

FACULDADE E CONSERVATÓRIO DE MUSICA SOUZA LIMA
BACHARELADO EM MÚSICA POPULAR

Matheus Piol Pontin

**Gilberto, Torquato e a Geleia Geral: um estudo sobre a
concepção da obra tropicalista**

São Paulo – SP

2023

Matheus Piol Pontin

**Gilberto, Torquato e a Geleia Geral: um estudo sobre a
concepção da obra tropicalista**

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na
Faculdade de Música Souza Lima como requisito
básico para a conclusão do Curso de Bacharelado
em Música Popular**

Orientador(a): Walter Nery

São Paulo – SP

2023

Pontin, Matheus Piol.

Gilberto, Torquato e a Geleia Geral : um estudo sobre a concepção da obra tropicalista. / Matheus Piol Pontin. – 2023.
34 f. ilustr. Color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Composição e Arranjo.
Orientador: Prof. Dr. Walter Nery Filho.

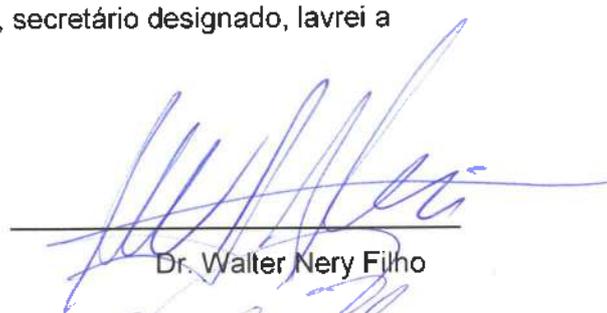
1. Geleia geral. 2. Tropicália. I. Filho, Walter Nery (orientador). II. Título.

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MÚSICA DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

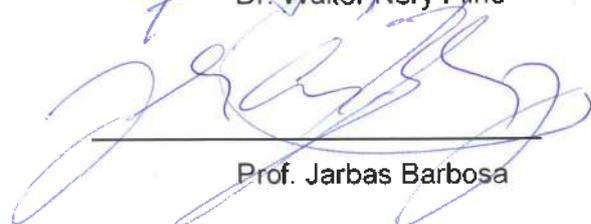
Às 10:00 horas do dia 5 do mês de dezembro de 2022, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Me. Rodrigo Morte e Prof. Esp. Jarbas Barbosa para proceder a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado " Gilberto, Torquato e a Geleia Geral: um estudo sobre a concepção da obra tropicalista", do aluno Matheus Piol Pontin.

Após a exposição oral, o candidato foi arguido pelos componentes da banca que se reuniram reservadamente e decidiram pela aprovação da monografia.

Nada mais havendo a tratar, eu, professor Walter Nery Filho, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.



Dr. Walter Nery Filho



Prof. Jarbas Barbosa



Me. Rodrigo Morte

Resumo

O presente trabalho busca entender como os artistas tropicalistas conceberam o álbum *Tropicália Ou Panis Et Circensis*, com este fim, será analisada com uma abordagem técnico-musical, de um modo a exibir seus ritmos, estilos e influências, a obra Geleia Geral de Gilberto Gil e Torquato Neto. Posteriormente, tais elementos serão relacionados, de modo dissertativo, ao contexto em que viviam os autores, criando assim uma síntese que será concluída no capítulo final.

Palavras-chave: Geleia Geral. Tropicália.

Abstract

The aim of this work is to understand how the artists of the tropicália made the album *Tropicália Ou Panis Et Circensis*, therefore, will be analyzed, through a musical-technical way, in order to display its rhythms, styles and influences, the song Geleia Geral by Gilberto Gil and Torquato Neto. Subsequently, these elements will be related, in a dissertation way, to the context in which the authors lived, thus creating a synthesis that will be concluded in the final chapter.

Keywords: Geleia Geral. Tropicália.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. GELÉIA GERAL – ANÁLISE DO ARRANJO	9
2.1 INTRODUÇÃO DA OBRA	10
2.2 SEÇÃO A	10
2.3 SEÇÃO B.....	18
2.4 INTERLÚDIO	19
2.5 FINALIZAÇÃO DA OBRA.....	24
3. AS REFERÊNCIAS TROPICALISTAS.....	25
3.1 TROPICÁLIA E O MANIFESTO ANTROPOFAGICO	25
3.2 A MUSICA MARCIAL E OS BEATLES	27
3.3 DO FOLCLORE PARA A CULTURA POPULAR	29
4. CONCLUSÃO.....	32
REFERÊNCIAS	34

1. INTRODUÇÃO

A música brasileira nos anos sessenta encontrava-se em meio a grandes inovações tecnológicas e amplas vertentes artísticas. Com a importação dos discos americanos e globais num geral, as novas gerações de compositores viam surgir possibilidades e ritmos ainda inexplorados no país.

O tropicalismo, movimento intitulado a partir do disco-manifesto *Tropicália Ou Panis Et Circencis* (1968), surgiu como um resultado das influências culturais globais mescladas às vertentes artísticas brasileiras. O disco de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Os Mutantes e Nara Leão, idealizado, composto e arranjado também por Torquato Neto, José Carlos Capinam e Rogerio Duprat, entre muitos outros nomes, trazia em suas faixas o baião nordestino, o bolero, a guitarra elétrica, o rock, a poesia concreta e outras referências diversas muitas vezes difíceis de se identificar.

Os autores tropicalistas buscavam uma sonoridade que representasse aquilo que presenciavam em um Brasil (agora) global. Em entrevista recuperada pela TV Meio Norte, Torquato Neto, um dos idealizadores da obra, afirmava que o objetivo do tropicalismo era

Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. (cf. MEIO NORTE: ENTREVISTA..., 2014.)

A “cafonice”, na verdade pode ser identificada ao longo do disco como um elemento conscientemente implantado pelos autores. Na cultura popular, o tido como cafona é constantemente ressignificado em novas tendências, sobre isso, Gladir da Silva Cabral afirma que os tropicalistas “ têm consciência de que, para lidar com a cultura popular, é preciso reciclar o brega, o de gosto duvidoso. Ao fazê-lo, desestabilizam hierarquias e critérios de ‘bom gosto’ ” (CABRAL, 2018, p 14).

No mercado musical contemporâneo ao lançamento do *Tropicália Ou Panis Et Circencis*, havia um ideal de separação entre a Música Popular Brasileira e a “música jovem”, como afirma Nelson Motta (cf. UMA NOITE..., 2010.), sendo “música jovem” o termo dado ao *rock n’ roll* da Jovem Guarda. Os artistas tropicalistas viam no cenário comercial um espaço para a cultura brasileira se fundir às novidades tecnológicas e artísticas, assumindo um papel de consolidação da cultura popular brasileira na cultura de

massas. Para este feito, os autores utilizavam-se de ferramentas diversas que serão expostas nesse trabalho através da análise musical do arranjo da música Geleia Geral, composta pelos tropicalistas Gilberto Gil e Torquato Neto. Com este intuito, no segundo capítulo abordarei a canção de modo teórico, explorando suas técnicas composicionais e ritmos presentes. Já no terceiro, irei relacionar os aspectos musicais expostos com as referências artísticas evocadas pelos mesmos, juntamente a breves contextualizações históricas, quando necessário, com o objetivo de compreender as ideias que fomentaram a concepção da obra.

2. GELÉIA GERAL – ANÁLISE DO ARRANJO

A versão da canção que será analisada é a publicada originalmente no disco de 1968, cuja versão digital se encontra nas referências deste trabalho (cf. TROPICÁLIA Ou Panis..., 1968). A letra da música não fará parte do foco da análise e será citada apenas quando apresentar elementos que somarem na pesquisa.

A música é estruturada na seguinte sequência: **Introdução**; Seção **A**; Seção **B**; Seção **A2**; Seção **B2**; **Interlúdio**; Seção **B3**; Seção **A3**; Seção **B4**; Seção **A4**; Seção **B5**; **Finalização**.

Visto que as repetições das seções A e B não possuem variações significativas o suficiente para mudar a transcrição exibida, e conseqüentemente sua análise, o capítulo será dividido em 4 subcapítulos, onde:

- a) O subcapítulo **2.1** abordará a **Introdução** (00s – 07s);
- b) O subcapítulo **2.2** abordará a seção **A** (07s – 25s) e valerá também para **A2** (44s – 1min02s), **A3** (2min17s – 2min36s) e **A4** (2min56s – 3min13s);
- c) O subcapítulo **2.3** abordará a seção **B** (26s – 43s), e valerá também para **B2** (1min03s – 1min20), **B3** (1min58s – 2min16), **B4** (2min36 – 2min55) e **B5** (3min14 – 3min32s);
- d) O subcapítulo **2.4** abordará o **Interlúdio** (1min21s – 1min57s);
- e) O subcapítulo **2.5** abordará a **Finalização** (3min32 – 3min40s).

2.1 INTRODUÇÃO DA OBRA

Em Geleia Geral, somos introduzidos por uma guitarra em sucessão de quintas¹ a um prato de bateria atacando juntamente a um órgão e um contrabaixo executando um *slide*² ascendente, dando a impressão de se tratar de um tambor onça, instrumento típico das celebrações do Bumba-Meu-Boi do Maranhão³, similar a uma cuíca, mas com um timbre grave que remete a um mugido de boi.

Figura 1 – Partitura da **Introdução** com harmonia

The musical score is written in 2/4 time and D major. It consists of four staves: Guitarra elétrica, Órgão, Contrabaixo, and Bateria. The guitar part features a sequence of chords: Dsus2, A, and E. Above the guitar staff, red arrows indicate the progression from Dsus2 to A, and from A to E, with labels V/V, V, and I respectively. The organ and bass parts play a melodic line, while the drums provide a rhythmic accompaniment.

Fonte: Transcrição do autor

É possível observar, já de início, o que se encontrará durante toda a música: A busca por sonoridades de gêneros musicais distintos. A convenção exibida acima se repete 4 vezes até que a estrutura formal da música se inicia na seção **A**.

2.2 SEÇÃO A

O trecho se inicia se inicia com 4 compassos sem melodia, onde o ouvinte é surpreendido por um contraponto rítmico entre guitarra, bateria e órgão:

¹ Sucessão de quintas, em música, se refere a uma sequência de acordes na qual os mesmos são sempre quinto grau do campo harmônico maior do acorde seguinte.

² *Slide*, nos instrumentos de cordas, é uma técnica onde o músico desliza o dedo ao longo do braço do instrumento.

³ O Bumba-meu-boi do Maranhão é uma celebração folclórica que ocorre em diferentes épocas do ano, cada uma com um momento diferente da celebração. Em 2011 o Bumba-meu-boi foi declarado pela IPHAN Patrimônio Cultural do Brasil, em 2019, Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Figura 2 – Ritmo de baião executado entre guitarra, órgão e bateria

Guitarra elétrica
 Órgão
 Bateria

Fonte: Transcrição do autor

Levando em conta as acentuações presentes na guitarra e os tempos exatos onde os instrumentos atacam juntos, podemos reduzir o ritmo acima em:

Figura 3 – Redução do trecho apresentado na figura 2

Fonte: Transcrição do autor

O resultado obtido é um ritmo característico de baião. Para fins comparativos, segue abaixo uma variação rítmica do baião, presente no livro *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (2008), de Sergio Gomes.

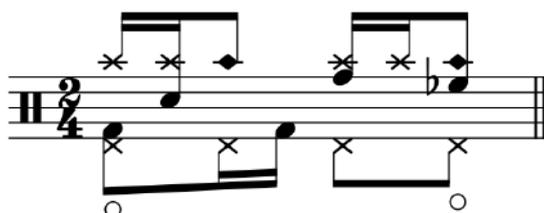
Figura 4 – Variação rítmica tradicional do baião

Triângulo
 Zabumba
 Agogô

Fonte: Adaptado de (Novos Caminhos da Bateria Brasileira, 2008, p. 47.)

É importante ressaltar que a parte rítmica do baião é originalmente executada por zabumba e triângulo, e com o passar do tempo, ganhou adaptações para bateria. Abaixo segue uma possível variação de levada para baião na bateria, apresentada por Christiano Rocha em *Bateria Brasileira* (2007):

Figura 5 – Levada de baião para bateria



Fonte: Adaptado de (Bateria Brasileira, 2007, p. 39.)

Quando o triângulo e zabumba são adaptados para a bateria, o timbre agudo do triângulo é normalmente simulado pelo chimbau ou pratos da bateria. No compasso apresentado por Rocha, este papel é desempenhado pelo prato de condução na primeira linha suplementar superior, onde as notas em X representam a peça tocada normalmente e as em forma de diamante representam a cúpula do prato, variando os dois sons, o baterista consegue simular as duas posições do triângulo: fechado (notas em X) e aberto (notas em diamante).

A levada de bateria presente em Geleia Geral apresenta semelhança tanto com a sugerida por Rocha quanto com a sugerida por Gomes ao se observar os tons na segunda metade do compasso. Ainda assim, não se encontram representados tanto a batida de zabumba da quarta semicolcheia quanto o timbre estridente do triângulo. Para estes, é preciso observar a guitarra presente no arranjo, que com suas acentuações na quarta e sétima semicolcheias do compasso acrescentam intensidade em lugares específicos. O instrumento de cordas aqui, substitui as marcações que seriam executadas pela zabumba, o que poderia soar contraditório pelo fato de seu timbre estridente se opor ao grave marcante do instrumento percussivo, porém, neste contexto, a guitarra cobre a falta do timbre agudo do triângulo. O instrumento metálico, que nas adaptações para bateria já era substituído pelos pratos, é representado em Geleia Geral de uma forma harmônica: nos acordes da guitarra.

Para além do ritmo, o acorde tocado pela guitarra e a condução de vozes no órgão, que apresenta as notas Mi, Sol#, Si e Ré sugerem ao ouvinte uma tonalidade de E7 (Mi com sétima), que remete a escala do modo mixolídio, coleção de notas muito utilizada no baião.

O compasso apresentado se repete por 4 vezes, introduzindo o ouvinte à melodia da música no trecho exibido nas figuras 6 e 7:

Figura 6 – Seção A (parte da melodia), compassos 1 a 9

The musical score for Figure 6 consists of seven staves: Voice, Flute, Clarinet in Bb, Electric Guitar, Organ, Double Bass, and Drums. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The first four measures are shown. The guitar and organ parts are marked with 'Segue o ritmo do trecho anterior' and specific chords: E7, A7, C7, D7, and B7. The organ part features a mixolydian scale: E5, F#5, G#5, A5, B5, C#5, D5.

Fonte: Transcrição do autor

Figura 7 – Seção A (parte da melodia), compassos 10 a 13

The musical score for Figure 7 shows measures 10 to 13. It features seven staves: Voice, Flute, Clarinet in Bb, Electric Guitar, Organ, Contrabass, and Drums. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The guitar part includes chords E7 and A7. The drum part shows a consistent rhythmic pattern.

Fonte: Transcrição do autor

De uma perspectiva rítmica, o baião sugerido no trecho anterior se mantém, e junto a ele a melodia cantada por Gilberto Gil. Utilizando o poema homônimo de Torquato Neto: *Geleia Geral*, na qual a canção foi inspirada, Gil canta a seção A quase inteiramente baseada na figura rítmica descrita na figura 7 e possíveis variações da mesma:

Figura 8: Figura rítmica cantada na seção A



Fonte: Transcrição do autor

Para uma observação mais atenta, segue abaixo a melodia isolada da seção A, com todas as repetições da célula rítmica em questão destacadas.

Figura 9: Melodia da seção A com a célula rítmica descrita sendo destacada



Fonte: Transcrição e edição do autor

A figura apresentada, apelidada de “garfíno” por Almir Côrtes (cf. IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA..., 2019), é um padrão rítmico que pode ser identificado por toda a música brasileira, e posta na melodia da seção A, garante uma sonoridade sincopada⁴ à canção. A sincopa, por sua vez, é identificada como característica da música brasileira a pelo menos 95 anos. Segundo Mario de Andrade no livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* “a música brasileira tem na sincopa uma das constâncias dela porem não uma obrigatoriedade” (ANDRADE, 1928.).

Na guitarra presente no trecho encontramos a seguinte harmonia:

⁴ Sincopa, em música, refere-se a uma figura rítmica destacada no contratempo.

Figura 10: Harmonia apresentada pela guitarra

The musical score consists of six staves, each representing a measure of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notes are indicated by diagonal lines on the staff. The chord symbols are as follows:

- Measure 1: **I7** (E7)
- Measure 2: **IV7** (A7)
- Measure 3: **bVI7** (C7)
- Measure 4: **bVII7** (D7)
- Measure 5: **bVI7** (C7)
- Measure 6: **bVII7** (D7)
- Measure 7: **V7** (B7)
- Measure 8: **bVII7** (D7)
- Measure 9: **bVI7** (C7)
- Measure 10: **I7** (E7)
- Measure 11: **IV7** (A7)
- Measure 12: **I7** (E7)

A red dashed arrow points from the **V7** (B7) chord at measure 7 to the **I7** (E7) chord at measure 10.

Fonte: Transcrição e edição do autor

A sucessão de dominantes do trecho se assemelha a uma harmonia tradicional de blues ⁵, potencializada pelo fato de se perdurar por 12 compassos (se considerarmos o 13^o apenas como uma extensão do 12^o), e pelo *turn around* ⁶ presente nos 4 últimos compassos.

⁵ Cf. GUITARRA Blues..., 2014.

⁶ *Turn around*, em música, é um termo em inglês para representar uma convenção harmônica no final da seção musical em que se prepara para o compasso seguinte, se utilizando de acordes específicos geralmente com função de dominante.

A única diferenciação aqui de um blues ortodoxo é o compasso em que se encontra o IV7 (quarto grau com sétima). Em harmonias blues mais tradicionais, o IV7 encontrado no 5º compasso é a característica mais marcante da harmonia, aqui, o IV7 é adiantado para o terceiro compasso. Para fins comparativos, segue uma possível harmonização de blues, exposta no livro *Improvisação Moderna* (2008) de Lupa Santiago:

Figura 11: Possível harmonia tradicional de blues

The figure displays three staves of musical notation in 4/4 time, illustrating a blues harmonic progression. Each staff contains four measures of music, with a rhythmic pattern of eighth notes represented by diagonal slashes. The first staff is labeled 'I7' above the first measure. The second staff is labeled 'IV7' above the first measure and 'I7' above the third measure. The third staff is labeled 'V7' above the first measure and 'I7' above the third measure. The measure numbers 1, 5, and 9 are indicated at the beginning of each staff.

Fonte: Adaptado de (Improvisação Moderna, 2008, p. 16.)

É importante ressaltar também a semelhança harmônica que observamos entre baião e blues, ambos apresentam como uma de suas características a presença do acorde com sétima na tônica e/ou outros acordes da música que não necessariamente o quinto grau, evocando assim a sonoridade do modo mixolídio.

Além dos elementos apresentados, a seção A também introduz os sopros (clarinete e flauta) no quinto compasso, que se farão presentes ao longo das outras sessões da música, e uma linha rítmica para o contrabaixo. Estes, por enquanto, não apresentam elementos fundamentais para a análise da seção, por tanto, serão pulados.

2.3 SEÇÃO B

Figura 12: seção B

The musical score for Section B is presented in two systems. The first system includes staves for Voice (Voz), Flute (Flauta), Clarinet in Bb (Clarinete em Bb), Trumpet in Bb (Trompete em Bb), Trombone (Trombone), Electric Guitar (Guitarra elétrica), Organ (Órgão), Double Bass (Contrabaixo), and Drums (Bateria). The second system includes staves for Voice (Vo.), Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. em Bb), Trumpet in Bb (Tpt. em Bb), Trombone (Tbn.), Electric Guitar (Gui. El.), Organ (Org.), Double Bass (Contb.), and Drums (Bat.). The score features a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 3/4, 3/4, and 2/4. Chord markings such as E, A, C#m, F#m, and B7 are visible below the guitar and trombone staves. The score concludes with a repeat sign.

Fonte: Transcrição do autor

Sobre o ritmo, a seção **B** traz a sequência de formulas de compasso 3/4, 3/4 e 2/4, repetindo-se duas vezes antes da barra de repetição. Ao juntar os 3 compassos, cria-se a impressão de se tratarem de um grande compasso de 8/4. Além disso, na bateria, todos os seus tempos são marcados minuciosamente, cada semínima do trecho é pontuada por pelo menos uma peça do instrumento, dando um sentido de caminhado à seção. Somando tais

detalhes rítmicos aos novos instrumentos de metal introduzidos (trompete e trombone) e o ritmo tocado pela guitarra e órgão, que quase imperceptível, se apresenta praticamente idêntico ao dos sopros, é possível extrair do trecho uma sonoridade característica de bandas marciais e fanfarras de rua, onde a percussão, muitas vezes, não segue uma levada padrão como identificamos na música popular como um todo.

Analisando a harmonia da seção, nota-se, diferentemente da sucessão de dominantes apresentada anteriormente, uma sequência de acordes totalmente diatônicos:

Figura 13: Harmonia da seção **B** (partitura da guitarra)

Fonte: Transcrição e edição do autor

2.4 INTERLÚDIO

Após suas primeiras exhibições, as seções **A** e **B** se repetem, até que, no fim do segundo **B** somos levados ao interlúdio da música. Aqui, Gilberto Gil para de cantar e usa a voz para recitar o seguinte trecho:

É a mesma dança na sala
No canecão, na TV
E quem não dança, não fala
Assiste a tudo e se cala

Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil
Doce mulata malvada
Um LP de Sinatra

Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano

Super poder de paisano
Formiplac e céu de anil

Três destaques da Portela
Carne seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade e jardim (cf. TROPICÁLIA Ou..., 1968)

Juntamente ao texto recitado, apresenta-se o seguinte instrumental, representado nas figuras 14 e 15:

Figura 14: **Interlúdio** (compassos 1 a 23)

The musical score for Figure 14, titled "Interlúdio" (measures 1 to 23), is written in 2/4 time and F# major. The score includes parts for Flauta, Clarinete em Bb, Trompete em Bb, Trombone, Guitarra elétrica, Órgão, Contrabaixo, and Bateria. The guitar and organ parts include chord diagrams for E, A, F#m, and B. The drum part includes "Swing" and "normal" markings.

Fonte: Transcrição do autor

Figura 15: **Interlúdio** (compassos 24 a 32)

Fonte: Transcrição do autor

Nesta seção, considerar a letra recitada por Gil será essencial para a análise. Apresentando o Brasil como um espetáculo, o cantor baiano aqui se coloca no local de um apresentador de circo, onde as atrações são justamente o país e suas belezas. Este lúdico modo de apresentar a obra torna-se ainda mais perceptível com o movimento feito pelos sopros a partir do compasso 5, que remetem à música marcial, estilo normalmente tocado em contextos circenses, festivos e também militares, estes serão discutidos mais à frente no trabalho.

Avançando um pouco, se isolarmos a flauta do compasso 10 ao 14, teremos escrita a seguinte melodia, oitavada pelo clarinete:

Figura 16: Melodia da flauta (compasso 10 ao 14 da seção)

Fonte: Transcrição do autor

A importância aqui se encontra na referência que o trecho evoca: A melodia tocada pela flauta na profonia de *O Guarani* (1870), obra de Carlos Gomes, que foi a primeira opera brasileira a ganhar grande prestígio no exterior. Para fins comparativos, segue na figura abaixo a melodia extraída a partir do compasso 136 da profonia em questão.

Figura 17: Melodia da flauta na profonia da ópera *O Guarani*, compassos 136 ao 140



Juntamente a este, mais uma vez, Gil se utiliza do discurso que recita logo antes do trecho (“Um LP de Sinatra”). O LP aqui referido é o *All The Way* (1961) do jazzista Frank Sinatra, isso porquê, juntamente à referencia rítmica da bateria do jazz americano, representada pelo swing, a melodia do trecho, tocada pelo clarinete, se assemelha aos primeiros compassos da primeira faixa do disco de Sinatra, *All The Way* de James Van Heusen e Sammy Cahn, sendo esta a música que intitula o disco. Para fins comparativos, segue a baixo o trecho do clarinete (figura 19) em *Geleia Geral*, escrita em tom de concerto, e em seguida, os dois primeiros compassos de *All The Way* (figura 20).

Figura 19: Melodia do clarinete nos compassos 15 a 17 do **Interlúdio**



Fonte: Transcrição do autor

Figura 20: melodia dos dois primeiros compassos de *All The Way* (1961)



Fonte: Transcrição do autor

Pouco depois, no compasso 23, o ritmo da música volta às suas origens brasileiras ao evocar um samba na seguinte linha de bateria:

Figura 21: ritmo de samba tocado pela bateria do compasso 23 ao 28



Fonte: Transcrição do autor

O samba no trecho citado é identificado nas acentuações sincopadas da caixa combinadas ao bumbo, que se apresenta apenas no tempo 2 do compasso. Novamente, a referência é firmada pelo que Gil recita na letra (“Três destaques da portela”), sugerindo ao imaginário do ouvinte uma bateria de escola de samba.

O bumbo no trecho, representa o próprio surdo do samba, já a caixa, aqui se encontra representando a célula rítmica do tamborim. Em *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (2008), Sergio Gomes afirma que a “figura do tamborim é mais usada como variação da caixa do que como condução” (GOMES, 2008, p. 16), no exemplo, vemos o tamborim tocado na caixa, porém, remetendo também a uma condução.

Segue abaixo uma frase rítmica característica do samba, definida por Gomes como “frase clássica de bossa-nova” (GOMES, 2008, p. 22):

Figura 22: célula rítmica sugerida por Gomes



Fonte: Adaptado de: *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (2008) p.22

Após o interlúdio, as seções **A** e **B** da canção são repetidas na seguinte ordem: **B3**; **A3**; **B4**; **A4**; **B5**. Ao fim da sequência, a música se encaminha para a finalização, que será analisada no subcapítulo seguinte.

2.5 FINALIZAÇÃO DA OBRA

A seção de **Finalização** da música consiste em 7 compassos tocados após o **B5**, dando sentido de continuação a este. Segue abaixo a transcrição da seção:

Figura 23: Finalização

The musical score for the finalization is written in 2/4 time and consists of eight staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The instruments and their parts are:

- Voz:** Vocal line with a melodic phrase.
- Flauta:** Flute part with a melodic line.
- Clarinete em Bb:** Clarinet in B-flat part with a melodic line.
- Trompete em Bb:** Trumpet in B-flat part with a melodic line.
- Trombone:** Trombone part with a melodic line.
- Guitarra elétrica:** Electric guitar part with a sustained chord (E) and a double bar line.
- Órgão:** Organ part with a sustained chord (E) and a double bar line.
- Contrabaixo:** Double bass part with a melodic line.
- Bateria:** Drum part with a rhythmic pattern and a 'FILL' section.

Fonte: Transcrição do autor

Para concluir a frase que canta no **B5**, Gil desenvolve-a como um motivo melódico, sendo acompanhado por um baixo pedal em Mi e os sopros de segundo plano. A bateria, na finalização, executa uma convenção que acompanha a articulação dos sopros, guiando a melodia ao fim da canção.

A última seção da música não apresenta novos elementos de importante destaque no trabalho, ainda assim, sua análise é essencial para que nenhum detalhe ou referência passe despercebido.

3. AS REFERÊNCIAS TROPICALISTAS

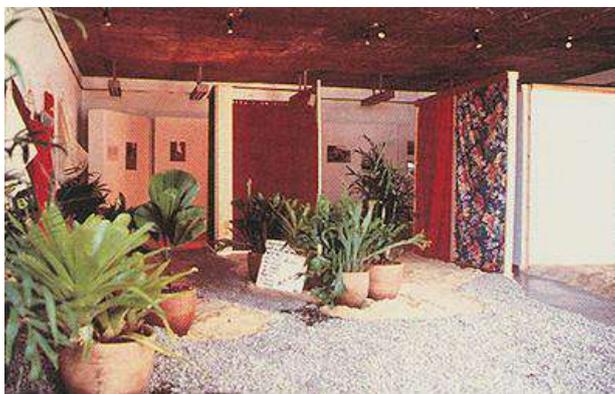
3.1 TROPICÁLIA E O MANIFESTO ANTROPOFAGICO

Os autores tropicalistas traziam consigo influências do passado, do presente, nacionais, internacionais, folclóricas, populares e eruditas. Não à toa o tropicalismo é

relacionado ao movimento antropofágico⁷ por acadêmicos como Dilmar Miranda em *Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo* (1997); Gladir da Silva Cabral em *Tropicália Ou Panis Et Circencis e a identidade cultural* (2018); Mara Rúbia Sant’Ana e Monike Meurer em *Entre imagem e história: Lindonéia* (2011); E Eduardo Basílio Ribeiro em *Tropicália Ou Panis Et circencis: Histórias de rupturas e intervenção cultural de um autêntico manifesto tropicalista?* (2018). O movimento proposto por Oswald de Andrade tinha como filosofia consumir, ou “deglutir”, “devorar”, como define o autor, a cultura alheia no intuito de buscar uma identidade nacional própria. Segundo Andrade no *Manifesto Antropofágico* (1928), principal escrito do movimento, “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”

O próprio nome Tropicália é inspirado na obra homônima de Hélio Oiticica, autor da capa do disco, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, Segundo Gladir da Silva Cabral “O substrato conceitual da obra de Oiticica foi o Movimento Antropofágico” (CABRAL, 2018, p. 9).

Figura 24: *Tropicália* (1967) de Hélio Oiticica



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Geleia Geral também apresenta uma referência direta ao movimento quando cita em um de seus versos a frase “a alegria é a prova dos nove”¹¹ proveniente, justamente, do manifesto de Andrade.

A inspiração dos tropicalistas se dá, principalmente, no caráter inclusivo para com a cultura do externo, ambos os movimentos visavam uma valorização nacional, mas de um modo em que fosse possível “devorar” as influências globais.

⁷ Corrente artística criada por Oswald de Andrade que marcou a primeira fase do modernismo no Brasil.

3.2 A MUSICA MARCIAL E OS BEATLES

Como visto na seção B e Interlúdio, a música de marcha é um elemento fortemente presente durante a canção, na verdade, o próprio nome do disco, *Tropicália Ou Panis Et Circencis*, é uma referência direta à política do pão e circo, medida tomada pelo governo da Roma antiga para apaziguar a revolta da população através de pão e espetáculos públicos.

A relação com o “espetáculo” vai, porém, para outros lados além da crítica social do pão e circo. Nos anos 60, mesmo antes de seu exílio na Inglaterra, onde viria a ter um contato mais próximo com o rock, Gilberto Gil era abertamente Beatlemaniaco⁸, em entrevista para o site *Tropicália*⁹, o mesmo esclarece:

“[...] Eu também ouvia os Beatles, e nesse momento saía o Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band, que me impressionou muito com o arrojo e o experimentalismo de George Martin. Esse disco me deu a sensação de compromisso com a ideia de transformação, de que a música ia além do que tinha se decantado em nós a partir do convencional.”

A citação esclarece como o contato com a música exterior abriu sua mente para novas possibilidades musicais, o “arrojo e experimentalismo de George Martin” mostrou ao compositor novos elementos que poderiam ser somados à música que o mesmo já fazia. O disco dos Beatles, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967)¹⁰, lançado exatamente um ano antes à concepção do disco tropicalista, apresenta, igualmente a este, a música de marcha como um importante elemento estético, que pode ser notado logo na primeira faixa do disco, homônima à obra. Nela, os compositores tratam o disco como um espetáculo, assim como os tropicalistas no **Interlúdio** de Geleia Geral. Neste segundo, porém, há um elemento que não pode ser desconsiderado sobre a presença da música marcial: o contexto sociopolítico global e a ditadura militar, que mais tarde culminaria no exílio de artistas tropicalistas, adicionam uma camada extra à sonoridade de música de coreto presente no momento do “espetáculo”. Em *Tropicália — Bananas*

⁸ BEATLEMANIA foi um termo utilizado para definir o exacerbado fanatismo sofrido pelos *Beatles* nos anos 60/70, os fãs eram chamados de “beatlemaniacos”.

⁹ Site destinado a informações e curiosidades sobre o movimento da *Tropicália*. Entrevista disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/entr_gil.php [Acesso em 01/06/2023].

¹⁰ Cf. SGT. PEPPER’S Lonely Hearts Club Band (1967)

ao vento: a música tropicalista como retrato de uma modernidade interrompida, André Luiz Carneiro, ao analisar o arranjo da música *Enquanto Seu Lobo Não Vem* (1968), também presente no *Tropicália Ou Panis Et Circensis*, pontua que sua instrumentária

realiza uma aproximação entre o nacional-popular e as bandas marciais; ou seja, uma aproximação entre a estética sonora da esquerda e da direita [...]. O agogô, típico dos sambas de morro, e o violão-gago tornam a abertura da música bastante familiar. Porém, as flautas são logo substituídas por clarins. A voz de Gal subverte os versos de Dorival Caymmi (Dora, 1958) para fazer referência explícita à ditadura. O surdo marca o tempo, introduzindo mais um elemento do nacional-popular inspirado pelo samba de morro. Ao final da canção, um trompete responde aos versos com rápidas melodias: uma delas faz referência ao Hino da Internacional Comunista. Rufadas de caixa nos surgem nos lembrando do espectro militar que já havia se materializado no Brasil, e rondava a América Latina como um todo. (CARNEIRO, 2021)

Outro fator muito importante que se observa da referência dos Beatles na canção é a presença do rock, que se mostra na introdução da música mesclando-se ao baião evocado logo em seguida. No documentário *Tropicália* (2012), Gil fala sobre a inserção do rock na música também tropicalista *Domingo No Parque*, segundo ele a canção “era um canto de capoeira [...] Eu queria que tudo isso se juntasse a aquela força agressiva do rock n’ roll”¹¹. Na época, o rock no Brasil era representado pela jovem guarda, tendo uma grande importância para a televisão brasileira. Os donos das emissoras manipulavam uma certa rixa entre Tropicália e jovem-guarda para aumentar a audiência de ambos, segundo Caetano Veloso no longa-metragem em questão, tal “rixa” mais parecia “uma mistura de torcida de futebol com partido político”¹², Tal competição, porém era idealizada apenas no imaginário do público Veloso também afirma que quando Gal Costa surgiu, ele e Gil conspiraram um repertório para a mesma que transcendesse a rixa bossa x rock¹³, segundo Edu Lobo, também no *Tropicália* (2012), quando o tropicalismo surgiu, a classe universitária e a imprensa foram contra o movimento. Ambas consideravam a obra como sendo entreguista à arte e estética americana¹⁴.

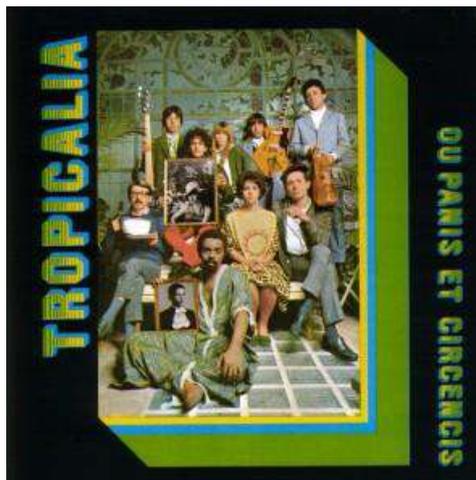
A relação de Gil com a banda inglesa mostra-se presente também na arte do disco, que é uma referência direta à capa de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967).

¹¹ Cf. TROPICÁLIA, 2012, 20min22s.

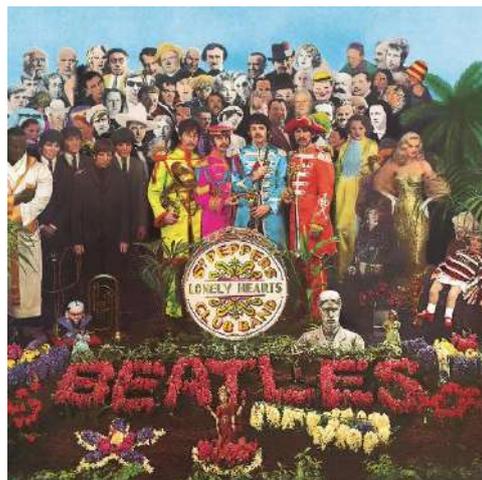
¹² Ibid, 20min40s.

¹³ Ibid, 17min32s.

¹⁴ Ibid, 36min.

Figura 25: Capa do *Tropicália ou Panis Et Circencis*

Fonte: tropicália.com.br

Figura 26: Capa do *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*

Fonte: thebeatles.com

3.3 DO FOLCLORE PARA A CULTURA POPULAR

As décadas que precederam o tropicalismo, dos anos 30 aos anos 50, foram tempos de forte sentimento nacionalista no Brasil influenciado pela política do governo de Getúlio Vargas. Heitor Villa-Lobos executava seu projeto para a consolidação do canto orfeônico nas escolas a nível nacional, ocupando, entre 1931 e 1945, o cargo de diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). Ao contrário do que normalmente se difunde sobre o canto orfeônico, este não foi implementado por Villa-Lobos, entre 1910 e 1930

João Gomes Junior, Carlos Alberto Gomes Cardim, Fabiano Lozano, Lázaro Lozano, Honorato Faustino e João Baptista Julião – foram pioneiros em trazer essa modalidade de ensino musical para a escola brasileira (GILIOLI, 2003, p. 5)

Renato Gilioli expõe em sua dissertação “‘Civilizando’ pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da primeira república (1910-1930)” (2003) que a presença do canto orfeônico nas escolas não foi inaugurada por Villa-Lobos, o maestro na verdade, foi responsável por difundir o ensino a nível nacional. No SEMA, por exemplo, compôs peças corais para a pedagogia musical divididas em dois volumes: *Canto Orfeônico Volume I* (1937) e *Canto Orfeônico Volume II* (1951).

O maestro era um grande admirador do caráter nacionalista de Vargas e corroborava com sua política em seu cargo no SEMA, tendo tal característica sido

apontada por autores brasileiros e não brasileiros (cf. UNGLAUB, 2008; VESSBERG, 1975; GILIOLI, 2008). Nas próprias palavras do maestro¹⁵

o movimento renovador de 1930 traçava com segurança novas diretrizes políticas e culturais [...]. [...] era chegado o momento de realizar uma alta e nobre missão educadora dentro de minha Pátria. [...] E resolvi iniciar uma campanha pelo ensino popular da música no Brasil, crente de que o canto orfeônico é uma fonte de energia cívica vitalizadora e um poderoso fator educacional. (VILLA-LOBOS, 1942, p. 18 apud. SILVA, 2013, p. 1)

O compositor considerava o folclore como fator importante na formação cívica, implementando-o em seu sistema educacional durante seu período na SEMA. Segundo Lina Maria Ribeiro de Noronha

o folclore era considerado como fundamento da formação da música brasileira. Era um ponto central usado por Villa-Lobos em defesa da música nacionalista. Ele via no uso do folclore uma maneira de levar a cultura que realmente tinha valor às massas, uma forma de elevar o nível cultural do povo. (NORONHA, 2009, p. 3)

Mesmo antes de suas ligações políticas a Vargas, em declaração ao *Jornal do Commercio Paulista*, datada de 1925, o mesmo afirma:

Já muitos anos antes de partir para a Europa, eu estudava fervorosamente o problema da estilização de todo o nosso folclore musical, desde os índios até os chorões, como também [o] de todos os movimentos materiais e comuns das coisas que produzem sons. [...] comecei a empregá-los definitivamente desde 1916, sem nenhuma preocupação premeditada de fazer nacionalismo. (VILLA-LOBOS, 1925 apud SILVA, 2013, p. 3)

A política pedagógica do SEMA exerceu grande influência na cultura brasileira através da educação, não só na questão folclórica, como também no fortalecimento de um nacionalismo brasileiro.

Não é equívoco dizer que os tropicalistas, que viveram seus tempos de infância e adolescência na era Vargas, tiveram como influência os ideais promovidos pela política educacional de Villa-Lobos. Na entrevista recuperada pela *TV Meio Norte* citada na introdução deste trabalho, o compositor de Geleia Geral Torquato Neto afirma:

¹⁵ VILLA-LOBOS, H. A Música Nacionalista no Governo Vargas, Rio de Janeiro, 1942. Departamento de Imprensa e Propaganda.

Eu acho que o grupo baiano deixou de folclorizar o folclore, o que não tem nada a ver. [...] Não continuamos folclorizando o samba, o folclore da Bahia, o samba de roda, nem coisa nenhuma, nem todas as influências que as pessoas têm de música popular no Brasil durante sua formação, as mil maneiras de música popular. [...] A gente realmente não tinha condições de fazer, de estar fazendo um trabalho assim, se a gente não tivesse antes trabalhado com folclore, trabalhado com tudo. Sei lá, enfim. Não estamos mais folclorizando o folclore, só isso. (cf. MEIO NORTE: ENTREVISTA..., 2014.)

Aqui retomo à citação de Noronha: Heitor Villa-Lobos “via no uso do folclore uma maneira de levar a cultura que realmente tinha valor às massas, uma forma de elevar o nível cultural do povo” (NORONHA, 2009, p. 3), sendo isso, como observa-se na citação de Torquato Neto, forte característica do tropicalismo, apenas com uma roupagem mais moderna para os anos 60.

Com as informações agora expostas, os motivos do viés folclórico da obra tornam-se mais claros. A própria canção-foco deste trabalho, Geleia Geral, referencia a celebração do Bumba-Meu-Boi do Maranhão, por exemplo. O tambor onça sugerido pela sonoridade do contrabaixo na **Introdução** da obra é ainda reforçado pela letra cantada na seção **B**:

Ê bumba-iê-iê boi.
Ano que vem, mês que foi
Ê bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi (cf. TROPICÁLIA Ou Panis..., 1968)

Indo além, os compositores da obra utilizavam-se também de elementos da cultura popular brasileira, que pode ser identificada no baião que percorre todas as seções **A**, e da erudita, vista na referência à obra *O Guarani* (1870) como pontuado no capítulo 2.4 deste trabalho. O objetivo dos autores que Torquato Neto explica como “desfolclorizar o folclore”, visava, além de “desfolclorizar”, consolidar o folclore como cultura popular, levando a cultura brasileira, como um todo, a um amplo acesso através da cultura de massas. O coautor da obra, Gilberto Gil, afirma ser necessário

passar a compreender a música popular como um meio de cultura de massas. E que, numa sociedade dominada pela cultura de massas, a música tinha se transformado em uma mercadoria para um consumo mais rápido e fácil. (CALADO, 1997, p. 99 *apud* CABRAL, 2018, p. 7).

4. CONCLUSÃO

Torquato e Gil demonstram, ao longo da canção, não somente que seus vocabulários artísticos eram ricos em áreas e gêneros bem distintos, como sua capacidade de mescla-los em uma síntese sonora. Exemplifico: Ao juntar, na seção **A** o baião e o blues, os autores expõem também a suas semelhanças harmônicas, demonstrando que estão aptos a buscar seus elementos em comum. O mesmo ocorre em *Domingo No Parque*, como visto na citação de Gil¹⁶, onde a ideia era extrair uma sonoridade da junção da música de capoeira com o *rock n' roll* britânico. A diversidade sonora da música também se manifesta na instrumentação: o uso do clarinete, da flauta, do trombone e do trompete num contexto orquestral, como apresentado no interlúdio, juntamente ao arranjo pensado nos moldes da música popular, demonstram uma mistura que transcende a relação entre rock e música brasileira, aqui há a mistura da instrumentação popular e erudita no mesmo arranjo.

As referências ao Bumba-Meu-Boi, a *O Guarani*, ao baião e o “garfinho”¹⁷ sincopado, característico da música brasileira, demonstram como os tropicalistas se colocavam na posição de porta-voz da “geleia geral”¹⁸ da cultura brasileira, posição esta que é reforçada no **Interlúdio**, onde a música se torna uma apresentação espetacular, com elementos circenses que fazem jus ao nome *Tropicália Ou Panis Et Circencis*. Por outro lado, não se limitando aos elementos da cultura nacional, os autores se utilizam da guitarra elétrica, do *rock n' roll*, do jazz e do blues, deixando claro, aqui, a influência que carregava do movimento antropofágico.

O tropicalismo se desenvolveu em momento de grande tensão social e repressão política¹⁹, muitos artistas dessa época sofriam penas desumanas unicamente por expressarem ideias que fugiam do convencional em suas vastas tentativas de renovação estética. Tendo seus autores crescido num momento de forte influência ao sentimento de orgulho das riquezas nacionais, para além do sentimento nacionalista em seu sentido político, e iniciando suas carreiras num momento de grande desenvolvimento tecnológico no país, a Tropicália é o manifesto de um Brasil que buscava espaço para sua cultura no

¹⁶ Cf. TROPICÁLIA, 2012, 20min22s.

¹⁷ Como define Almir Côrtes em (IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA..., 2019)

¹⁸ O autor utiliza, aqui, o nome da música como uma metáfora à diversidade de elementos culturais do Brasil num contexto globalizado, no intuito de indicar o sentido poético do título.

¹⁹ Cf. TROPICÁLIA, 2012, 20min22s.

mundo globalizado, o *modus-operandi* deste movimento consumia a cultura do externo no objetivo de uma síntese com o interno, revelando, ao executar misturas musicais inéditas, seu caráter experimental, não como estilo musical, mas no sentido literal da palavra: que usa da experimentação.

REFERÊNCIAS

ALL THE WAY. Intérprete: Frank Sinatra. Hollywood, Estados Unidos da America: Capitol, 1961. 1 disco vinil. Versão digital disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5e5ByGUCIZc&list=PLY2QJ4wvIn7ci2b2uDwaGzdtQ-xl1kES8> (Acesso em 11/12/2023)

ANDRADE, M. ENSAIO sobre música brasileira. São Paulo, 1928. Chiarato & Cia.

ANDRADE, O. O MANIFESTO ANTROPÓFAGO. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANNA-MULLER, M.; MEURER, M. ENTRE Imagem e história: Lindonéia. Revista Catarinense de História [on-line], Florianópolis, n.18, p.105-123, 2010. (Edição em 2011).

CABRAL, G. TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENCIS e a identidade cultural. Revista Linguagem, Ensino e Educação, Criciúma, v. 2, n. 2, jul. – dez. 2018.

CARNEIRO, André Luís. Tropicália — Bananas ao vento: a música tropicalista como retrato de uma modernidade interrompida. 146 p. 2021. Monografia (Graduação em História) — Departamento de História. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

CÔRTEZ, A. IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. Música Popular em Revista, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan. – jul. 2019.

GILIOLI, R. “CIVILIZANDO” pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da primeira república (1910-1930). Dissertação (Pós-Graduação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP). São Paulo, SP. 2003.

GILIOLI, R. EDUCAÇÃO musical antes e depois de Villa-Lobos e os registros sonoros de uma época. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa – FBM/MinC. Rio de Janeiro, RJ. 2008.

GOMES, S. NOVOS CAMINHOS da Bateria Brasileira. São Paulo, 2008. Irmãos Vitale.

MEIO NORTE: entrevista inédita revela a voz do poeta Torquato Neto; Ouça!. Vídeo. 6min36s. Publicado pelo canal tvmeionorte2. 29/09/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EWfCT8qcDj0&t=235s> (Acesso em 21/10/2023).

MIRANDA, D. CARNAVALIZAÇÃO e Multidentidade Cultural: Antropofagia e Tropicalismo. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, São Paulo, v. 9, n. 2: 125-154, outubro de 1997.

NORONHA, L. O CANTO ORFEÔNICO e a construção do conceito de identidade nacional. *In*: Simpósio Internacional Villa-Lobos – USP, São Paulo, SP, p. 1-6. 2009.

OS MUTANTES, Tom Zé e Os Novos Baianos 1969 – Jovem Urgente (Completo). Video. 43min. Publicado pelo canal LeandroFaria74. 06/09/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zSbrTN5IPhk&t=148s> (Acesso em 21/10/2023).

OTTAVIANO, M. GUITARRA BLUES do tradicional ao moderno. 3. ed. São Paulo, 2014, Melody Editora.

RIBEIRO, E. TROPICALIA Ou Panis et Circencis: Historias de Rupturas e Intervenção Cultural de um Autêntico Manifesto Tropicalista?. Dissertação (Pós-Graduação em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso) - UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE, Três Corações, MG. 2018.

ROCHA, C. BATERIA BRASILEIRA. São Paulo, 2007. Christiano Rocha.

SANTIAGO, L. IMPROVISACÃO MODERNA. Tradução: Cynthia Borgani São Paulo, 2008. Editora Espaço Cultural Souza Lima.

SGT. PEPPER'S Lonely Hearts Club Band. Intérpretes: John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr. Londres, UK: Parlophone, 1967. 1 disco vinil. Versão digital disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6QaVfG1pHY11z15ZxkvVDW?si=rw2fSbppQeieIWPHf1rCOg> (Acesso em 07/11/2023).

SILVA, F. VILLA-LOBOS e a oficialização do canto orfeônico. *In*: Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, RJ. 2013.

TROPICÁLIA. Documentário. 1h27min. Dirigido por Marcelo Machado. Distribuído por Imagem Filmes e BossaNovaFilms, 2012. Disponível nas plataformas digitais NOW, VIVO PLAY e OI PLAY, e em: https://www.youtube.com/results?search_query=documentario+tropicalia (acesso em 07/11/2023).

TROPICÁLIA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Itaú Cultural, São Paulo, SP. 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66335/tropicalia>. Acesso em: 08 de novembro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

TROPICÁLIA Ou Panis Et Circencis. Intérpretes: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes, Tom Zé. São Paulo, SP: RCA Records, 1968. Disco vinil. Versão digital disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6QaVfG1pHY11z15ZxkvVDW?si=HPDtNfqzSOK0NiiAuJB6fw> (Acesso em 28/09/2023).

UMA NOITE EM 67. 1h33min. Dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil. Distribuído por VideoFilmes, Record Entretenimento e BNDES. 2010. Disponível na GLOBOPLAY e em: <https://www.youtube.com/watch?v=LkZnDGdvTck> (acesso em 07/11/2023).

UNGLAUB, T. O PODER DO CANTO ou o canto do poder: um olhar sobre o uso do canto como prática pedagógica no Estado de Santa Catarina num contexto autoritário (1937-1945). Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Florianópolis, SC. 2008.

VASSBERG, D. VILLA-LOBOS AS PEDAGOGUE: Music in the service of the state. *Journal of Research in Music Education* XXIII/3, p. 163 - 170. EUA,1975.