



Caleidoscópio estético: o nacional-popular e a antropofagia tropicalista

Andréia Scheeren*

Resumo: No início dos anos 60, a canção liga-se ao campo político, pois se envolve com idéias socialistas, defendendo os interesses dos desvalidos e esquecidos pelo governo desenvolvimentista. Após 1964, transforma-se em um veículo de combate à ditadura e estabelece, nas letras, as características da brasilidade. Em 1967, suas estruturas são abaladas pelo Tropicalismo que rompe com a idéia-função de Música Popular Brasileira então vigente. Neste ensaio, mostraremos a relevância da discussão dos estudos da canção popular no âmbito da literatura brasileira, e abordaremos características da representação da nação em um movimento musical, político e cultural, como foi o Tropicalismo. A partir da análise de algumas letras do disco *Tropicália ou Panis et Circencis*, mostraremos como o Tropicalismo realizou um corte crítico no discurso nacional-popular de sua época.

Abstract: In the beginning of the 1960's, the musical scenario began to reflect the political environment, once it became involved with socialist ideas, standing up for the interests of those people who were unprotected and forgotten by a developmentist government. After 1964, music turned into a means of struggle against dictatorship and set up, concerning the lyrics, the features of the Brazilian character. In 1967, its structures were shaken by a movement known as Tropicalism, which broke up with the idea-function of the Popular Brazilian Music which was in fashion then. In this essay, we consider the relevance of popular music studies in the scope of Brazilian literature, and we also approach features regarding the nation's representation in a musical, political, and cultural movement, such as the Tropicalism. From the analyses of some lyrics found in the album *Tropicália or Panis et Circencis*, it is our intention to show how the Tropicalism carried out a critical cut in the national-popular speech of that time.

Palavras-chave: Tropicalismo; Discurso nacional-popular; Canção.

Keywords: Tropicalism; National-popular speech; Popular music

Em 1997, a UNB realizou um seminário chamado “Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços”. Esse encontro teve como resultado, em primeiro plano, a publicação de um livro com o mesmo nome. Trinta anos após a eclosão do movimento, intelectuais, músicos, compositores, políticos se reuniram para debater as características de um movimento cultural que realizou um trabalho de ruptura em sua época e gerou descendência artística. E qual era a idéia central dos debatedores? Disse a professora Sylvia H. Cyntrão que eles pretendiam “refletir sobre as manifestações culturais tipicamente brasileiras (o que significa isso...?) ocorridas na década de 60, cujo pólo de concentração e também de abertura recebeu o nome

* Andréia Scheeren é graduada em Letras pela UFRGS. Cursa o Mestrado em Letras na mesma universidade.

de Tropicalismo” (CYNTRÃO, 2000, p. 9). Traçar um breve percurso que demonstre a relevância da discussão dos estudos da canção popular, para discutir a leitura do nacionalismo em um movimento musical, político e cultural, como foi o Tropicalismo, são alguns dos objetivos dessa comunicação. A partir da análise de duas letras do disco *Tropicália ou Panis et Circencis*, mostraremos como o Tropicalismo realizou um corte crítico no discurso nacional-popular de sua época.

A primeira aparição pública da proposta tropicalista no cenário nacional, segundo Celso Favaretto, ocorreu no III Festival da Canção da TV Record, em outubro de 1967, com as músicas “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, e “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso. Nessa apresentação não existia propriamente uma idéia de movimento organizado, como afirma Gilberto Gil em entrevista a Augusto de Campos. Apenas no começo de 1968, o movimento surgiu como tal em diferentes instâncias artísticas. Panoramicamente, além da canção, aconteceu no teatro, com as experiências do Grupo Oficina; no cinema, com os filmes de Glauber Rocha; nas artes plásticas, com o trabalho de Hélio Oiticica. O Tropicalismo foi um movimento artístico muito amplo nascido da radicalização das questões colocadas pelas artes nos anos 60, anos marcados fundamentalmente pela ideologia nacional-popular, tanto no eixo da cultura quanto no da política.

Em 1967, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil participaram do III Festival da Canção, acompanhados por grupos de rock, os Beat Boys e os Mutantes, um verdadeiro e grande rebuliço se instaurou no festival. Suas canções desestabilizaram o júri e o público, pois apresentaram um tipo de música construída através de um processo de mistura – letra, ruídos, palavras, gritos, instrumentos clássicos, berimbau, instrumentos elétricos, acompanhamento de um coral – que colocava contra parede a interpretação política da realidade nacional realizada pela MPB.

Para entendermos o significado dessa ruptura, voltemos ao fim dos anos de 1950. Nesse período, o surgimento da Bossa Nova e o governo populista-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek marcam o início de um período revolucionário de efervescência política e cultural que tomou conta de forma alucinante do país. Existia todo um esforço, por parte dos artistas e políticos, voltado para a superação do subdesenvolvimento brasileiro através da modernização. Nunca se produziu tanto no campo da cultura (cinema, teatro, música popular) nem se discutiu política de maneira tão fervorosa (combate da esquerda, criação do CPC e da UNE, discussão de idéias socialistas e de revolução) como naqueles anos. Zuza Homem de Mello, em sua obra *A Era dos Festivais*, relata que o professor Carlos Estevam Martins, um dos fundadores do CPC, afirmava que o objetivo dos centros populares “era politizar as

pessoas” e que “em nosso país, fora da arte política não há arte popular” (MELLO, 2003, p. 50).

Marcelo Ridenti, professor de História da Unicamp, coloca que nessa época buscava-se o ‘homem novo’, ou seja, um homem idealizado que estava no passado, com raízes rurais do coração do Brasil, “supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista” (RIDENTI, 2000, p. 24). Com isso, pretendia-se sobreviver ao imperialismo. Portanto, os grupos políticos e artísticos, se é que é possível fazer esse tipo de separação, viviam num ambiente impregnado pelas idéias de revolução, de resistência, de libertação e de afirmação da identidade nacional. Eles queriam conhecer e ligar-se aos humilhados e aos oprimidos que povoavam o mundo rural e o da cidade.

Com o deslumbramento da política desenvolvimentista-populista de Juscelino e de Jango, parecia que, enfim, encontrávamos o caminho do desenvolvimento econômico, industrial, político e cultural, tendo a possibilidade de superar definitivamente a sombra de país colonizado. A busca do ‘homem novo’, que surgiria pós-revolução social, empreendida contra o imperialismo, era uma espécie de utopia para o futuro. Acreditava-se que buscar elementos do passado que representassem a identidade brasileira era uma possibilidade de resistir à desumanização do consumismo, do império do fetichismo e do dinheiro.

Os idealistas do nacional-popular, nessa direção, pregavam que o Brasil teria todas as condições econômicas, culturais e políticas para ser uma nação próspera e poderosa, se fosse combatida a dominação imperialista. O lado mitificador e subversivo da ideologia nacional-popular evocada naquele período dava força à idéia de revolução socialista e assustava cada vez mais os chefes de família. Diante do fantasma da revolução, em 1964, instaura-se a ditadura militar no Brasil, a fim de garantir, conforme Schwarz, o capital e o continente contra o socialismo. A maioria da população, oprimida e despreparada politicamente, não participava das idéias de revolução que circulavam apenas entre grupos intelectuais da esquerda e assistia passivamente, e até com um certo sentimento de alívio, à tomada de poder pelos militares, pois, conforme a memória discursiva da tradição popular, os comunistas eram comedores de criancinhas. Para sintetizar a violência da tomada do poder pelos militares recorro às palavras de Schwarz:

O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência, a vitória da direita pôde tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral dos salários, [...], invasão de igrejas, [...] censura, suspensão de *habeas corpus*, etc. (SCHWARZ, 2001, p. 7)

O golpe militar conseguiu manter-se e justificar-se a partir da idéia de progresso, que já era propagada no país desde o governo populista de Getúlio Vargas. Como já falei, acreditava-se piamente que o Brasil era o país do futuro. E os militares pregavam que, para alcançar o desenvolvimento, tínhamos que afastar as idéias socialistas do país. Foi, portanto, a própria ânsia de superar a nossa condição de colonizados – subdesenvolvidos, pertencentes ao terceiro mundo – que legitimou a instauração dos militares no poder.

Apesar do cerceamento das liberdades imposto pelo golpe, surpreendentemente, as manifestações culturais da esquerda não foram proibidas. Pelo contrário, o governo era de direita e opressor, e o campo da cultura era dominado pelas elucubrações da esquerda. Conforme afirma Schwarz, “nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom” (SCHWARZ, 2001, p. 9). Para o autor, é a partir dessa anomalia que deve ser enfocada a produção cultural pós-64, pois, mesmo sobrevivendo ao golpe, as idéias da esquerda não chegavam ao povo devido à vigilância dos militares. Desse modo, no quadro cultural, os artistas resistem ao bloqueio da palavra e tentam fazer circular sua voz de resistência.

Com a iminência do golpe militar, o plano da cultura se entrelaça de forma definitiva com os objetivos sociais. No caso da canção, segundo Zuza Homem de Mello, os compositores, intérpretes e músicos “perceberam que a canção, além de expressar seus sentimentos pessoais, também poderia abordar a realidade concreta” (MELLO, 2003, p. 50). O autor diz que os artistas estavam fascinados com as novidades da postura social e, aos poucos, o amor, o sorriso e a flor começaram a se distanciar da obra musical. Nesse momento, surge um novo estilo musical batizado de Moderna Música Popular Brasileira, que se distancia da Bossa Nova. Para que sua atuação fosse efetiva, a MMPB se une à TV através do sucesso dos Festivais.

A aproximação da MMPB com os veículos de comunicação de massa consolidou o comprometimento dos artistas com uma postura mais participante da discussão da realidade nacional. Assim, a canção deslocou-se definitivamente dos palcos reduzidos da Bossa Nova para os teatros lotados de estudantes ávidos pelas mensagens políticas das canções. Com o objetivo de politizar o país e salvá-lo da invasão estrangeira, a música de festival e da TV tematizava a realidade, conforme Zuza Homem de Mello, do homem comum, o que nada possuía, retratando a situação do povo brasileiro naquele momento e a necessidade do que era preciso fazer para que ele tivesse um destino mais feliz. Nascia a temática do protesto.

Nesse contexto, a Música de Protesto assimila e propaga a idéia de brasilidade proposta pela política nacional-popular, retomando com toda força a discussão da verdadeira música brasileira, que deveria passar uma mensagem otimista para o futuro, diante da

dominação estrangeira, americana fundamentalmente, e militar. Com tal objetivo, o aspecto musical, ou seja, o arranjo, foi relegado ao plano de mero apoio para reforçar a mensagem que, travestida de um lirismo comovente, tinha uma intenção política-participante explícita. Como esclarece Santuza Cambraia Neves na obra *Da Bossa Nova à Tropicália*:

Passa a ser comum o desenvolvimento de temáticas que sugerem uma redenção futura, fazendo uso de metáforas recorrentes sobre ‘caminhos’ a serem percorridos ou guias que indicam o rumo a seguir. Ao recorrer a esse tipo de temática messiânica que apontava invariavelmente para ‘o dia que virá’, a canção de protesto revelou com clareza o caráter utópico do projeto nacional-popular (NEVES, 2001, p. 39-40).

Apesar do ímpeto progressista, ponto comum entre a direita e a esquerda, de superar o nosso atraso histórico, a cultura brasileira voltou-se aos arcaísmos do Brasil. O 1º Festival de MPB de São Paulo, da TV Excelsior, por exemplo, consagrou a música “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina, que abordava a vivência do homem comum. Portanto, a canção de Protesto apregoava o mito nacional-popular como uma saída para os problemas brasileiros. Ao artista era dada a função de resolver o Brasil.

No III Festival da TV Record, aparecem Caetano Veloso e Gilberto Gil desarticulando o discurso de protesto. Os dois cantores-compositores instauram a balbúrdia dentro da MPB, porque, ao apresentar, com uma sensibilidade moderna, a vivência urbana, o mundo fragmentário, a multiplicidade dos fatos e o ambiente popular, através de uma linguagem caleidoscópica, cinematográfica e aparentemente transparente, provocaram um grande assombro e estranhamento no público político da MPB.

Justamente pelo fato de ter surgido em meio à discussão do nacional-popular, o Tropicalismo contestou a ‘realidade nacional’ apresentada pela Música de Protesto, realizando um trabalho de ‘desarticulação das ideologias’, ou seja, evidenciou que “a realidade nacional não passava de uma expressão abstrata, codificação ideal de uma situação histórica heteróclita, construída para alimentar a utopia em que se desfariam as contradições de toda ordem” (FAVARETTO, 2000, p. 24). Assim, inovando nas formas de fazer música, os tropicalistas fazem conviver, nas letras e nos arranjos, o Brasil arcaico e moderno, rural e urbano, importado e nacional de forma harmoniosa.

Os críticos, tais como Celso Favaretto, Hilda Lontra, Heloísa Buarque de Hollanda, são unânimes em afirmar que o surgimento do Tropicalismo foi um acontecimento no quadro da canção popular, pois atualizou os contrastes nacionais. Caetano Veloso e Gilberto Gil, juntamente com os outros integrantes do movimento tropicalista – Gal Costa, Torquato Neto, Capinam, Mutantes, Tom Zé, Rogério Duprat e Nara Leão – apresentaram um projeto de

intervenção cultural através de um modo de construção das canções que rompia com o discurso politicamente participante da MPB (a Música de Protesto).

Essa postura dos compositores baianos e de todo o grupo caracterizou a tão famosa ruptura tropicalista: linguagem aparentemente simples, painel histórico, resgate da tradição popular misturada com elementos modernizantes. Favaretto esclarece que o resultado dessa combinação faz o Brasil emergir de uma montagem sincrônica de fatos, o que cria uma imagem mítica do país num movimento indefinido. Ainda conforme o autor, o “Tropicalismo propunha outro tipo de discussão como proposta ideológica e relacionamento com o público. Era uma posição definidamente artística, musical” (FAVARETTO, 2000, p. 22).

A arte tropicalista aparece para contestar a posição da esquerda radical que pretendia fazer da canção um veículo para resistir ao regime militar através de uma linguagem adequada à conscientização do público. A atividade da Música de Protesto, nesse sentido, era alucinante, pois centrou seu debate na conjunção arte alienada e participante, renegando a Indústria Cultural e esquecendo as contradições de um país que almejava a modernidade, mas continuava sendo colonizado. Como diz Heloísa Buarque de Hollanda:

O problema do Tropicalismo não é então saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à idéia de poder, à noção de revolução marxista-leninista que já estava dando provas, na prática, de um autoritarismo e de uma burocratização nada atraentes. Recusava, portanto, o Tropicalismo, a esperança no futuro prometido como redentor. (HOLLANDA, 1981, p. 61).

Não se tratava apenas de resistir ao imperialismo e ao golpe militar – encastelando-se no passado – mas de mergulhar de cabeça nas novas estruturas, para subvertê-las por dentro, incorporando desde as últimas conquistas das vanguardas internacionais até as tradições mais arcaicas, enraizadas na alma do brasileiro. Isso significava uma ruptura explícita com o pessoal do nacional-popular (plano político-cultural), mas não com todos os aspectos da cultura política nacional. Tratava-se de superar o ‘nacionalismo-nacionalóide’, como afirma Augusto de Campos, o que implicava negá-lo e incorporá-lo antropofagicamente.

Dessa forma, o Tropicalismo apresentou-se com uma proposta que se pretendia artística, mas que devido a sua força contestadora levou a discussão para além dos muros da música ou mesmo da arte, tornando-se símbolo não só de uma estética, mas também de uma proposta ideológica. Graças às novas lentes com que via o Brasil, pode-se dizer que o Tropicalismo propiciou uma articulação eficaz e produtiva entre arte e política.

Podemos ver, perfeitamente, essa problemática, através da análise das letras “Parque industrial” e “Geléia Geral” do disco-manifesto *Tropicália - Panis et Circencis*. Essas canções foram escolhidas, pois revelam a conjunção dos procedimentos Tropicalistas, sintetizando a

crise do nacional-popular e contestando suas matrizes. A alegoria da modernidade e do desenvolvimento do país defendido pelo nacionalismo-populista começa a ser desconstruído na canção “Parque industrial”. Essa canção, quinta faixa do disco, critica justamente a violência da vida moderna, tocando num ponto nefrágico da ideologia ufanista-desenvolvimentista: o avanço industrial brasileiro. O compositor se questiona se de fato esse avanço existe e em que medida ele apaga nossos arcaísmos.

retocai o céu de anil
bandeirolas no cordão
grande festa em toda
a nação
despertai com orações
o avanço industrial
vem trazer nossa redenção

tem garotas-propaganda
aeromoça e ternura no
cartaz
basta olhar na parede
minha alegria num instante
se refaz

Nessa parte aparecem a ironia e o deboche dos mitos oficiais da canção de protesto, sobre os quais inclusive a ditadura se institui passivamente no país, despertando apenas a reação de uma linha intelectualizada da esquerda brasileira, que acreditava, por exemplo, que a música, por ser o veículo de comunicação com as massas, poderia despertar o povo para a luta e, com isso, pudesse mudar a realidade. A crença no progresso do Brasil como forma de redenção é avacalhada pelo ambiente que a música cria. Interpretada por várias vozes, simulando uma interlocução alucinada, num ambiente de gritos, de conversas e de ruídos que partem de diferentes lugares, a canção remete alegoricamente a um parque de diversões.

Além disso, Tom Zé brinca com a ideologia nacional-popular, visto que esta abominava qualquer indício da cultura americana no solo brasileiro. Aceitar o imperialismo era o mesmo que abençoar a ditadura. Assim, ao colocar palavras da língua inglesa e cantá-las, por exemplo, no refrão, com irreverência e dramaticidade, o intérprete demonstra as contradições do ufanismo da canção de protesto, evidenciando que não se tratava apenas de render-se ou não à dominação estrangeira, mas de poder perceber que alguns elementos americanos, como as palavras, já faziam parte da identidade nacional.

pois temos o sorriso
engarrafado
já vem pronto e tabelado
é somente requeutar e usar
é somente requeutar e usar
porque é made made made

made in brazil

Outro fator satirizado pela letra é a pretensa idéia de um país moderno e desenvolvido que evidencia uma postura retrógrada, quando lê no jornal popular, as notícias sensacionalistas sobre os pecados da vedete. Nesse sentido, aliada a idéia de progresso, é retratado o lado atrasado do Brasil que, como afirma Jerônimo Teixeira, “não é contradito pelos novos meios técnicos, mas reforçado por eles [...]. Um veículo de comunicação impresso que poderia ser tomado como índice de modernidade limita-se a reproduzir nossa moral arcaica” (TEIXEIRA, 1993, p. 61-62).

a revista moralista
traz uma lista dos pecados
da vedete
e tem jornal popular
que nunca se espreme
porque pode derramar

Essa crítica explícita ao nacional-popular de “Parque Industrial” pode ser visualizada de maneira mais esmiuçada na canção “Geléia geral”, visto que esta coloca em xeque a ideologia nacionalista ufanista. Favaretto diz que na música “por uma operação que age ‘por dentro’, criticando o discurso retórico no nível das camadas fônica, vocabular e semântica, a ‘geléia geral’ é enunciada pelo cantor, na sua condição de poeta-sujeito da enunciação” (FAVARETTO, 2000, p. 24).

um poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia
resplandente candente fagueira
num calor girassol com alegria
na geléia geral brasileira
que o jornal do brasil anuncia

ê bumba-iê-iê-boi
ano que vem mês que foi
ê bumba-iê-iê-iê
é a mesma dança meu boi

A presença do artigo indefinido em “um poeta” instaura uma atmosfera de incerteza em relação ao referente de poeta. Não se sabe, inicialmente, se de fato há ou não uma coincidência entre o poeta enunciador e o poeta referido pela canção. Embora haja um ‘eu’ que se enuncia, muitos enunciados não recaem sobre ele, não parecendo estarem atrelados diretamente a um poeta, mas sim à tarefa do poeta: desfolhar a bandeira, ou seja, profaná-la para iniciar a manhã tropical.

Com isso, o compositor evidencia as belezas naturais da manhã tropical (resplendente, candente, fagueira, girassol e alegria), ironizando e desconstruindo exatamente por usar fartamente a retórica cheia de adjetivos do discurso da canção de protesto. Um símbolo

industrial-moderno oficial, como o *Jornal do Brasil*, aparece associado à dança folclórica nordestina do bumba meu boi, ligando o mundo urbano ao rural e ressaltando os anacronismos do Brasil. A canção, através da apropriação de citações literárias que são parodiadas, vai decompondo esse painel dessacralizador. Nesse sentido, é nítido o estilhaçamento da idéia, tão cara aos nacionalistas-populares, de totalidade da nação brasileira, uma vez que enumera e fragmenta, debochadamente, as relíquias do Brasil.

Para reforçar os anacronismos da constituição da nação ocorre uma aproximação com a cultura antropofágica. Isso se materializa na construção de imagens articuladas pela sintaxe fragmentada, justaposta, cinematográfica, que desorganiza o discurso descritivo e bem-comportado da Música de Protesto. O compositor constrói um discurso imagístico e desordenado, baseado na paródia de trechos de textos de Oswald de Andrade:

a alegria é a prova dos nove
e a tristeza é teu porto seguro
.....
tumbadora na selva selvagem
pindorama - país do futuro
.....
hospitaleira amizade
brutalidade jardim
.....
pego um jato viajo arrebento
com o roteiro do sexto sentido

de Décio Pignatari, inspirador do título da canção: “na geléia geral brasileira, alguém tem de / exercer as funções de medula e de osso”; da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias: “minha terra é onde o sol é mais limpo / e mangueira é onde o samba é mais puro”; e de um verso do Hino à Bandeira: “salve o lindo pendão dos seus olhos”.

O resgate desses textos, que em certa medida dão as cores do caráter oficial das nossas letras e, conseqüentemente, dos momentos da temática nacionalista, juntamente com a enumeração caótica das ‘reliquias do Brasil’, dialoga com a tradição cultural brasileira e desmitifica a realidade anunciada pela canção de protesto, acentuando, através das imagens alegóricas, a indeterminação da nossa cultura como algo que permanece, ou seja, como algo que não vai ser superado pelo progresso redentor apregoado pela política desenvolvimentista:

doce mulata malvada
um elepê de sinatra
maracujá mês de abril
santo barroco baiano
superpoder de paisano
formiplac e céu de anil
três destaques da portela
carne-seca na janela

Segundo Bina Maltz, em “Geléia geral”, o Brasil é mais que folclore e natureza, como canta, por exemplo, a canção de protesto. “O Brasil do texto é plural: aponta para um tipo de cultura caleidoscópica” (MALTZ, 1993, p. 35), criando um universo desconexo, no qual se dá o encontro de culturas: a moderna e a arcaica. É evidente que essa percepção dos contrastes culturais brasileiros não é mérito Tropicalista. Ela já estava em Oswald de Andrade, nos manifestos *Pau-Brasil* e *Antropofágico*, mas, agora, a alegoria do Brasil e a linguagem de mistura concentram-se em grau máximo, discutindo o aspecto estético, político e econômico da criação artístico-musical.

Dessa forma, a retomada da discussão da brasilidade pelos artistas tropicalistas – em vez de cantar os problemas do país e engrandecer os valores da ideologia vigente – desestruturou a visão mítica da Música de Protesto, isto é, o entendimento da nação com a possibilidade de ser próspera e poderosa desde que se combatesse o imperialismo e a ditadura militar. Por fim, o Tropicalismo não tratou o Brasil como um paraíso devastado, pois acabou apresentando as inconsistências ideológicas de um projeto, como o da canção de Protesto, que visava a eleger apenas algumas características como representantes da brasilidade.

Referências

- CYNTRÃO, Silvia Helena (Org). *A forma da festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: UnB, 2000.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O susto tropicalista na virada da década. In:_____. *Impressões de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MALTZ, Bina Friedman. *Antropofagia: rito, metáfora e pau-brasil*. In: MALTZ, Bina Friedman; TEIXEIRA, Jerônimo e FERREIRA, Sérgio L. P. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: da Universidade/UFRGS, 1993.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964 – 1969*. In:_____. *Cultura e Política*, São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- TEIXEIRA, Jerônimo. O liquidificador de acarajés: Tropicalismo e indústria cultural. In: MALTZ, Bina Friedman; TEIXEIRA, Jerônimo e FERREIRA, Sérgio L. P. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: da Universidade/UFRGS, 1993.