

ANÁLISE ANTROPOFÁGICA NA MÚSICA SUPERBACANA DE CAETANO VELOSO

ANTHROPOPHAGIC ANALYSIS IN CAETANO VELOSO'S SUPERBACANA MUSIC

Aciomar Fernandes de Oliveira¹

Resumo: Este artigo é um exame da metodologia antropofágica de produção protagonizada pelos membros do grupo “Tropicália”, dando uma nova roupagem às ideias e modelos europeus sem se subordinar às dicotomias entre nacional e estrangeiro. Representações que encontram ressonância em diversas manifestações artísticas, sociais e políticas da época. Para esta pesquisa foi explorada a discografia do primeiro Álbum de Caetano Veloso (1968) intitulado “Caetano Veloso”. Essa pesquisa foi embasada em registros audiovisuais disponíveis em domínio público, entrevistas publicadas em periódicos e endereços online, a adstrita bibliografia oficial e os escassos trabalhos acadêmicos relacionados. O aporte teórico concentrou-se em autores que refletiam acerca das diferentes manifestações culturais, sobretudo na América do Sul. Dentre eles, Augusto de Campos, Celso Faveretto, Amador Ribeiro Neto, Jorge Caê Rodrigues, Luiz Tatit, Severo Sarduy e Caetano Veloso. O objetivo é compreender as manifestações da antropofagia na obra “Superbacana” de Caetano Veloso. De tal modo descobriu-se a presença de alguns dualismos, costumeiramente hierarquizados do ponto de vista da arte e que no caso deste cantor, foi suprimida, dando lugar a um dos atributos mais marcantes do movimento, o experimentalismo.

Palavras-chave: “Superbacana”. Modernismo literário. Antropofagia. Música. Tropicália.

Abstract: This article examines the anthropophagic production methodology used by members of the

¹ Doutorando do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da PUC Minas.

group “Tropicália”, giving a new look to European ideas and models without subordinating themselves to the dichotomies between national and foreign. Representations that resonate in various artistic, social and political manifestations of the time. For this research, the discography of Caetano Veloso’s first album (1968) entitled “Caetano Veloso” was explored. This research was based on audiovisual recordings available in the public domain, interviews published in periodicals and online addresses, the limited official bibliography and the scarce related academic works. The theoretical contribution focused on authors who reflected on different cultural manifestations, especially in South America. Among them, Augusto de Campos, Celso Faveretto, Amador Ribeiro Neto, Jorge Caê Rodrigues, Luiz Tatit, Severo Sarduy and Caetano Veloso. The objective is to understand the manifestations of anthropophagy in Caetano Veloso’s work “Superbacana”. In this way, the presence of some dualisms was discovered, usually hierarchized from the point of view of art and which, in the case of this singer, were suppressed, giving way to one of the most striking attributes of the movement, experimentalism.

Keywords: “Superbacana”. Literary modernism. Anthropophagy. Music. Tropicália.

INTRODUÇÃO

O Modernismo literário presente no auge de 1920 permitiu reviver o momento em que Oswald de Andrade transmitiu ao discurso acerca da cultura no Brasil a definição de antropofagia. Esse movimento detinha uma força motriz para a criação artística brasileira no século vinte. Os artistas passaram a produzir obras que dialogavam com a realidade daquele momento, marcado por movimentos que mudaram a forma de conceber arte e literatura e pela urgência de adequar novas produções à realidade, o que foi é perceptível também nas músicas.

Justamente nesse período que os meios intelectual e musical tentaram concretizar o que é ser brasileiro na música, a partir do mito da coexistência racial pacífica e da ótica da “musicalidade concentrada” do povo brasileiro, isto é, da agregação de suas aparições folclóricas e clássicas com

os gêneros e técnicas eruditas europeias ou populares norte-americanas na confluência com nossa “capacidade musical nata”, que fez engendrar uma “identidade nacional musical”.

Nessa passagem é sabido que a esfera teórica aberta pela antropofagia põe em vicissitude um problema notório da vida letrada na circunferência do capitalismo: a perseverança dos traços coloniais. Pela abrangência e importância dessa evidência, a antropofagia transcende o elementar Modernismo paulista para repercutir na produção artística brasileira dos anos 1950 em diante, com o Concretismo, o Teatro Oficina e a Tropicália, interpretação musical do aforismo antropofágico é componente da reflexão ora apontada.

Sob uma norma que vislumbra o dialogismo musical Séve (1999, 11) aponta que se encontram substâncias que remetem as ideologias antropofágicas da Semana de Arte Moderna de 1922. À guisa de exemplo, na música popular, podemos mencionar a apropriação de gêneros (rock, jazz, soul, funk, blues) e instrumentos estrangeiros (guitarra, contrabaixo, bateria, teclados) aos compassos e instrumentos que tem reconhecimento como sendo “brasileiros” (baião, coco, samba, maracatu, frevo, ijexá; instrumentos como o tambor de alfaia e o violão de sete cordas) ou a reciclagem das configurações e gêneros eruditos importados em novos produtos que, após receberem certas propriedades sonoras serão classificados de “música brasileira”, como é o caso do ‘choro’, que é a combinação de múltiplos gêneros musicais populares europeus (mazurca, valsa, polca, schottisch) reunidos na maneira erudita rondó e ajustados ao “gingado brasileiro”.

Destarte, (SCHWARZ, 1987) alega que a tropicália alcança a adaptação da antropofagia como expressão para a música no Brasil pós-64. No que se refere linguagem, do meio de circulação e do contexto histórico, a manifestação da Tropicália é considerada a extensão de certa interpretação do Brasil estabelecida pelo poeta Oswald de Andrade.

Apesar de a definição de antropofagia ter sido dificultosa, textualmente, somente no Manifesto antropofágico (1928), a ciência faz parte de uma caracterização mais vasta, que transpassa diversos períodos da produção poética e analítica do autor. No campo da religiosidade ameríndia, Oswald fez insurgir uma concepção de reinterpretação do Brasil a partir de condições simbólicas da antropofagia.

É nesse contexto que esteticamente significou uma coragem pela reeducação das sensibilidades e apreciações, com atenção exclusiva no trato dos elementos locais. Ademais, o antropofagismo sugere, também, um desvio no diálogo com a produção internacional, que vai de padrão a matérias-primas. Isso implica dizer que a atividade artística e intelectual nos trópicos recusa em se estabelecer, puramente, num esforço para seguir a criação estrangeira.

A preferência pelo ameríndio antropófago como representação de mutação exhibe um Oswald que acena para além do Atlântico. Desde meados do século XIX, assim, a Europa via oscilar o etnocentrismo aportado na racionalidade iluminista. Através de a aparente exaustão dos contornos artísticos clássicos, as vanguardas se atentam para manifestações periféricas, com o intuito de reconstruir a essência de se produzir e refletir a arte.

Além de que, a herança do capitalismo, mais manifesto desde a era industrial, colocou em risco a legitimidade da concepção moderna, conseqüentemente o avanço técnico não vinha seguido das melhorias sociais esperadas. Era o momento de procurar outros percursos, e as culturas ditas incivilizadas vieram preencher esse espaço. Assim, o bárbaro se descola da marca do “anacronismo” para ganhar o estatuto de alternativa. Cultura e barbárie se embaraçam, difundindo dúvidas sobre séculos de uma passagem trilhado no ocidente.

Seguindo essa linha de novas buscas é que analisaremos a antropofagia na música “Superbacana”, composta para o primeiro disco de Caetano Veloso titulado, Caetano Veloso (1968), ou seja, essa performance é uma síntese da apropriação do desenvolvimento de industrialização da música e das alusões culturais da modernidade, fazendo interferência e transcendendo a todo provincianismo, contra o qual resistiam os tropicalistas, que almejavam cada vez mais liberdade para suas criações musicais.

Relatamos por tentar demonstrar em que versa, afinal, uma compreensão antropofágica voltada para a música Superbacana de Caetano Veloso, despertando, assim, a atenção dos críticos. Logo, neste artigo, pesquisamos o diálogo dessa canção no sentido de deglutir, transformar e assimilar. Em suma, é preciso começar com a premissa de que existe um problema, ou seja, a percepção do descompasso

e reformulação da brasilidade o que leva a realização do anseio de ruptura e, acima de tudo, crítica de valores estabelecidos.

CAETANO VELOSO: CAMINHOS PERCORRIDOS NO TROPICALISMO

Todas as construções musicais advindas do movimento tropicalista tendenciaram por introduzir elementos de outras culturas, como a utilização de guitarra elétrica nas composições das músicas e aderiram a expressões peculiares da vida moderna nas letras e, além do mais, quando se assume simpatizantes e defensores da música como considerada alienada, produzidas pelos artistas da Jovem Guarda, é deflagrado o desconforto e repúdio à arte tropicalista por parte dos partidários ao conservadorismo que vislumbravam pelo vernaculismo musical e pelos defensores da forma erudita.

Nessa fase, à frente do movimento Tropicalismo estão nomes como: Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e Gal Costa. Instigou uma proveitosa discussão na cultura brasileira. Na situação peculiar da canção, estimulou o debate acerca do “atributo poético” das letras de música e sua inclusão naquele contexto sociopolítico, em épocas de Ditadura Militar. De acordo com o crítico e poeta Augusto de Campos, naquele contexto a poesia fabricada no Brasil estava sobretudo nos discos, e não nos livros.

Assim, a Tropicália sugeria abrir mão do “conservadorismo”, que poderia ser a “morte” que jazia na sala de jantar, em contorno da mesa de boa parte da sociedade brasileira patriarcal, como verificado nas letras de “Eles” e “Panis et circensis” (essa última com os célebres versos “mas as pessoas na sala de jantar / são ocupadas em nascer e morrer”), parcerias de Caetano Veloso e Gilberto Gil. E desconsiderando desse tipo de “sala de jantar”, o ambiente dos tropicalistas era o quintal, o estilo de Manuel Bandeira — que, ao lembrar-se do quintal da sua infância no Recife, manifestara que os períodos naquele lugar eram “treinos para a poesia”, como ilustra Benedito Nunes (2010, p. 58), ao discorrer sobre “Casa, praça, jardim e quintal” — para dali atravessar até as avenidas, tablados e televisão.

O fato mais relevante para a linha de raciocínio é compreender que letra da canção “Eles” é ampla — bem como outras do disco Caetano Veloso, de 1968, que, conforme Augusto de Campos (2005), possui “letras longas e abstrusas” —, com fartura de significados e sem refrão. Outrossim, o que temos é uma propagação de imagens e ideias, apresentando o que “eles” fazem, pensam, preferem, cantam, anunciam, etc., somando-se ainda a aforismos, frases-feitas; tudo apurado (nem sempre sistematicamente) para compor o “crivo” de significados da canção. E é assim que também se apresenta a capa do disco de Caetano Veloso, conforme imagem 1, a seguir.

Imagem 1: Capa do disco de Caetano Veloso, 1968



Fonte: MATTAR, 2020

Todas essas construções, como por exemplo, o design do disco confirma um diálogo com a Pop Art e a cena psicodélica (britânica e norte-americana). Um verdadeiro festejo de cores com uma grande ilustração que ocupa toda extensão da capa acerca de um fundo vermelho. O nome “Caetano Veloso” separado em amarelo numa tipografia delineada a mão, “conforme o estilo psicodélico” (RODRIGUES, 2006, p. 200), parece remeter à Art Nouveau, curvilínea e ornamentada (usualmente aconselhando ideia de movimento).

No núcleo da capa do disco Caetano Veloso, uma moldura em forma oval além a minudência de uma imagem do artista, com a direção esquerda do rosto iluminado e a direção direita oculta por uma sombra, que adjudica um tom misterioso ao artista. Levando em consideração as exposições de Jorge Caê Rodrigues, a fórmula do layout de Rogério Duarte impugnou neste trabalho ao pastiche, no aspecto de “apropriação de algo sem que se faça menção a sua totalidade original, ao contrário da paródia/ironia, que chama a atenção para esse contexto” (RODRIGUES, 2006, p. 201). O autor fala de uma mudança entre a composição consagrada (com a foto centralizada e o nome na parte superior, também centralizado) e uma exuberância e riqueza nos detalhes.

A representatividade da mulher da ilustração simboliza um enigma, podendo simular uma das tantas mulheres das músicas do disco: pode ser Clarice (a emblemática personalidade da canção homônima); Brigitte Bardot (trazida em “Alegria, alegria”); como ainda pode ser Iracema ou a Garota de Ipanema (saindo diretamente da letra de “Tropicália”); ou a Maria (de “Tropicália” ou a de “Anunciação”) ou a Clara, que dar o título a outra canção do repertório. Com certeza, pode ser alguma delas. E quem sabe todas? Ou seja, nula a possibilidade de ser alguma. Como assegura o próprio Caetano Veloso em texto na contracapa do disco: “porque eu não quero, porque eu não devo explicar absolutamente nada”.

Desse modo, a configuração da mulher auxilia a compor uma ideia de alguma coisa vulgar, feroz, excessivo, tropical num panorama submerso pelo verde e amarelo (na tipografia ilustrativa do nome do artista e no cacho de bananas na parte inferior da capa). Entretanto, essa ampla propagação de composição visivelmente desarmônicos — também coevo na letra de “Eles” — nos encaminha às

exposições de Amador Ribeiro Neto (2001) acerca da obra de Caetano Veloso. Apoiando-se nas normas teóricas expressas por Severo Sarduy, Ribeiro Neto defende que a criação musical de Caetano Veloso é neobarroca².

Ademais, o neobarroco concebe uma releitura da estética barroca na América Latina, isto é, trazendo consigo imprecisões, profusões e desperdícios em cadeias de apreciáveis, recursos que diferenciavam o padrão tradicional do barroco europeu. Em seu abarcamento e ambiguidade, o barroco sempre mostrou a riqueza da eloquência nas construções dos sentidos, ou também a alternativa que demuda em prazer o escamoteamento (o não dizer) como indicativo de uma riqueza estética infável.

É nesse contexto da posição “Barroco e Neobarroco”, Sarduy (1979) define o barroco surgido na Europa (como “divinização do artifício, do escárnio e ironia da natureza: artificialização”) e faz o percurso da apresentação de suas peculiaridades até os conhecimentos do barroco latino-americano. Alude e delibera três astúcias barrocas. Substituição: escamoteamento e substituição de uma expressão por outra, chegando à aceção por meio do contexto; propagação: uma cadeia de expressões que contorna um conjunto que remete a um determinado significado; e condensação: fusão, substituição, permuta entre recursos fonéticos, etc., que farão brotar uma terceira significante que constituirá semanticamente os dois primeiros.

Fazendo a menção agora sobre a conexão que Ribeiro Neto faz entre o neobarroco e a obra de Caetano Veloso, verificamos que nesta a “linguagem atribui, como dominância, ambiguidade (duplo sentido) e a propagação de significantes, fazendo daquilo que é norma geral de toda poesia (ou composição), peculiaridade da sua maneira de criar” (RIBEIRO NETO, 2001, p. 98).

Nas reflexões e interpretações sobre as composições de Caetano é frequente trazermos o termo “ambiguidade”, além das inúmeras interlocuções com as mais diversificadas manifestações artísticas da tradição brasileira e da cultura pop internacional. No que concerne a tais interlocuções, Luiz Tatit corrobora que Caetano envolveu todas as dicções da canção brasileira, navegando inteligentemente pela linguagem de vários cancionistas, “encarnando seus dons”, além da “absorção que faz da música popular

2 É uma expressão utilizada para descrever produções artísticas que contêm importantes aspectos do estilo Barroco. Esse estilo agrega-se na configuração de meados do século XIX, sobretudo a partir de 1980.

internacional”, com uma obra múltipla que, concomitantemente, faz tudo isso “imbuído internamente de sua dicção” (TATIT, 2002, p. 263).

MÚSICA SUPERBACANA: DEGLUTIÇÃO, TRANSFORMAÇÃO E ASSIMILAÇÃO

Ao se observar a capa do disco de 1968, percebemos a evocação e divulgação de imagens e de significantes, nesse sentido vale ressaltar a superabundância de significantes nas letras do “disco tropicalista” do compositor baiano. “Tropicália”, faixa que dá abertura ao disco, é acentuada por Favaretto (2000) como “o estopim estético” do movimento, além de dar nome ao mesmo. Nas palavras do autor, a letra exhibe “um painel histórico que decorre em metaforização do Brasil”, com um desenvolvimento de imagens que aduz aos contrassensos sociais, culturais e políticos do país:

Toda essa gente se engana
então finge que não vê que
eu nasci pra ser o Superbacana
eu nasci pra ser o Superbacana
Superbacana
Superbacana
Superbacana
Super-homem
Superflit
Supervinc
Supehist
Superbacana
Estilhaços sobre Copacabana
o mundo em Copacabana
tudo em Copacabana
Copacabana
o mundo explode
longe muito longe
o sol responde
o tempo esconde
o vento espalha
e as migalhas caem todas sobre
Copacabana me engana
Esconde o superamendoim

o espinafre, o biotônico
o comando do avião supersônico
do parque eletrônico
do poder atômico
do avanço econômico
a moeda número um do Tio Patinhas não é minha
um batalhão de cowboys
barra a entrada da legião dos super-heróis
e eu Superbacana
vou sonhando até explodir colorido
no sol, nos cinco sentidos
nada no bolso ou nas mãos
(um instante, maestro!)
Super-Homem
Superflit
Supervinc
Supehist
Superviva
Supershell
Superquentão

Percebe-se a propagação de significantes que também se dá em “Superbacana”, que na abertura mostra um espessamento e transformação — que com a colocação do radical “super” originará em diversos outros vocábulos na letra, por meio deste mesmo artifício de condensação. O modo de um publicitário de si mesmo (um “super-herói superbacana” nem um pouco discreto), o eu lírico se apresenta como detentor de poderes que se multiplicam na rapidez da linguagem moderna.

Ou seja, é uma síntese da assimilação da transformação de industrialização da música e das referências culturais da modernidade, fazendo interferência e transcendendo a todo provincianismo, contra o que contrastavam os tropicalistas, que ambicionavam cada vez mais livre-arbítrio para suas produções. Essa é uma canção muito sintética, na qual identificamos o ensaio tropicalista de “preencherem o fosso” entre a arte popular e a arte erudita. Porém, o arranjo não tem, como em outras criações, o caráter experimentalista. É uma música perspicaz, um rock muito simples, que parece com as que eram feitos pela “turma do iê-iê-iê”.

Contudo, a letra é mais uma autoafirmação, uma resposta aos que não atingiam essa percepção

e preferiam tratar com desdém “a maneira tropicalista de ser” e sua postura alternativa de incorporar a modernidade no seu método de arte: “Toda essa gente se engana / Então finge que não vê que / Eu nasci pra ser o superbacana”.

Caetano Veloso abusa do prefixo super- do latim, que designa superioridade acrescentando-o às palavras: superhomem, surperflit, superfink, suprist, dando ideia de deglutição da música – como quisesse passar a ideia de (vocês vão ter que engolir a música”. Assim, mesmo que, não dê sentido particular às palavras, promove um uma hibridez morfológica criando neologismos e reforçando a ideia de superioridade, dando à canção a predominância na velocidade, símbolo da modernidade.

Caetano Veloso incorpora de forma muito evidente a descrição de super-herói. O Superbacana é o ícone no qual identificamos a expressão do aspiração de especificar as inovações da produção artística no Brasil. Outrossim, Copacabana, baluarte das basilares celebridades da bossa nova na década de 50 e 60, é o miolo cultural brasileiro para onde estão focadas todas as atenções, não obstante, os verdadeiros arrebatamentos advêm muito longe de lá, uma maneira de dizer que nem Copacabana e nem a bossa nova, assim, eram agora, o cerne das atenções, porquanto é de lá que se veem fragmentos, que representam a aspensão desse centro artístico, descentralizando-o, movendo o público para o movimento que surgia extramuro – Rio de Janeiro.

Observa-se as constatações dos jogos sonoros (paronomásticos) que atuam desde o vínculo anagramático entre “bacana” e “cabana”, dos vocábulos “Superbacana” e “Copacabana”, e se propagam por meio das tantas rimas (internas, externas, assoantes e consoantes) que “arrebentam” em “o mundo explode / longe muito longe / o sol responde / o tempo esconde / o vento espalha / e as migalhas caem todas sobre / Copacabana me engana”, além do mais as assonâncias em /a/ e /o/ fechados.

Os pesos relativos da natureza linguística (distante) existente num “mundo”, “sol” e “vento” gera uma detonação que a todos aproxima e marca para uma nova era de novos protótipos, do consumo do “biotônico / o comando do avião supersônico / do parque eletrônico / do poder atômico / do avanço econômico”, todos rimando e interagindo paralelamente ao espaço.

Uma arte geral da linguagem, propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema, uma arte popular. (...) A relevância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até às histórias em quadrinhos, a necessidade do movimento, a estrutura dinâmica, o ideograma como ideia básica. (PIGNATARI, 2006, p. 67-68). Grifos nossos

Entretanto, como não poderia deixar de ser, Caetano Veloso atua nesta linguagem entrando nas histórias e contos em quadrinhos, no merchandising, no rádio, na televisão, etc., trabalhando a ambiguidade/ambivalência, a ironia. O “Superbacana” distribui seu radical “super” através de elementos que se manifestam como “levianos”, “sobejos” e que, na presteza de avião “supersônico”, insaciável por inovações, poderá ser “suplantado” em qualquer prateleira de “supermercado”. O Superbacana “brotou para ser Superbacana” e tem que sempre renascer “arrebentando colorido”, transmutando-se em “nova novidade” (o pleonasma é apropriado).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho, pode-se perceber, a priori, que de fato aconteceu uma prática antropofágica pela manifestação artística “Tropicália”, quando estes estavam no designado “período clássico” do grupo. Essa manifestação utilizou tons oswaldianos em sua metodologia de devoração. Assim, como o próprio Oswald (1928) articulava: na “absorção do inimigo sacro, para transformá-lo em totem”. Em meio aos inimigos, não tão-somente o tão debatido rock britânico, mas as articulações que desencadeavam os contrassensos em jogo por configurações fechadas de cultura, o desafio dos entraves técnicos.

Realmente, alguns “tabus e preconceitos” foram modificados em totens. Isso é confirmado em momentos como: apontamentos da contestação da lógica cotidiana ocidental de classe média, compleição de informações estrangeiras em músicas nacionais, sincronia de elementos opostos, eruditos e pagãos. Desierarquização de estilos, com desorganização dos tabus para reerguê-los em totens. O tom oswaldiano, como foi visto, é examinado na afirmação da letra da música “Superbacana” marcado pelo

símbolo de desejo de ditar os novos padrões de produção artística do país.

Verifica-se o potencial da música que transformada em poesia-objeto, foi uma transcrição feita por Augusto dos Campos. É inevitavelmente nos debates estéticos que os Tropicalistas encontraram caminho para transitar: a “lei oswaldiana” imprescindível do homem e do antropófago. Aliás, o cancelamento da demarcação discriminatória, ou como afirmava Oswald (1928) “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido”. As provocações lançadas à própria lógica musical, pela obstinação do audacioso, do carnavalesco, do cacófato, da antimúsica.

O aspecto antropofágico foi enriquecido pela implantação dos ditos “indispensáveis básicos da arte moderna”, tais como o experimentalismo, enfático no procedimento produtivo, o espírito de paródia, a alegorização, a visão carnavalesca do mundo. O movimento antropofágico aconteceu pela devoração das tensões situadas entre as diferentes escolas musicais em conflito, que ecoavam até excludentes.

A canção “Superbacana” permite identificar como a antropofagia pode ser enriquecida pelo grau de contribuições, preferencialmente, de atuações marcadas. Essa canção é um bom exemplo desta transformação. Traz a probabilidade das apreciações intersemióticas, rompendo a linearidade da letra. É onde lê-se a herança dos díspares compositores envolvidos, numa comunicação que compunha os atabaques com a bateria, a guitarra com os compassos africanos, a poesia concretista com o tropicalismo, as alusões nas letras que permutavam o pop penetrado com o religioso “pagão”.

Quanto ao critério da análise, seria também relevante mencionar sobre o monopólio da antropofagia nas canções compostas especificamente pelo movimento “Tropicália”. Em suma, essas relações têm pontualmente seus polos identificáveis, seja pelo projeto próprio do tropicalismo de realçar processos e “elementos”, seja por uma exteriorização irrefletida, entretanto manifesto de determinadas inspirações. Refletindo em um encontro cultural nas artes no país onde esse procedimento deveria ser palavra de ordem, esse foi, finalmente, a solicitação elementar para a retomada da linha tênue evolutiva na música brasileira.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Col. Debates; 3).

FAVARETTO, Celso. Tropicália alegoria alegria. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

MATTAR, G. Grandes álbuns da humanidade brasileira (Caetano Veloso, 1968). Disponível em: <https://notonlyrockandroll.wordpress.com/2020/01/13/grandes-albuns-da-humanidade-brasileira-caetano-veloso-caetano-veloso-1968/>. Acesso em 20 ago. 2022.

PIGNATARI, Décio. “Nova poesia: concreta (manifesto)”. In: CAMPOS, Augusto de et al. Teoria da poesia concreta. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.

RODRIGUES, Jorge Caê. “O design tropicalista de Rogério Duarte”. In: MELO, Chico Homem de (org.). O design gráfico brasileiro: anos 60. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 188-215.

SARDUY, Severo. “O Barroco e o Neobarroco”. In: MORENO, César Fernández (org). América Latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 161-178. (Col. Estudos; 52)

TATIT, Luiz. O cancionista: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

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