa (mais de 5% em média anual nos anos 70).(MATTOSO; POCHMANN, 1998, p.219)

Tendo suas raízes em São Paulo, o concretismo propõe o poema objeto com sua aliteração e assonância e seus significados metafóricos, mas ultrapassando qualquer simbolismo.

Trata-se de uma poesia criada com base numa racionalidade poética, distante de qualquer tipo de lirismo. O eu lírico afasta-se do poema, sendo esse pensado como um objeto útil e consumível (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975 apud SCHIFFNER, 2015, p.521). Toda a influência geométrica que se vê nos poemas vem das obras de arte das pinturas de Mondrian, Malévitch, Max Bill, expostas no Museu de Arte Moderna e fundamentais para o concretismo. A valorização sonora do poema acaba influenciando músicos e, dentre eles, os tropicalistas, pois, segundo a revista *Veloso*, a poesia concreta é o novo rock n'roll da poesia. E foi assim que os cantores Gil, Caetano e Tom Zé dialogavam com poetas que, à sua maneira, buscavam também uma reestruturação da arte no Brasil. Assim, “tropicalismo e poesia concreta convergiam na intenção de modernidade.” (FAVARETTO, 1996 apud SCHIFFNER, 2015, p.524)

Após assistir uma peça de Oswald de Andrade, Caetano Veloso se deslumbrou dizendo ter recebido um tratamento de choque dos manifestos Oswaldianos. A peça *O Rei das Velas*, foi transformadora para Caetano de forma que ele considerou que o espetáculo foi a coisa mais importante que ele já viu, e isso ocorreu em 1967. Caetano naquele momento percebeu uma ligação do tropicalismo com o poema concreto que ficou relatada em uma conversa com Augusto de Campos. (VELOSO, 2017, p.161)

Vasconcelos, destaca que o Tropicalismo propôs uma crítica à história brasileira marcada pela ditadura, reafirmando uma nova perspectiva de sociedade em que os oprimidos, os pobres, os marginalizados adquirissem voz. E foi assim que tanto o tropicalismo quanto a poesia marginal inspiradas pelo Manifesto Antropófago, de 1928, de Oswald de Andrade - deglutiram o que era importado e passaram a realizar uma arte própria, brasileira, com esse material. Para isso exploravam as palavras, utilizando artes visuais e plásticas do mundo erudito ao pop; utilizavam também a experiência cotidiana na realização dos poemas.

Para reafirmar um novo país, uma nova história contada a contrapelo da ditadura, o movimento musical tropicalista buscava trabalhar com elementos próprios da cultura brasileira como os tambores e as danças dos indígenas.

A música dos nordestinos radicados no sudeste deixa o intuito da vinculação da voz do povo e refina as denúncias contra o regime militar – parodiando, por exemplo, os momentos de medo e insegurança em *Enquanto seu Lobo não Vem*. A feitura das letras passa ainda pelo uso de inovações expressivas de cunho pop e vanguardista em escala inédita no Brasil. Valendo-se da bricolagem e da ruptura morfológica e discursiva, Gilberto Gil nivela um ícone do quadrinho estadunidense e uma divindade do candomblé em *Batmacumba*. Essa canção também se caracteriza pela visualidade geométrica dos seus versos, os quais podem denotar figurativamente o símbolo do herói americano ou a bandeirinha de um festejo nacional. Em *Tropicália*, Caetano utiliza a paronomásia – jogo de linguagem que opõe vocábulos foneticamente semelhantes

por um traço distintivo (fossa, bossa, roça) – como instrumento de composição. (SCHIFFNER, 2015, p.523)

Dentro das propostas do Tropicalismo, a arte não é mais entendida como um instrumento de domínio intelectual, perde sua sacralidade, sai de sua Torre de Marfim para torna-se acessível ao público de não especialistas. Assim, o movimento discute a arte para além das fronteiras burguesas e chama a atenção para a parte da sociedade que foi esquecida sem condições de contato com sua própria cultura.

Torquato Neto, nascido em Teresina no Piauí, trabalhou como repórter e escreveu obras como “Últimos dias de Paupérie”. Junto com Waly Salomão organizou a revista “Navi Louca”. Ambos escritores pertenciam à chamada poesia marginal e eram considerados pelos estudiosos como os iniciadores desse movimento, considerado uma resistência ao momento histórico vivido por eles. Foi de extrema importância a união dos músicos tropicalistas com os poetas marginais, pois geraria o disco *Tropicália e Panis et Circensis*, com composições como *Geléia geral* e *Marginália*.

Naquela época, ocorreram muitas críticas relacionadas à liberação comportamental proposta pelo tropicalismo. Boal (1968), citado por Napolitano e Villaça (1998), por exemplo, dizia que o movimento era apenas a reconfiguração da arte burguesa e que continuava atingindo apenas superficialmente a sociedade. A gravação, em 1968, do disco manifesto *Tropicália, ou Panis et Circensis*, provocou o aprofundamento e a ampliação dessas críticas, pois essa produção foi entendida como pouco ou nada engajada. Entretanto, sabe-se que a gravação deste disco manifesto é de grande importância histórica, pois é inovadora na sua proposição estética, com muita liberdade artística, causando uma mudança comportamental nos artistas nas décadas seguintes. O disco, com suas doze faixas, quebrava conceitos, experimentava sons, usava linguagem literária, intertextualidade. A terceira faixa, *Panis et Circensis*, escrita por Gilberto Gil e Caetano Veloso, interpretada pelo grupo Mutantes, representava uma severa crítica ao padrão social vigente, à mesmice das pessoas na “sala de jantar”, com suas vidas monótonas e mesquinhas. Assim, a letra da música nos remete à visão de que o sistema familiar também pode ser uma ditadura.

Caetano defendia a importância de compositores como João Gilberto, a retomada do legado bossanovista e uma organização para melhor se julgar a criação na música popular brasileira. Segundo Schiffner (2015), essa postura de Caetano foi iniciada pelos concretistas, em 1953, e expressada há décadas com o Manifesto da Poesia Pau-Brasil que refletia sobre o atraso

da poesia parnasiana de importação. Todo o pensamento oswaldiano influenciou diretamente os jovens músicos a experimentar e a criar. (SCHIFFNER, 2015, p.6)

Como já foi ressaltado, a história do tropicalismo tem relação com o grupo dos poetas concretistas. Augusto de Campos foi muito importante na consolidação do tropicalismo, mesmo sendo autor de diversas críticas ao movimento. De modo geral, sua avaliação era positiva e seus escritos sobre a memória histórica da cultura brasileira acabaram colocando o tropicalismo dentro das vanguardas históricas no país.

Em 1953, Décio, Haroldo e eu buscávamos o fio da meada do novo poético do pós-guerra, insatisfeitos com o conformismo da geração que nos precedia – avesso do experimentalismo rebelionário das vanguardas do início do século, inclusive nossa, encarnada pelos modernistas. (...) Queríamos retomar a linha evolutiva da poesia, que a crise econômica dos anos 30 e a 2ª Guerra tinham interrompido brutalmente. (CAMPOS, 1984 apud SCHIFFNER, 2015, p.525)

O tropicalismo em seu disco manifesto apresenta na 11ª faixa do disco Tropicália a canção intitulada Bat Macumba, composição de Gil e Caetano que é interessante destacar. A música mostra a influência da corrente concretista, utilizando sons consonantais com uso repetido de sílabas como B e Aliteração BA que fazem referência tanto ao Batman - que é um super herói da cultura americana - quanto às batidas dos tambores nos cultos religiosos de matriz africana. "A palavra "bat" pode ser entendida como uma corruptela de "bate", que nos transporta para a percussão na música, mas também é possível relacionar com a palavra "macumba", uma vez que o vocábulo também designa um instrumento de percussão." (SILVA; GONÇALVES, 2018, p.17)

BAT MACUMBA

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
 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
 Bat Ma

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!
 (Gil, Veloso. 1976)

O desenho com simetria remete à metade da bandeira do Brasil e também às asas de um morcego, sendo a figura geométrica característica dos poemas concretos. A música

é uma espécie de modernidade “abrasileirada”, onde mistura-se uma percussão afro-brasileira e uma viola fazendo soar como um solo de guitarra, com gritos e um coro, em um clima de terreiro de candomblé (SILVA; GONÇALVES, 2018, p.17)

Gilberto Gil e Caetano Veloso são apresentados como “heróis” da nova ruptura representada pelo movimento. Nesse sentido, as canções “Domingo no parque” e “Alegria Alegria” representam com maestria as principais forças do movimento. Desse modo, Napolitano e Villaça (1998) ressaltam que, no artigo A explosão de ‘Alegria, alegria’, Augusto de Campos destaca que “Alegria, Alegria” é tão importante historicamente quanto “Desafinado” de João Gilberto.

Alegria, alegria é um desabafo-manifesto ante a crise de insegurança que, gerando outros preconceitos, ameaçava interromper a marcha evolutiva da MPB (...) Furando a maré redundante de ‘violas’ e ‘marias’ a letra de Alegria traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentada. (CAMPOS, 1967 apud NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998)

Por fim, o tropicalismo, apesar de sua proposta desconstrutora de uma cultura oficial, terminou também aclamado pela indústria cultural e acabou sendo beneficiado pelo que eles próprios problematizam: a produção e o consumo burguês da cultura. O movimento agradava os “intelectualizados” nas suas proposições: o exagero, o som da umbanda, da natureza, dos índios e, de modo geral, não atingiu ao público de massa comum espalhado por todo Brasil (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998).

3 BELCHIOR E UMA NOVA PROPOSTA DE REVOLUÇÃO MUSICAL

Paralelamente às propostas tropicalistas, temos a produção de Antônio Carlos Belchior com forte tom de protesto contra a indústria cultural, centrada na produção cultural do eixo Rio-São Paulo. A grande proposta do artista era denunciar essa realidade e mostrar outras belezas e talentos para além do eixo industrializado do Brasil, ou seja, fazer com que o público olhasse para o nordeste brasileiro.

O artista nasceu em 26 de outubro de 1946 em Sobral, Ceará. Formado em Filosofia e Humanidade e vencedor do Prêmio Universitário de Música Brasileira. Belchior foi também estudante de medicina na Universidade Federal do Ceará, foi reconhecido como a mais nova revelação da MPB. Segundo reportagem da época, na Revista O Cruzeiro, Belchior faz referência à música tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil, mas sua música traz a marca de seu estado natal.

É importante ressaltar que o tropicalismo, o qual utilizava instrumentos como guitarras elétricas e palavras em inglês, visou revitalizar a cultura brasileira, abrindo o mercado fonográfico no Brasil. Paralelamente havia intelectuais de esquerda que se sentiam incomodados, pois visavam à valorização da cultura do país. Consideravam as propostas tropicalistas um estrangeirismo adaptado que desvaloriza nossa cultura, com sua língua e seus instrumentos. Isso fica claro nas letras de Belchior, como “Sorry Baby”, na qual ele utiliza palavras em inglês. Como ele mesmo diz, “Me desculpe meu inglês nordestino”, inglês que foi aprendido em almanaques de músicas estrangeiras. É importante lembrar que vivíamos um momento histórico marcado por uma ditadura militar patrocinada pelos Estados Unidos que disseminavam a supremacia da sua cultura, ganhando grande popularidade dentro do mercado fonográfico.

Dentro deste contexto, surgem artistas que continuam ou superam o movimento tropicalista. E esses estavam sob os olhares da indústria que visava suprir uma nova demanda. De certa forma, Belchior, em seu segundo disco, traz sua autobiografia em voz de protesto contra o tropicalismo e as suas guitarras elétricas. O autor constrói uma nova identidade se tornando um sujeito simples “Sendo apenas um rapaz latino americano sem dinheiro no banco e sem parentes importantes e vindo do interior.” Segundo Costa:

Esses processos partem de interesses diversos, e as identificações construídas em determinadas situações revelam influências de relações com coletividades, tensões do meio onde o sujeito está inserido. (COSTA, 2014, p.9)

Sendo esta nova proposta vinda de um artista que propunha um ataque à utilização de guitarras elétricas, que praticava ataques a Caetano Veloso, ela se tornava eficiente perante a in-

dústria visto que obtinha uma alta repercussão dentro da mídia. Assim, o mercado fonográfico no Brasil, que procurava ir além do tropicalismo, encontrou em Belchior um forte aliado. Belchior trazia outras referências para a música como a poesia de João Cabral de Melo Neto. “As palavras são como navalhas”. Assim, as letras do poeta estão cheias de implícitos que trazem uma nova cultura para a cena musical.

3.1 Belchior e o fazer poético de suas canções

Segundo Bakhtin, o que é dito se dá na competência própria da língua, não sendo algo exclusivo do emissor. Dentro do discurso de um emissor, existem outras vozes que são trazidas pelo contexto cultural, familiar e social. Muitas vezes quem emite não percebe os implícitos, pois subjazem a ele. Bakhtin chama de ambivalência a palavra que relaciona um texto com o corpus literário anterior. Para Britto:

A relação intertextual entre poesia e letra de música aponta a inter-relação de duas linhas que as seguem: a da contextualização interna e a da contextualização externa. A primeira diz respeito à coerência entre as partes que compõem o texto e permite ao leitor estabelecer contato com o mundo ali apresentado; a segunda prende-se à época em que foram escritos e através do autor pode ser revelado ao leitor alguns de seus valores e valores de seu tempo. (BRITTO, 2011, p.2)

Bakhtin ressalta que a intertextualidade é o resultado do diálogo com outros textos e Britto destaca: “Se a língua se harmoniza em conjuntos, por não ser um sistema abstrato de normas, temos uma opinião plurilíngue concreta sobre o mundo, a qual nos permite criar uma aproximação teórico-metodológica entre literatura, música popular e história.”

É a partir da literatura que o compositor Belchior recria sua arte, muitas das vezes influenciada pelos estilos literários. A música é inspirada pela poesia, trabalhando também o uso de aliterações, repetições e outros recursos poéticos. Segundo Assis (2007), Fernanda Medeiros, no texto: “Pipoca moderna: uma lição - estudando canções e devolvendo a voz ao poema”, enfatiza sobre o diálogo entre letra e música, um diálogo didático e que está completando o outro de forma explicativa. Dentro deste contexto, Assis (2007) destaca: “E por isso, a canção pertence, necessariamente, a um terreno interdisciplinar envolvendo letras e música – terreno não muito diferente do da poesia.”

No Brasil possuímos uma vasta riqueza no campo literário e musical, pois temos grandes artistas que são poetas e músicos, que valorizam a literatura. Sendo Belchior um destes

artistas, é possível perceber em suas obras uma grande influência de Graciliano Ramos e da poesia concreta de João Cabral de Melo Neto. Neste ponto o poeta é inspirado por outros poetas e é através do ritmo, da melodia, que a obra se expande.

3.2 Análise de algumas canções de Belchior

A PALO SECO

Se você vier me perguntar por onde andei
 No tempo que você sonhava
 De olhos abertos, lhe direi
 Amigo, eu me desesperava
 Sei que assim falando pensas
 Que esse desespero é moda em 76
 Mas ando mesmo descontente
 Desesperadamente, eu grito em português

Nesta letra é possível refletir sobre o descontentamento do artista diante da realidade que vive, no contexto da ditadura. Por outro lado, há a menção a um amigo que sonha, a alguém que se põe mais distante da realidade, o que parece ser uma possível referência ao Tropicalismo. Daí a reafirmação de sua tristeza cantada em português.

Tenho vinte e cinco anos
 De sonho e de sangue
 E de América do Sul
 Por força deste destino
 Um tango argentino me vai bem melhor que um blues
 Sei que assim falando pensas
 Que esse desespero é moda em 76
 E eu quero é que esse canto torto, feito faca
 Corte a carne de vocês (...)
 (Belchior, 1973)

Nesse mesmo sentido, o tango argentino se revela para ele melhor que um blues, pois é um ícone da cultura latino-americana. Belchior não via as contribuições da cultura estadunidense, naquela época de uma brutal ditadura, como um complemento cultural, mas como diluição da identidade do povo brasileiro. O compositor se utiliza da palavra faca numa forte referência a João Cabral de Melo Neto, poeta igualmente nordestino, que usou esse signo de modo reiterado em sua obra poética. O título da composição também é um convite para um tipo de expressão poética enxuta – como era a de João Cabral – de arestas sempre aparadas, sem qualquer tipo de excesso, o que talvez também represente uma crítica ao Tropicalismo.

FOTOGRAFIA 3x4

Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei
 Jovem que desce do norte pra cidade grande
 Os pés cansados e feridos de andar léguas tirana... nana
 E lágrima nos olhos de ler o Pessoa
 E de ver o verde da cana
 Em cada esquina que eu passava
 Um guarda me parava, pedia os meus documentos e depois
 Sorria, examinando o três-por-quatro da fotografia
 E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha
 Pois o que pesa no norte, pela lei da gravidade,
 Disso Newton já sabia!
 Cai no sul grande cidade
 São Paulo violento,
 Corre o Rio que me engana
 Copacabana, Zona Norte
 E os cabarés da Lapa onde eu morei
 mesmo vivendo assim,
 não me esqueci de amar
 Que o homem é pra mulher e o coração pra gente dar,
 Mas a mulher, a mulher que eu amei
 Não pode me seguir não (...)

A letra representa a industrialização do Sudeste e a migração nordestina para o Rio e para São Paulo. Muitos jovens deixavam suas cidades interioranas fugindo da fome e da seca, em busca de condições melhores de vida. Belchior discute nesses versos a realidade dos nordestinos que muitas vezes acabavam vivendo nas ruas e perdendo seus documentos, sempre requisitados pelos policiais no contexto da ditadura, pois “a cada esquina há quem os pare”.

Essa canção nos faz lembrar de “Alegria, Alegria”, de Caetano, pois essa também evoca o espaço externo, mas o faz como um grito de liberdade que, à primeira vista, poderia parecer alienado.

ALEGRIA, ALEGRIA

Sem lenço, sem documento
 Nada no bolso ou nas mãos
 Eu quero seguir vivendo, amor eu vou (...)
 (Veloso, 1968)

Continuando a análise de Fotografia 3X4 temos uma referência direta a Caetano Veloso.

Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem
 Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem.
 Do norte e vai viver na rua.
 A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia

E pela dor eu descobri o poder da alegria.
 E a certeza de que tenho coisas novas,
 coisas novas pra dizer.
 A minha história é ... talvez é talvez igual a tua,
 jovem que desceu do norte
 Que no sul viveu na rua.
 E que ficou desnortado,
 como é comum no seu tempo.
 E que ficou desapontado,
 como é comum no seu tempo.
 E que ficou apaixonado
 e violento como, como você.
 A minha história é ... talvez é talvez igual a tua,
 jovem que desceu do norte
 Que no sul viveu na rua.
 E que ficou desnortado,
 como é comum no seu tempo
 E que ficou desapontado,
 como é comum no seu tempo
 E que ficou apaixonado
 e violento como, como você.
 Eu sou como você.
 Eu sou como você.
 Eu sou como você
 Que me ouve agora.
 Eu sou como você.
 Como Você.
 Eu sou como você
 (Belchior, 1976)

O sujeito lírico ressalta “Veloso o sol não é tão bonito pra quem vem do norte e vai viver na rua”. Esse verso revela o quanto a forma de luta de Belchior se distancia da forma de luta de Caetano, mas é importante dizer que ambas são válidas como nos revelam tantos críticos e artistas brasileiros. Esses versos parecem querer dizer sobre o que é a alegria para um jovem imigrante nordestino pobre, ou seja, para o eu lírico desses versos a dor ensina realmente o que é alegria . Outra referência ao colega Caetano está presente na menção a histórias de vida parecidas, entretanto essa aproximação é relativizada pela repetição de “eu sou como você”, talvez na verdade uma afirmação da dúvida de que são realmente iguais.

SORRY BABY

Sorry, sorry, sorry, sorry baby
 Sorry, sorry, sorry, sorry baby
 Desculpe o inglês que eu aprendi
 Nos almanaques de música do mês
 Oh baby, oh baby
 Oh baby, oh baby

Oh baby, oh baby, baby.
 I don't believe in yesterday (sorry, sorry baby)
 Because you told once (sorry, sorry baby)
 Here comes the sun
 It's all right, baby
 Here comes the sun
 It's all right, baby
 Oh-oh-oh
 I need you, I need you
 And you love me
 In god we trust
 In god we trust
 Oh baby, sorry baby
 Lá no sertão, pros caboclo ler
 Tem que aprender outro ABC
 É bê-a-bá, é bê-é-bé
 É bê-i-bi, oh baby
 É bê-i-bi, oh baby
 Jerimum com leite em pó
 Munguzá com dietil
 I love you, I love you
 I love you, I love you
 Rock, moda de viola, coca-cola com angu
 I love you, I love you, I love you
 I love you, I love you, sorry, in god we trust
 In god we trust, I love you, I love you
 Bye, bye, bye, bye, bye baião, baião
 Bye, bye, bye, bye, bye baião, baião
 Bye, bye, bye, bye, bye baião, baião
 Baby, baby, I love you
 Baby, baby, I love you in my life
 (Belchior, 1973)

A crítica em Sorry baby explicita a dificuldade de quem aprende inglês em almanaques de música pela falta de oportunidade social. Há referências a músicas cantada na época como Baby, por Gal Costa. Belchior usa o inglês, a guitarra e canta pedindo desculpas por não saber falar inglês, o que remete a um conhecimento que ele não teve a oportunidade de aprender. Essa possibilidade se traduz ainda nas frases prontas em inglês, colocadas na música, extraídas de contextos distintos e pronunciadas com um sotaque nordestino carregado, reafirmador do não lugar da cultura americana em sua vida. Os tropicalistas misturam berimbau com guitarra e falam inglês, Belchior nesta canção também mistura mas seu inglês é propositalmente indigesto, como o grão de feijão do poema de Cabral. Angu com Coca-Cola, Jerimum com leite em pó, Munguzá com dietil podem significar esse difícil encontro entre realidades tão distintas como o Nordeste e os EUA.

PEQUENO MAPA DO TEMPO

Eu tenho medo e medo está por fora
 O medo anda por dentro do teu coração
 Eu tenho medo de que chegue a hora
 Em que eu precise entrar no avião
 Eu tenho medo de abrir a porta
 Que dá pro sertão da minha solidão
 Apertar o botão, cidade morta
 Placa torta indicando a contramão
 Faca de ponta e meu punhal que corta
 E o fantasma escondido no porão
 Faca de ponta e meu punhal que corta
 E o fantasma escondido no porão
 Medo...
 Medo...
 Medo, medo, medo
 Medo... (...)

Em tempos de ditadura militar o medo era recorrente e a canção Pequeno Mapa do Tempo representa bem esse medo. Como qualquer artista, não poderia se exceder em sua revolta contra os militares, pois a perseguição e a morte eram cada vez mais recorrentes naquele contexto. Também havia o medo de ser exilado do país, pois vários artistas eram perseguidos e precisavam, então, “entrar no avião”. E, além disso, há o medo da solidão e de ter que enfrentar seus fantasmas internos.

Eu tenho medo que Belo Horizonte
 Eu tenho medo de Minas Gerais
 Eu tenho medo que Natal, Vitória
 Eu tenho medo Goiânia - Goiás
 Eu tenho medo Salvador - Bahia
 Eu tenho medo Belém, Belém do Pará
 Eu tenho medo Pai, Filho, Espírito Santo, São Paulo
 Eu tenho medo eu tenho C eu digo A
 Eu tenho medo um Rio, um Porto Alegre, um Recife
 Eu tenho medo Paraíba, medo Paranapá
 Eu tenho medo estrela do norte, paixão, morte é certeza
 Medo Fortaleza, medo Ceará
 Eu tenho medo estrela do norte, paixão, morte é certeza
 Medo Fortaleza, medo Ceará
 Medo...
 Medo...
 Medo, medo, medo
 Medo...
 Eu tenho medo e já aconteceu
 Eu tenho medo e inda está por vir
 Morre o meu medo e isto não é segredo

Eu mando buscar outro lá no Piauí
 Medo, o meu boi morreu, o que será de mim?
 Manda buscar outro, maninha no Piauí
 Medo, o meu boi morreu, o que será de mim?
 Manda buscar outro, maninha no Piauí
 (Belchior, 1977)

RAPAZ LATINO AMERICANO

Eu sou apenas um rapaz latino-americano
 Sem dinheiro no banco sem parentes importantes
 E vindo do interior (...)

Nessa letra, o sujeito lírico se apresenta como um rapaz latino americano, como foi Belchior. Ele ficou conhecido assim, como um rapaz comum que tinha chegado do interior para cantar.

Mas trago de cabeça uma canção do rádio
 Em que um antigo compositor baiano me dizia
 Tudo é divino, tudo é maravilhoso (...)

Aqui ele se especifica mais, pois novamente faz um contraponto com Caetano que lhe dizia que “tudo é divino, tudo é maravilhoso” em suas canções, posicionamento que ele combate em suas músicas, revelando outra forma de luta por um Brasil mais justo e livre. Como ele manifesta, a grande maioria da população não pensa que a vida é maravilhosa, pois enfrentava problemas estruturais muito severos.

Tenho ouvido muitos discos conversado com pessoas
 Caminhado meu caminho
 Papo, som, dentro da noite
 E não tenho um amigo sequer
 Que ainda acredite nisso não
 Tudo muda
 E com toda razão
 Eu sou apenas um rapaz latino-americano
 Sem dinheiro no banco sem parentes importantes
 E vindo do interior
 Mas sei que tudo é proibido
 Aliás, eu queria dizer
 Que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema
 Quando ninguém nos vê
 Mas sei que tudo é proibido
 Aliás, eu queria dizer
 Que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema
 Quando ninguém nos vê
 Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve

Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve
Sons, palavras, são navalhas
E eu não posso cantar como convém
Sem querer ferir ninguém
Mas não se preocupe meu amigo
Com os horrores que eu lhe digo
Isso é somente uma canção
A vida realmente é diferente
Quer dizer
Ao vivo é muito pior
E eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco
Por favor não saque a arma no "saloon"
Eu sou apenas o cantor
Mas se depois de cantar
Você ainda quiser me atirar
Mate-me logo à tarde, às três
Que à noite tenho um compromisso e não posso faltar
Por causa de vocês (...)
(Belchior, 1976)

O compositor deixa claro sobre os tempos muito duros da ditadura quando chega a generalizar “ tudo é proibido”. Entretanto, havia o espaço para os sonhos ou “tudo é permitido quando ninguém vê”. A mensagem sobre o desejo de liberdade é muito clara e contundente. Segundo o sujeito lírico, a vida ainda é muito pior que isso, pois sabe dos riscos de ser assassinado por cantar suas canções. “ Por favor não saque a arma no saloon”, destaca ironizando.

4 CONCLUSÃO

O Tropicalismo foi muito importante visto que propôs uma renovação estética e libertadora dentro de suas canções. O movimento tinha o propósito de mostrar o Brasil aos brasileiros e para isso digeria os elementos da cultura estrangeira, incorporando-os a nossa cultura. Assim, misturava samba com inglês, forma de crítica a imposição de uma cultura sobre a outra, no caso a cultura americana sobre a nossa.

Entretanto, Belchior não entendia que a crítica aos EUA, apoiador do golpe militar no Brasil, devesse incorporar os elementos da cultura desse país. Sua proposta era renegar tudo que viesse da América do Norte e valorizar o elemento nacional marginalizado, longe do eixo Rio-São Paulo. Desse modo, o compositor mostrou para o Brasil, através de suas músicas, a realidade nordestina, uma região com suas belezas e dificuldades. Do mesmo modo, acentuava seu sotaque nordestino, tornando-o tema de canções, mesmo tendo tido oportunidade de circular por meios em que outros sotaques tinham mais prestígio.

Belchior evidencia um novo contexto musical, sendo sua obra diferente, crítica e esteticamente bem trabalhada. A intertextualidade dentro das suas práticas discursivas são implícitas e também explícitas, o que torna o texto linguisticamente desafiador, sendo necessária uma leitura atenta e estética de seus escritos.

Analisando suas canções, tendo em vista o cenário histórico entre os anos de 1964 a 1985, percebemos um Brasil com medo, medo do exílio, da violência, do domínio dos militares. Mas foi cantando palavras de esperança e coragem que o compositor mostrou sua luta e ajudou os brasileiros a enfrentar os desafios daqueles tempos. Belchior escreveu o que pensava mesmo quando era calado por um regime autoritário. A importância musical e histórica do compositor, que misturou lírica com o sotaque nordestino, é reconhecida mesmo após sua morte, pois ele continua sendo ouvido e estudado por muitas pessoas que se dedicam à pesquisa em música, história e literatura.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Indústria, Cultura e Sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 70 p. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179826/mod_resource/content/1/IND%C3%A9ASTRIA%20CULTURAL%20E%20SOCIEDADE.pdf>.
- ASSIS, J. de. **Literatura E Música: Diálogos Da Crítica**. Salvador, 2007. 8 p. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JamilledAssis.pdf>>.
- BELCHIOR. **Sorry, Baby**. São Paulo: Chantecler, 1973.
- BELCHIOR. **Alucinação**. Rio de Janeiro: Polygram, 1976.
- BELCHIOR. **Coração Selvagem**. [S.l.]: Warner Bros. Records, 1977.
- BRITTO, J. M. de. **Do navio ao camburão, da literatura a música popular, de Castro Alves a O Rappa**. Juiz de Fora, 2011. v. 4, 13 p. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/Do-navio-ao-cambur%C3%A3o-da-literatura-a-m%C3%BAsica-popular-de-Castro-Alves-a-O-Rappa.pdf>>.
- CABRAL, R. C.; JACQUES, P. B. **O antropófago Oswald de Andrade e a preservação do patrimônio: um "devorador" de mitos?** [S.l.], 2018. v. 26, n. 0. Disponível em: <<http://www.scielo.br/j/anaismp/a/frdHMfb39jdqmDXNQg9Tq7j/?lang=pt>>.
- CAMPOS, A. de. **Tropicália - Reportagens Históricas - A Explosão de 'Alegria Alegria'**. São Paulo, 1967. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_explosao.php>.
- CAMPOS, A. de. **Entrevista com Augusto de Campos no Joycentenário**. 5. ed. Florianópolis, 1984. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/19063>>.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 2º. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- COSTA, B. R. **Música e Identidades: Antônio Carlos Belchior no Mercado Fonográfico Brasileiro (1971 – 1976)**. Ceará, 2014. 13 p. Disponível em: <http://uece.br/eventos/eehce2014/anais/trabalhos_completos/103-7026-31072014-002229.pdf>.
- GIL, G. et al. **Tropicália ou panis et circencis**. São Paulo: Philips Records, 1968.
- JÚNIOR, G. **A Tropicália, segundo Hélio Oiticica**. 2008. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/a-tropicalia-segundo-helio-oiticica/>>.
- MATTOSO, J.; POCHMANN, M. **Mudanças estruturais e trabalho no Brasil**. Campinas, 1998. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ecos/article/view/8643152/10701>>.
- NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M. **Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate**. [S.l.], 1998. v. 18, n. 35, 53–75 p. Disponível em: <<http://www.scielo.br/j/rbh/a/QzhptqD6H8fdCnkms36Gx7H/?lang=pt>>.
- SCHIFFNER, T. L. **De poetas a músicos e de músicos a poetas: vanguardas em diálogo no Brasil**. Schiffner2015, 2015. v. 8, n. 2, 520 p. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/letronica/article/view/20211/13863>>.

SILVA, B. S. M. da; GONÇALVES, J. Y. **Contracultura e Transgressão: uma análise do álbum “tropicalia ou panis et circencis” (1968)**. [S.l.], 2018. v. 36, n. 1. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/230406>>.

VELOSO, C. **Verdade Tropical, Caetano Veloso**. 3ªed. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 21 p. ISBN 9788535929898.