

ACORDES PRECISOS E DISCURSOS DISSONANTES: DEBATES ESTÉTICOS E POLÍTICOS EM TORNO DA TROPICÁLIA

Geni Rosa Duarte



RESUMO: O objetivo deste artigo é discutir algumas questões relativas à in(tensa) relação música popular e política, a partir da análise de alguns dos embates vivenciados na/e pela chamada MPB nos anos 1960. A partir de alguns estudos de caso, pretende-se evidenciar a heterogeneidade de discursos e de propostas políticas que se fizeram presentes no interior da MPB, mesmo considerando-se os embates vivenciados em conjunto pelos músicos e demais intelectuais nos anos dos governos militares.

PALAVRAS-CHAVE: Festivais; Música popular brasileira; Política.

ABSTRACT: The aims of this article is argue some relative questions about the in(tense) relationship between popular music and politics, analyzing some contests lived by the Brazilian popular music from the sixties'. From some studies of case, that intended to evidence the heterogeneities of speeches and of politic proposals about the Brazilian popular music made by the musicians and intellectuals in the time of the military government.

KEYWORDS: Festivals; Brazilian popular music; Politics.



“É essa a juventude que quer tomar o poder? (...).
Se vocês forem em política como são em estética estamos feitos...
[Vocês] são a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar
amanhã o velhote inimigo que morreu ontem...”

Caetano Veloso

Quarenta anos atrás, dois acontecimentos disputavam espaços nas páginas dos jornais mais importantes do país: o acidente no qual perdia a vida Castelo Branco, no Ceará, poucos meses após passar o poder a Costa e Silva, ofuscava um outro, “um ato público, com ares cívicos” (Mello, 2003, p. 181), que congregava artistas em defesa da música popular brasileira contra a influência estrangeira. Dessa manifestação, que ficou conhecida como “Passeata contra as guitarras elétricas”, mas que na realidade fora organizada para divulgar o terceiro programa *Frente Única - Noite da Música Popular Brasileira* da TV Record, participavam Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, MPB-4, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Zé Kéti, juntando-se a eles, no recinto do teatro, Chico Buarque e Wilson Simonal. Parecia que todos eles formavam, nesse instante, uma *frente ampla* em favor da música nacional, consciente dos seus territórios e politizada.

O campo de batalha por excelência, todavia, eram os festivais de música popular. Nos debates sobre música popular no período, ressoavam ainda os ecos do projeto nacional-popular, gestado principalmente nos meios estudantis no início da década através do CPC (Centro Popular de Cultura). Em tempos de ditadura, os festivais propiciavam a expressão de divergências do ponto de vista político, muitas das quais fruto das propostas de mudança das organizações políticas de esquerda que se faziam presentes, clandestinas ou não, no movimento sindical, estudantil e artístico. A tradição musical e popular, os ritmos regionais que ganhavam novos arranjos, sobrepunham-se, muitas vezes, ao samba como linguagem única, como expressão da nacionalidade, mas sempre sem admitir “contaminações”: mesmo os cantores identificados com a chamada “Jovem Guarda” apresentavam-se naquele espaço cantando composições dentro dos cânones permitidos pelos limites do nacional, do qual as influências “estrangeiras” tinham que ser suprimidas.

Todavia, a música popular brasileira que se sedimentava no final dos anos 1960 não se operava como fruto de um “projeto único”, um movimento, mas a partir de embates que perpassavam as várias dimensões da música em si. Debatiam-se tanto questões estéticas quanto o papel político-social da música popular, levando em consideração sua difusão via indústria cultural - através dos festivais, da televisão, do rádio, do disco, do cinema e do teatro. Nesse sentido, o processo vivenciado pós-AI-5 (Ato Institucional nº 5) obrigou a uma mudança nos rumos da música popular não apenas através da censura das produções artísticas, mas desestruturando essa forma de relacionamento com o público, impedindo a expressão dessas diferenças.

Se os festivais, até 1968, operaram como parte de uma “esfera pública” de oposição, como aponta Napolitano (2001, p. 290), é significativo que eles abriram a possibilidade de operar uma definição do artista como agitador, mais do que agente revolucionário. Possibilitaram, realmente, que se configurasse um papel social definido para o artista, anunciador de um tempo de mudança, de transformação, mesmo quando não comprometido “na prática” com a emergência dele - ou seja, mesmo fora de um partido político, ou de instituições de participação política

tradicionalmente instituídas. No final de 1967, a explosão da Tropicália de certa forma acelerou a quebra desse papel agitador.

Pouco mais de dois meses depois da citada “Passeata contra as Guitarras Elétricas”, em outubro de 1967, no III Festival de Música Popular da TV Record, Gilberto Gil apresentava-se com a composição *Domingo no Parque*, em arranjo de Rogério Duprat, com acompanhamento orquestral misturando berimbau com as guitarras elétricas dos Mutantes. Caetano Veloso se apresentava com *Alegria, Alegria*, acompanhado dos barbudos e cabeludos argentinos Beat Boys, contrastando com a elegância dos *smokings* de Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré e outros. Configurava-se, nessas poucas semanas do festival, uma ruptura na música popular brasileira, e nascia, em parto televisivo, entre cores e gritos, a Tropicália, ou Tropicalismo.¹

O movimento² nascia marcado pela performance — hoje não seria difícil imaginar Gilberto Gil cantando acompanhado pelo Quarteto Novo, sem as experiências de Duprat, dentro do padrão que até então assumira, ou imaginar o maestro Duprat “tropicalizando” *Ponteio*, talvez tão revolucionária musicalmente falando³ quanto *Domingo no Parque* — fazendo frente, nesse sentido, ao “conservadorismo poético-musical” expresso nas músicas de César Roldão Vieira ou mesmo de Geraldo Vandré, os quais, evidentemente, tinham preocupações muito diferentes dessas. Por outro lado, a aceitação pelo público das inovações musicais trazidas e mostradas via festival, necessariamente teriam que vir amparadas pelo prestígio e pelo encanto da dupla formada por Gil e Caetano, nomes a partir daí inseparáveis. Caetano tinha se destacado, ao lado de Chico Buarque, no programa “Esta noite se improvisa”, da TV Record, e Gil tinha sido já gravado por grandes nomes, como Elis Regina.

Segundo Augusto de Campos, a sobriedade interpretativa trazida pela Bossa Nova, superando a estética teatralizada do *bel canto* de épocas anteriores, aproximava o modo de cantar dos intérpretes do iê-iê-iê das propostas de Caetano Veloso para “retomada da linha evolutiva da música popular brasileira” (Campos, 1993). Todavia, frente a essa explosão tropicalista, pode-se afirmar que as quebras propostas se fizeram às custas de uma teatralização levada a extremos, principalmente por Gil em 1967, com *Domingo no Parque*. Uma certa sobriedade interpretativa de Caetano Veloso em 1967, apenas quebrada pelas estridências das guitarras elétricas e do visual agressivo, talvez ainda se apoiasse em continuidades com composições anteriores, como bem notou Campos:

O que se verifica não é um corte brusco, mas uma verdadeira continuidade entre as letras das música *É de Manhã, Um dia e Alegria, Alegria*, todas elas com uma semântica itinerante, definida pelos temas-refrões que têm como dominante o verbo “ir”: de “vou pela estrada/ e cada estrela é uma flor etc.” (*É de Manhã*) e “vou voltando pra você”, “vou voltando como um dia” (*Um dia*) ao singelo “Eu vou” de *Alegria, Alegria*. (...) (Campos, 1993, p. 144).

Nesse sentido, embora Augusto de Campos tenha assinalado que “a explosão de *Alegria, Alegria* soa como um novo desabafo-manifesto mais do que necessário”, e o refrão “Por que não?” como um “desabafo desafio” (1993, p. 152), podemos supor que as quebras estéticas estão muito mais presentes em *Domingo no Parque*. Nessa composição, a tradição, até mesmo a tradição nacionalista (expressa no uso de berimbau e do ritmo regional, capoeira) se contrapunha ao novo, na descrição de um cotidiano entremeado com sons esparsos e ruídos, contrapostos à voz de Gil contrastando com o coro jovem dos Mutantes, antecipando uma verdadeira “geléia geral”. Em Gil, a teatralidade, expressa nos gestos largos, no sorriso aberto, coloca-o na linha de frente não da retomada, mas da quebra da continuidade da linha evolutiva da música popular brasileira, como assinalou Pedro Alexandre Sanches: “Os tropicalistas, Caetano à frente, chegavam não

para reatar a linha evolutiva da música popular (...) mas para encaminhá-la a outra e diversa direção, mesmo que derrubando o que aparecesse no caminho” (Sanchez, 2000, p. 18).



No ano seguinte, a explosão de *É Proibido Proibir*, com vaías a Caetano quando da apresentação no TUCA, e a desclassificação de *Questão de Ordem*, de Gilberto Gil sinalizam cisões muito mais profundas. 1968 foi também o ano de *A Voz do Morto*, composição de Caetano Veloso anunciando a próxima morte do samba e do seu símbolo mais “passadista”, Aracy de Almeida, para quem, segundo o próprio autor, a música fora composta. A letra é bem expressiva: “Estamos aqui no tablado/ feito de ouro e de prata/ de filô, de náilon/ Eles querem salvar as glórias nacionais/ as glórias nacionais/ coitados/ ninguém me salva/ ninguém me engana”, para depois concluir “Eu sou o samba/ a voz do morto (...) na glória”. Caetano tornava-se realmente o porta-voz musical do movimento (e não só musical).

Nessas composições configurava-se também, de forma muito clara, o rompimento com a narrativa linear, substituída pela colagem, pelo visual, pelo fragmento, por tudo

aquilo que se colocasse “fora de ordem”, expresso pela negação de qualquer harmonia convencional, com a colocação na gravação de ruídos, gritos, guinchos, etc.

Contra quem os tropicalistas voltavam suas armas? Apresentando-se como síntese do *novo*, a dupla esbravejava, em primeiro lugar, contra o velho, o estabelecido, o formal. Por outro lado, esforçava-se por sepultar a ordem vigente, e com ela os inúmeros “cadáveres insepultos” que com eles conviviam, diariamente, através da mídia – a velha intérprete Aracy de Almeida inclusive. Apegando-se ao *slogan* do maio/68 francês, Caetano internacionalizava seu protesto, gritando “não ao não”, com um toque “protopunk” nas vestimentas, como rememorou mais tarde, em *Vereda Tropical* (Veloso, 1997, p. 299), assumindo um papel como germe de outros movimentos de contestação.

Fazendo uma avaliação do III FIC (Festival Internacional da Canção), de 1968, Zuzana Homem de Mello solidifica a visão de uma juventude rebelde e contestadora, lutando contra o sistema capitalista – implicitamente reservando espaço nela para os rebeldes tropicalistas:

Sonhando com um novo comportamento no mundo, os jovens se rebelaram [em 1968] contra o sistema capitalista que, ao longo da história, tinha se mostrado incapaz de evitar destruições e guerras odiosas, como a do Vietnã. A ideologia desses jovens tinha, numa ponta, a teoria marxista e, na outra, a idéia romantizada – e, de certo modo, contraditória – segundo a qual o sistema só cederia pela violência. No Brasil, essa violência seria desferida contra o inimigo mais ostensivo, o regime militar, já que a ditadura era o mais próximo representante desse sistema (Mello, 2003, p. 271).

Embora o texto citado não tenha por objetivo, certamente, fazer análises históricas desse processo mas sim expor a vivência do autor como protagonista na chamada “era dos festivais”, ele mostra exatamente uma visão que generaliza, em termos de “juventude rebelde”,

um processo que foi vivido pelos jovens de forma heterogênea e diferenciada, no interior de embates que foram muito além da simples dicotomia engajados/ alienados. Nos termos expressos acima, a juventude toda, capitaneada então por líderes anunciadores do novo, levantava-se contra o sistema capitalista e, localmente, contra o regime militar. Essa homogeneidade rebelde foi assumida pelos tropicalistas: é expressiva a posição, nesse sentido, de Gilberto Gil, expressa nos versos de *Questão de Ordem*, assumindo, de certo modo, um papel de liderança num projeto de mudança sem referência precisa no tempo e no espaço: “Se eu ficar em casa/ fico preparando/ palavras de ordem/ para os companheiros/ que esperam nas ruas/ pelo mundo inteiro”.

Posteriormente, Caetano Veloso situaria sua opção em outros termos, “politizando” as propostas tropicalistas. Em *Vereda Tropical*, quase duas décadas depois, ele escreveu: “O tropicalismo começou em mim dolorosamente. O desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia” (Veloso, 1997, p. 254).

Nos festivais de 1967 e 1968, essas quebras estéticas sinalizavam um rompimento com a música mais militante, politizada, e o distanciamento de Gil e Caetano de alguns artistas, como Chico Buarque, havendo uma reaproximação apenas no período pós-exílio. Em 1967/68, propunha-se uma outra relação com o público, fora do ambiente de festivais. O próprio Caetano apontou a sua relutância em participar do III FIC, só o fazendo, como declarou perante as vaias recebidas no TUCA, para “fazê-lo explodir”: “*Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com medo do senhor Chico de Assis, mas com a coragem... quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir... foi Gilberto Gil... e fui eu! Não foi ninguém! Foi Gilberto Gil e fui eu!*”

No III FIC, as posições se radicalizavam. Se *É proibido proibir* retomava o *slogan* do maio parisiense, a partir de uma linguagem visual e fragmentada, com imagens soltas e frases inacabadas, provocativa, muito mais para ser gritada que ouvida, a música apresentada por Geraldo Vandré, declaradamente vencedora pelo público do III FIC, era bem diferente.

Para tocar *Pra não dizer que não falei das flores* basta saber fazer dois acordes ao violão: Em (mi menor) e D (ré maior). Com eles, pode-se executar toda a música: ela foi feita, realmente, para ser entoada. Só isso já estabelece uma relação compositor-público⁴, e explica a força popular que a composição adquiriu ao ser apresentada no III FIC, bem como os protestos pela obtenção do segundo lugar. Não como unanimidade, no interior de um público ainda preocupado com a questão da nacionalização e da rejeição aos estrangeirismos; o Maestro Gaya teria declarado: “A música de Vandré é uma guarânia, ótima para representar o Paraguai, não o Brasil”, ao que o compositor teria respondido: “Minha música é uma mistura de rasqueado de beira de praia com canção latino-americana” (*Veja*, nº 5, 9/10/68). Significativamente, quem iria depois assumir uma latinidade híbrida, em imagens e ritmos latinos, seriam os tropicalistas, com *Soy Loco por ti, América*.

As questões extrapolavam os limites dos palcos. Foram divulgadas na época, pela imprensa, notícias sobre a possibilidade de que a música de Vandré fosse proibida, o que levou compositores como Marcos e Paulo Sérgio Valle a prestar solidariedade e declarar que também não se apresentariam, caso a ameaça se concretizasse. Talvez para contemporizar, Vandré tenha declarado então que os versos “há soldados armados/ amados ou não/ quase todos perdidos/ de armas na mão’ se referem a todas as organizações ou profissões que excluem as pessoas da vida, impedindo que sintam e tenham uma razão para viver” (*Jornal da Tarde*, 05/10/68, p. 17). Ou, segundo Júlio Medaglia, o compositor teria declarado, saindo do Maracanãzinho, cansado: “Isso está virando

comício. Por favor, me deixem ir embora” (Veja, nº 5, 9/10/68). Vandrê representava, realmente, um posicionamento contrário ao governo militar, embora ele, publicamente, rejeitasse inúmeras vezes esse papel. Pós AI-5, outros compositores e artistas assumiram, perante o público, essa mesma posição, o que pode ser, por um lado, atribuído à pouca representatividade das lideranças civis no momento, mas, de outro, atesta a força e o espaço que a música popular brasileira havia adquirido nesses anos.

Independentemente da crítica ao modelo “música de festival”, da qual muitos compositores queriam se afastar, esses eventos serviam não só como balão de ensaio para as gravadoras, mas também promoviam uma aproximação compositor/ público que ia além da simples quantificação de venda de discos. Para Sidney Miller, o artista deveria, sem perder essa comunicabilidade com o público, afirmar seu trabalho engajado, sem se curvar à massificação do consumo imposto pelas multinacionais. Para tanto, o artista deveria se voltar para fontes populares, ainda não exploradas, e desenvolver um trabalho de artesão, antes que elas fossem incorporadas pela indústria de consumo (cf. Napolitano, 2001, p. 299).

Pela importância que a MPB (e agora passo a usar a sigla pela qual essa vertente da música popular ficou conhecida) adquiriu principalmente nesse processo de contestação à ditadura, formou-se uma memória (ou uma “memória musical”) estruturada, internamente, em torno, apenas, dos embates entre *música popular* e *censura*, homogeneizando os embates de que a música popular brasileira foi cenário e/ou porta-voz.

Está claro que as questões que apontamos situaram-se basicamente no interior das forças de esquerda, aglutinadas em torno de alguns artistas que configuravam claramente uma oposição crítica ao governo militar e da expressão de um desejo de mudança. Para estes apontamentos, desconsideramos alguns dos artistas que claramente se posicionavam pró-ditadura, ou que expressavam posições

alienadas nesse debate. Nem sempre diretamente, os artistas que colocamos em discussão — compositores, cantores etc. — trouxeram em suas obras, ou expressaram, na sua atuação pública, posicionamentos socialmente situados, e estes, quando se fizeram presentes, nem sempre foram sistematizados a partir de uma militância num partido ou numa organização política. Alguns o fizeram; outros, porém, procuraram situar especificamente um lugar de onde o músico poderia falar. Todavia, deve-se lembrar que a MPB, notadamente nesse período, se colocava como espaço que dava visibilidade às forças de oposição ao regime no poder.

Uma das questões que dividia as organizações de esquerda no período centrava-se nos caminhos propostos para uma mudança revolucionária. A partir de uma crítica às práticas reformistas e ao imobilismo localizadas na estrutura partidária do PCB (Partido Comunista Brasileiro), os diferentes grupos se dividiam, alguns reivindicando uma mudança via revolução democrática e popular, partindo para uma prática de “proletarização”, ou seja, de inserção dos seus militantes na “produção” (no trabalho fabril ou no campo), outros optando por uma perspectiva direcionada à constituição de um *foco revolucionário*, a partir do qual se daria o levantamento popular e a tomada de poder, outros defendendo outras posições, muitos deles aderindo à luta armada.

Não como alinhamentos numa posição ou noutra, os compositores da MPB deram espaço à expressão dessas posições conflitantes, não se situando num espaço de debate ou noutro, não se posicionando especificamente frente a eles – mas abrindo campo para que os embates se expressassem. Nesses, ficavam claros os caminhos propostos de transformação social. Alguns compositores – e estou me referindo àqueles que efetivamente conferiam à sua produção um sentido político – procuravam nos ritmos e formas populares condições para expressar possibilidades de mudança, assumindo, muitas vezes, um viés até mesmo populista. Para citar um exemplo: em *Ventania - De como um homem perdeu seu*

cavalo e continuou andando, de Geraldo Vandré e Hilton Accioly, finalista não premiada do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, os autores se valem dos ritmos e modos de cantar nordestinos para situar a posição de alguém que assume a fala do nacional para falar da injustiça: “A canção que eu trago agora/ fala de toda a nação”, assumindo então o papel de anunciador/ cantador: “Pra alegrar eu tenho a viola/ pra cantar minha intenção/ pra esperar tenho a certeza/ que guardo no coração”. As condições materiais de exploração, todavia, tinham de ser vencidas nesse próprio chão de onde brotavam: “E a morte que eu vi no campo/ encontrei também no mar/ Boiadeiro e jangadeiro/ Iguais no mesmo esperar/ [...] Já soltei o meu cavalo/ Já deixei a plantação/ Eu já fui até soldado/ hoje muito mais amado/ sou chofer de caminhão”.

Tais posicionamentos não eram componentes de um “projeto” de transformação social, como propunha o pré-projeto de manifesto do CPC da UNE no início da década de 1960, dentro da perspectiva de uma “arte revolucionária”. Nesse sentido, eles aparecem dispersos e de forma não organizada, ora tendendo a situar a perspectiva de mudança na organização da luta, ora na inevitabilidade da transformação. Mas o sujeito histórico construído estava com os pés fincados no chão nacional – o jangadeiro, boiadeiro, operário, camponês, e também o poeta popular, o cantador...

Outros artistas, pelo contrário, buscando outras fontes de identidade, expressavam perspectivas políticas que apontavam para modelos mais inclusivos: uma revolução como a cubana, por exemplo, poderia ocorrer também em outros lugares, dada a luta geral contra o imperialismo. Essa perspectiva, a meu ver, extrapola os limites nacionais. O sujeito histórico, no caso, é o *revolucionário* – em qualquer lugar em que ele esteja. As canções compostas e cantadas pelo uruguaio Daniel Viglietti, por exemplo, caminham nessa direção, o que permite que sejam executadas por músicos de diferentes países, uma vez que há uma pauta comum: a luta contra o

imperialismo, via estratégia guerrilheira. Há, em consequência, um direcionamento para a construção de heróis comuns, o mais importante dos quais foi Che Guevara, referido por uma série de compositores latino-americanos. Em 1968, para ficarmos apenas nesse referencial, a figura desse herói foi referenciada em pelo menos duas músicas: *Soy loco por ti, América* (de Gil e Capinan, gravada por Caetano Veloso, quase um manifesto nesse sentido), e *Che Guevara não morreu*⁵, de Sérgio Ricardo, premiada no Festival da Canção de Protesto da Bulgária. Nesse sentido, processa-se uma aproximação de grupos que a discussão do Tropicalismo tinha afastado.

Essa dimensão heroicizada foi o componente mais significativo dessa memória da música política (ou politizada), continuamente retomada, e a sua significação encobre as divergências dos debates políticos travados no período. Até pela sua dimensão supranacional, ela superou os entraves colocados pelo AI-5, bem como as derrotas impostas aos setores que optaram pela luta armada. Alguns dos seus componentes foram retomados pela MPB pós-68, nos embates e denúncias patentes em algumas das músicas do período.

Difícilmente encontraríamos um compositor, ou toda a sua obra, engajada numa perspectiva ou noutra. Todavia, consideramos que a MPB — e mais especificamente, a MPB engajada politicamente, no seu sentido mais amplo — abriu campo para os debates que se processaram no período histórico em que ela teve visibilidade. E a memória dessas questões é continuamente reafirmada, rearticulada, negada, presentificada, ela mesma situada num campo de forças que não pode ser ignorado.

T & M

Texto recebido em abril de 2006.

Aprovado para publicação em outubro de 2006.

DUARTE, Geni Rosa. "Acordes precisos e discursos dissonantes: debates estéticos e políticos em torno da Tropicália". *Revista Temas & Matizes - Unioeste - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - Vol. 5 - Nº 10 - 2º Semestre de 2006*, p. 45-52.

SOBRE A AUTORA

Geni Rosa Duarte é Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Docente do Colegiado de História e do Mestrado em História na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste - Campus de Marechal Cândido Rondon. Endereço eletrônico: geni_rosaduarte@yahoo.com.br.

NOTAS

1. Embora a historiografia mais recente tenda a recuperar outros nomes do movimento tropicalista, como Torquato Neto, Capinan e Tom Zé, bem como o papel fundamental de Rogério Duprat e outros, para os objetivos deste artigo, interessa-nos, especificamente, a "explosão" produzida por Gil e Caetano nos festivais.
2. Em entrevista a Augusto de Campos, Gilberto Gil assume a perspectiva de "movimento", ao aceitar a proposta de um "disco-manifesto" (cf. CAMPOS, 1993, p. 193).
3. Veja-se, por exemplo, a avaliação feita por Gilberto Mendes, justificando a idéia da retomada da linha evolutiva da música popular brasileira (cf. CAMPOS, 1993, p. 137).
4. Isso explica porque a música foi adotada inúmeras vezes como "hino" durante o movimento das "Diretas" e em outros momentos de mobilização popular. Posteriormente, esvaziada de seu sentido original, serviu ao programa *Gente que faz*, da Rede Globo de Televisão, e, mais recentemente, à propaganda governamental do PROUNI. E tem sido continuamente retomada...
5. Eis alguns dos versos dessa composição, com um claro sentido milenarista: "Che Guevara não morreu / Não, não morreu, Aleluia / Che, eu creio em tua volta / Sem dar muita explicação / Como a folha vai no vento / Como a chuva no sertão / Ouço a América entoando / Novamente o canto teu / Espalhando pelos campos / A morte que não se deu".

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. **"Seguindo a canção"**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.
- SANCHES, Pedro A. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
REVISTA TEMAS & MATIZES
Versão eletrônica disponível na internet:
www.unioeste.br/saber