



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Facultat de Geografia  
i Història

GRAU EN HISTÒRIA DE L'ART

# ***TROPICÀLIA (1967 - 1968): DISSONÀNCIES DEL PASSAT, HARMONIES DEL FUTUR***

ORÍGENS, CONSOLIDACIÓ I RADICALITZACIÓ D'UNA  
REVOLUCIÓ MUSICAL BRASILEIRA

Anna Hernandez Guardia

**Treball de Final de Grau**

Curs 2020-2021

Tutor: Dr. Joan Cuscó i Clarasó

*A Yuki, la persona que m'ha introduït la preciosa cultura brasilera, la seva llengua, les seves tradicions i sobretot, la seva música.*

*A les meves companyes i amigues Laura i Mariona per tot el suport incondicional que m'han brindat durant el grau.*

*Als meus amics de sempre: Dani, Guillem i Mari pel gran suport emocional i per tota l'ajuda que m'han ofert sempre que ho he necessitat.*

*A la meva germana Aida per tota l'ajuda, en especial de cara a la realització d'aquest treball.*

*Al meu pare per la motivació i per no deixar-me abandonar mai.*

*I, en especial, a la meva mare, qui sempre m'ha ajudat a avançar i a aconseguir tot el que m'he proposat. Sense ella, res d'això hauria estat possible.*

# ÍNDIX

<b>1. INTRODUCCIÓ</b> .....	1
<b>1.1. Motivacions</b> .....	1
<b>1.2. Objectius i metodologia</b> .....	2
<b>2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ</b> .....	4
<b>3. CONTEXTUALITZACIÓ</b> .....	11
<b>3.1. Context polític</b> .....	12
<b>3.2. Context cultural</b> .....	17
3.2.1. <i>Influències i marc cultural internacional</i> .....	18
3.2.2. <i>Influències i marc cultural nacional</i> .....	20
<b>4. TROPICÀLIA: EL MOVIMENT</b> .....	27
<b>4.1. Origen</b> .....	28
4.1.1. <i>Alegria, Alegria</i> .....	31
<b>4.2. Consolidació del moviment</b> .....	34
4.2.1. <i>Batmakumba</i> .....	36
<b>4.3. Radicalització</b> .....	40
4.3.1. <i>É proibido proibir</i> .....	44
<b>5. CONCLUSIONS</b> .....	47
<b>6. BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA</b> .....	50
<b>ANNEXOS</b> .....	53
<b>1. Alegria, Alegria</b> .....	54
<b>2. Batmakumba</b> .....	55
<b>3. Discurs <i>É proibido proibir</i></b> .....	56
<b>4. <i>É proibido proibir</i></b> .....	57

## 1. INTRODUCCIÓ

El «moviment tropicalista» o «*Tropicália*», tal com s'explicarà amb més profunditat durant el transcurs d'aquest treball, va ser un moviment cultural brasiler amb la música com a eix vertebrador, que es va produir a finals de la dècada dels seixanta del segle XX.

Eren uns anys en què el Brasil passava per un període fosc a causa de la dictadura militar (que va començar l'1 d'abril de 1964 i va durar fins el 15 de març de 1985), la qual oprimia els drets i les llibertats dels ciutadans i la lliure expressió artística. Davant de l'opressió i la manca de llibertat d'expressió i de creació que es vivia, i tal com apunten els principals teòrics del moviment, el Tropicalisme va suposar una de les transformacions més violentes i profundes de la història recent del Brasil, no només en la música popular, sinó un abans i un després en la cultura brasilera,<sup>1</sup> revolucionant la manera d'expressar-se a partir de l'art, el qual passaria a ser un vehicle per expressar la dissidència política.<sup>2</sup>

Quan en el títol diem «dissonàncies del passat, harmonies del futur», ho fem per emfatitzar aquest caràcter renovador i trencador que el moviment va tenir respecte al Brasil de l'època. No només a l'àmbit polític, sinó que també va revolucionar el terreny artístic, sobretot el musical, ja que va aportar noves sonoritats fins abans inexplorades en aquell context.

### 1.1. Motivacions

Recordo una nit d'estiu de 2018 a Tiradentes, Minas Gerais, Brasil. M'enlluernaven les llums d'una plaça i m'envoltava un ambient festiu. La gent ballava, reia i cantava al so de la música que tocaven en directe. No es tractava de música específicament tropicalista, però aspectes com el ritme i la vitalitat que transmetia la peça van, definitivament, despertar el meu interès per la música popular del Brasil. Tot i no recordar específicament les cançons o l'estil d'aquelles peces, el que sí que recordo és que no m'hauria importat que aquell moment perdurés eternament.

---

<sup>1</sup> BASUALDO, C., (com.), *Tropicália: una revolució en la cultura brasiliana*, Nova York: Museu de les Arts del Bronx, 2006, p. 3.

<sup>2</sup> *Ídem*.

D'altra banda, el Brasil és un país al qual li tinc molta estima, des del moment en què vaig conèixer a qui és la meva parella i la seva família, els quals viuen allà. Des d'aquell moment, em vaig enamorar de la seva cultura, i sempre que he tingut l'oportunitat d'aprofundir més en el seu coneixement a nivell acadèmic durant el Grau, ho he fet. A més, a causa de la pandèmia ja fa dos anys des de l'última vegada que hi vaig estar, i fer aquest treball ha suposat també una manera de sentir-me més a prop, raó que va en gran part motivar l'elecció d'aquest tema.

Considero que el món de l'art és un món molt ampli i que, desgraciadament, sempre hi ha àrees que no s'exploren suficientment durant el Grau. Entre elles, hi ha la cultura sud-americana (en concret, la brasilera) i, també, la música popular, ja que en el terreny de l'estudi musical, les propostes més academicistes o clàssiques són les que acaparen més atenció. Tant l'element popular com l'element brasiler són, precisament, els eixos centrals del meu treball. Per tant, una última motivació molt evident va ser aquesta, la necessitat d'aportar el meu granet de sorra a l'hora d'introduir temàtiques sistemàticament oblidades per part de la historiografia europea.

## **1.2. Objectius i metodologia**

Com veurem a continuació, *Tropicália* és una temàtica bastant desconeguda en el món europeu. Per aquesta raó, l'objectiu central d'aquest treball es basa a oferir una aproximació general al moviment: la seva història i característiques principals. Tanmateix, per aconseguir entendre els mecanismes que configuren *Tropicália*, és necessari comprendre i tenir presents certs aspectes de la seva cultura i història. Per aquesta raó, un segon objectiu consisteix a aprofundir en el panorama polític i cultural en què es trobava el país durant la dècada del 1960. En darrer terme, també s'analitzaran un seguit de cançons amb l'objectiu d'exemplificar aquelles característiques que anunciarem.

Després d'aportar una panoràmica sobre l'estudi acadèmic d'aquesta temàtica a partir de l'estat de la qüestió, dividirem el treball en dos grans blocs: un que contextualitzarà el moviment, i un que l'estudiarà amb més detall. En tractar-se realment d'una temàtica molt àmplia, resulta impossible tenir en compte tots i cadascun dels factors polítics i culturals que van influenciar el sorgiment del moviment, així com tractar-ne la història de manera detallada en un treball de final de Grau. A causa d'això, en el primer bloc hem seleccionat aquells aspectes que considerem més representatius. Pel que fa al segon bloc, ens

centrarem a desenvolupar el moviment a partir de tres frases ben distingides: l'origen, la consolidació i la radicalització del moviment. A l'hora d'abordar les etapes, cadascuna d'elles anirà acompanyada per l'anàlisi d'una cançó tropicalista, amb la voluntat, com hem dit, d'exemplificar les característiques de cadascuna, així com l'evolució i desenvolupament del moviment. Quant a l'anàlisi musical, seguirem un esquema que tractarà, respectivament, els següents aspectes: presentació de la cançó, anàlisi estructural, estilístic i al·legòric. Convé destacar que l'anàlisi s'adaptarà a cada peça, ja que depenent de la cançó hi haurà aspectes musicals o semàntics més destacables que altres. D'igual manera, depenent també de la cançó, hi haurà casos en els quals podrem entrar amb més deteniment a avaluar certs aspectes musicals com per exemple, la instrumentalització, mentre que hi haurà casos en els quals serà inviable.

Finalment, i en relació a l'estudi previ a la redacció d'aquest treball, cal fer una sèrie de puntualitzacions. En primer terme (i aquest és un aspecte que veurem amb més deteniment a l'estat de la qüestió), l'accés a la bibliografia amb relació a la temàtica s'ha vist afectat pels següents factors: la falta d'estudis en el terreny europeu, la falta de bibliografia a biblioteques catalanes i, en part, per la pandèmia.

Per a l'estiu de l'any 2020 havia previst un viatge al Brasil en què m'hauria dedicat a recopilar informació bibliogràfica, però a causa de la situació tan extrema que s'hi està vivint a causa de la COVID-19, va resultar impossible. Tanmateix, per suplir aquesta falta de recursos, vaig optar per realitzar dos cursos sobre *Tropicália* durant el transcurs d'aquest últim any del Grau. Vaig realitzar el curs *Tropicalismo: história arrebatadora e estética libertária com Ana de Oliveira* entre el setembre i l'octubre de 2020 per part del MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), i, posteriorment, vaig completar el curs *Tropicalismo: história e manifestações artístico-culturais* entre el novembre de 2020 i el febrer de 2021 per part de la UECE (Universidade Estadual do Ceará). D'aquesta manera, a partir d'institucions brasileres vaig aconseguir: per una banda, cert coneixement base sobre el moviment i, per l'altra, recursos útils com bibliografia i webgrafia que m'ajudaria a l'hora de desenvolupar el treball. En darrer terme, convé ressaltar que, durant tot el treball i sobretot pel que fa a la història del moviment, ens centrarem en especial en l'obra escrita per part d'un dels líders de *Tropicália*: Caetano Veloso, qui va publicar el llibre *Verdad Tropical*.<sup>3</sup> Considerem que, per sobre de qualsevol lectura historiogràfica

---

<sup>3</sup> VELOSO, C., *Verdad Tropical*. Barcelona: Salamandra, 2004.

posterior, la paraula viva de l'artista, si es té, pot arribar a ser molt útil i enriquidora per a qualsevol estudi relacionat amb la temàtica. Tanmateix, també s'utilitzaran especialment llibres que tracten el moviment de manera molt completa, com és el cas de l'obra de Christopher Dunn<sup>4</sup> i la de Carlos Calado.<sup>5</sup>

## 2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Com hem apuntat, *Tropicália* és una temàtica que en l'àmbit europeu no ha estat massa estudiada, ja que no se li han dedicat gaires estudis. De fet, a partir de la fi del moviment tropicalista a finals del 1968, aquesta temàtica va esdevenir paulatinament «oblidada» fins a finals de la dècada dels noranta a causa de diferents factors. En primer lloc, es tracta d'un moviment de curta durada (1967 – 1968) i, en segon lloc, d'un moviment que va patir repressió i censura per part de la dictadura militar (1964 – 1985), la qual va dificultar que es donés a conèixer arreu i que, conseqüentment, s'estudiés. D'altra banda, segons la nostra opinió, quan sorgeix un fenomen revolucionari i contracultural com *Tropicália*, sobretot en un país que viu sota un règim d'opressió i de control militar com el que es vivia al Brasil (aspecte que tractarem amb més profunditat en el següent apartat), el govern opta per censurar i perseguir els líders abans de donar-li suport i visibilitat. Finalment, una altra causa d'aquesta falta d'estudi és el fet que el Brasil és un país que, com la majoria de països no europeus i denominats subdesenvolupats, experimenta una manca d'atenció per part de la historiografia europea.

Per aquests tres motius, no va ser fins als noranta que *Tropicália* va ser coneguda internacionalment alhora que recuperada i revalorada a nivell nacional. Totes aquestes qüestions es poden veure clarament exemplificades si analitzem la bibliografia que hi ha sobre *Tropicália*, ja que la gran majoria està escrita per part de teòrics brasilers (els quals tampoc han estat traduïts en la majoria dels casos) i gairebé tota és del nou mil·lenni.

Així mateix, és per aquests motius que, a l'hora de donar una visió panoràmica teòrica del moviment, hem considerat oportú realitzar una mena de diferenciació entre dos blocs: un a nivell nacional (Brasil) i un a nivell internacional, ja que l'aproximació cap a

---

<sup>4</sup> DUNN, C., *Brutality Garden. Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. Nord Carolina: The University of North Carolina Press, 2001.

<sup>5</sup> CALADO, C., *Tropicália. A História de uma revolução musical*. Segona edició. São Paulo: Editora 34, 2017.

*Tropicália* és diferent depenent de la zona. En el cas del Brasil, parlariem d'aquella «revaloració» que hem mencionat, mentre que en el cas internacional parlariem d'una primera «valoració», ja que en el nostre territori és encara una temàtica que s'està descobrint i estudiant. En altres paraules, no és possible «recuperar» el que no s'ha viscut ni conegut en un primer moment. Per aquesta raó, la bibliografia estrangera (entre altres diferències) té una voluntat d'aproximació més general que no pas la brasilera, ja que l'objecte d'estudi és més recent.

Cal recalcar, però, que tot i la censura i la brevetat del moviment, *Tropicália* i els diferents integrants que en formaven part van arribar a ser molt coneguts al Brasil. A diferència dels escrits acadèmics, van haver-hi moltes publicacions de premsa que des d'un primer moment en van parlar, tant positivament com negativament. Revistes com *O Verbo Encantado* o *O Pasquim* van ser molt importants a l'hora de divulgar les idees tropicalistes, sobretot aquesta última perquè permetia que els mateixos integrants del moviment poguessin expressar-se, fins i tot durant el temps d'exili a Londres. Desgraciadament, és molt difícil consultar aquest tipus de publicacions, ja que la majoria de revistes i articles no han estat digitalitzats. Tanmateix, en moltes de les fonts que sí hem pogut consultar, es pot apreciar la gran dimensió mediàtica que va aconseguir el moviment.

Convé destacar, també, els nombrosos articles que va escriure el poeta i crític Augusto de Campos durant aquesta mateixa època on donava suport a les propostes tropicalistes. Tals articles van ser compilats i publicats l'any 1968 en un llibre anomenat *Balanço da Bossa e outras bossas*<sup>6</sup>. A la introducció, De Campos mostrava de manera clara la seva oposició contra els puristes musicals brasilers, els quals repudiaven les innovacions tropicalistes. Abans de l'inici del primer capítol, De Campos interpreta un epigrama del poeta llatí Marc Valeri Marcial de la següent manera: «Només admires als vells, només l'art dels morts mou la teva pena. Ho sento molt, però no val la pena morir per agradar-te».<sup>7</sup> D'aquesta manera, l'autor comença el seu llibre d'una manera molt política, com diu ell,

---

<sup>6</sup> DE CAMPOS, A., *Balanço da Bossa e outras bossas*. Segona edició. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

<sup>7</sup> Traduït de l'original: «Só admiras, os velhos, só a arte dos mortos move a tua pena. Sinto muito, mas não vale a pena morrer para agradar-te». Extret de: *Ibidem*, p. 15.



«en contra de la Tradicional Família Musical. Contra el nacionalisme de la música. [...] A favor d'una música nacional universal».<sup>8</sup>

A més d'aquesta publicació al Brasil es van publicar alguns altres estudis acadèmics sobre aquest moviment. L'any 1970, dos anys després de la desintegració de *Tropicália*, apareix publicat un primer assaig sobre el panorama contemporani de la música brasilera on s'anomena el moviment per part del crític marxista Roberto Schwarz. En el seu escrit,<sup>9</sup> tal com afirma el teòric Christopher Dunn, Schwarz és el primer a destacar la naturalesa al·legòrica de *Tropicália* i el seu potencial crític.<sup>10</sup> Tanmateix, el crític marxista conclou que malgrat aquest potencial, com que el moviment no es va posicionar políticament de forma clara, creia que no resultaria en cap mena de transformació social.<sup>11</sup> Segons ell, *Tropicália* era un moviment a-històric. Amb aquest text, aleshores, Schwarz assentaria les bases del que seria un primer debat acadèmic sobre *Tropicália*.

Nou anys més tard, apareixien diferents estudis que també reflexionaven sobre la naturalesa al·legòrica del moviment, encara que seguien corrents bastant diferents de la de Schwarz. Per autors com Celso Favaretto i Heloísa Buarque de Hollanda entre d'altres, sí que va haver-hi un posicionament polític per part del moviment, encara que no aparegués de manera explícita. Segons Favaretto, en el seu llibre *Tropicália: Alegoria, Alegria*, entén el moviment no només com una sortida davant de la necessitat de renovació cultural que es vivia en el Brasil dels anys seixanta, sinó també com un moviment de denúncia i d'acció davant els conflictes polítics, culturals i històrics d'aquell moment. Dit d'una altra manera, el que per a Schwarz seria un moviment a-històric, un simple diagnòstic de la nació, per a Favaretto l'al·legoria tropicalista seria un «retorn del reprimat»,<sup>12</sup> una «explosió acolorida»,<sup>13</sup> que va evidenciar tots els problemes que hi havia

---

<sup>8</sup> Traduït de l'original: «*Contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo em música. Por uma música nacional universal*». Extret de *Ibíd.*, p.14.

<sup>9</sup> SCHWARZ, R., «Cultura e política: 1964-1969» a *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>10</sup> DUNN, C., *Brutality Garden. Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>11</sup> *Ídem*.

<sup>12</sup> Una reintroducció al panorama artístic del moment d'aquells elements que es marginaven a nivell cultural i social, aspectes que veurem més endavant.

<sup>13</sup> FAVARETTO, C., *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 19.

al Brasil, actuant de manera crítica per proporcionar sortides davant d'aquestes problemàtiques.

La crítica Heloísa Buarque de Hollanda també seguiria aquesta línia de pensament, divergent de la de Schwarz, però també amb certes diferències en relació amb Favaretto. El que per a ell seria aquella explosió acolorida, per a Hollanda seria una implosió, emfatitzant el caràcter fortament trencador que va tenir el moviment, ja que segons el seu estudi en el llibre *Impressões de Viagem*, Hollanda considera *Tropicália* com un moviment que va trencar i, en certa manera aniquilar, tot allò que es va trobar per davant, perdent tot referent d'actuació en la construcció històrica post-tropicalista.<sup>14</sup>

Podem afirmar, aleshores, que aquestes primeres publicacions estan altament carregades d'un caràcter reflexiu, ja que per a aquests autors *Tropicália* va ser un fet molt recent i fort, el qual va portar preocupacions sobre les conseqüències que patiria la cultura, la política i la societat brasilera just després d'aquells successos.

Abans, però, d'endinsar-nos en el tractament acadèmic que ha tingut el moviment després de la primera onada de publicacions, convé recalcar la importància del llibre *Tropicália: Alegoria Alegria* que ja s'ha mencionat, ja que seria la primera publicació en la qual el moviment passa a ser el vertader objecte d'estudi. De fet, com bé s'explica en el prefaci del llibre, es pretén analitzar de manera molt profunda el moviment, així com el sorgiment, antecedents, estètica, anàlisi musical, participació en el mercat, etc.<sup>15</sup>

Després del boom acadèmic que va sorgir sobre aquest primer debat, es pot percebre que les publicacions referents a *Tropicália* experimenten cert davallament, ja que no és fins als noranta que tornem a trobar publicacions igual de denses com les que trobàvem als setanta. Aquesta revifalla que va experimentar el moviment es va donar en part pel llançament del disc *Tropicália 2* a l'any 1993 per part de Caetano Veloso i Gilberto Gil (líders tropicalistes), un disc que per una banda commemorava els vint-i-cinc anys del moviment i per l'altra el revisava contemporàniament, ja que reprenia la seva naturalesa

---

<sup>14</sup> NAPOLITANO, M., VILLACA, M., «Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate», *Rev. Bras. Hist.* 18, núm. 35, p. 53 – 75, 1998. Disponible a: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=pt&tlng=pt#12not](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=pt&tlng=pt#12not)> (Consultat el 10 de març del 2021).

<sup>15</sup> TATIT, L., «Prefácio» a FAVARETTO, C., *Tropicália: Alegoria, Alegria. Op. cit.*, pp. 11-15.

crítica per exposar problemàtiques actuals d'aquell moment: la pobresa dels països tercermundistes, la massacre de Carandiru<sup>16</sup> i l'epidèmia de la sida, entre d'altres.

En relació amb aquesta segona onada s'han de destacar varies aportacions. En primer lloc, trobem les publicacions del crític musical Carlos Calado, qui dedica un volum al grup Os Mutantes l'any 1995<sup>17</sup> i un al moviment en si l'any 1997.<sup>18</sup> A diferència de les primeres publicacions, d'ara endavant podem veure com la temàtica es tracta des d'una perspectiva més històrica, no tan reflexiva. A causa d'aquesta distància històrica que els primers acadèmics no tenien, Calado és capaç de donar una panoràmica més extensa del moviment, ajudant a comprendre millor tots aquells successos que el van compondre i, a més, oferint un recull del que anomena *herència tropicalista*. També en aquest moment sorgeix la publicació del llibre *Verdad Tropical*, obra autobiogràfica de Caetano Veloso que revisa en primera persona el moviment, centrant-se en les vivències personals dels seus principals integrants. Aquesta publicació va suposar un gran reanimació a nivell acadèmic, ja que el relat de Veloso va proporcionar molta informació i material per explorar i estudiar el moviment: des dels seus orígens, passant per l'etapa d'empresonament i exili fins a la tornada al Brasil.

Un exemple d'aquesta reanimació bibliogràfica serien obres com la de *Tropicalismo, decadència bonita do samba* de Pedro Alexandre Sanches publicada l'any 2000, en què l'autor analitza les aportacions tropicalistes a l'escenari musical brasiler. Una altra seria l'anomenada *Da Bossa Nova à Tropicália* de Santuza Cambraia publicada l'any 2001, en la qual l'autora fa una molt bona síntesi de l'evolució musical brasilera de manera cronològica des dels 50 als 70 parant molta atenció al moviment tropicalista. En les seves paraules: «A l'hora d'encarar un tema tan ampli (de la Bossa Nova a *Tropicália*), vaig adoptar el criteri d'apuntar determinades línies de creació musical que, al llarg dels anys 60, van continuar, d'una manera o d'una altra, l'estètica bossa-novista».<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Massacre que va ocórrer el 2 d'octubre de 1992 a São Paulo a causa de la intervenció de la policia militar en una rebel·lió per part dels presos de la Casa de Detenció de Sao Paulo que va deixar 111 morts.

<sup>17</sup> CALADO, C., *A Divina Comédia Dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1995.

<sup>18</sup> CALADO, C., *Tropicália. A História de uma revolução musical*. Op. cit.

<sup>19</sup> Traduït de l'original: «Ao acenar para um tema tão amplo (da Bossa Nova à Tropicália), adotei o critério de apontar determinadas linhas de criação musical que, ao longo dos anos 60, deram continuidade, de uma forma ou outra, à estética bossa-novista». Extret de: CAMBRAIA, S., *Da Bossa Nova a Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 12.

Dins d'aquesta mateixa dècada cal destacar el treball de la investigadora Ana de Oliveira, qui fa temps que treballa per fer més accessible tota la informació sobre el Tropicalisme en el projecte web anomenat *Tropicalia*<sup>20</sup> publicat l'any 2007, tres anys abans de la publicació d'un dels seus llibres més rellevants: *Tropicália ou Panis et Circencis*, un llibre que analitza molt específicament cançó a cançó el disc manifest tropicalista (el qual analitzarem a l'últim apartat del treball) per part de diferents teòrics.

També es considera rellevant destacar que durant aquesta etapa més actual de l'estudi tropicalista també hi ha hagut moltíssimes publicacions a nivell d'articles. Tot i que resulta inviable repassar-los en la seva totalitat, el llibre *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens* publicat l'any 2017 en seria una bona compilació.<sup>21</sup> Els diferents articles que apareixen tracten de manera específica diversos aspectes del Tropicalisme que permeten una comprensió molt àmplia dels successos derivats pel moviment durant els 60 i els 70. Per exemple, el context polític de la dècada dels 60 al Brasil, les connexions amb la bossa nova i les connexions amb la contracultura entre d'altres.

Podríem concloure, doncs, que tot i que *Tropicália* va ser un succés molt innovador, trencador i explosiu per a la seva època, el qual va desencadenar moltíssimes reaccions a nivell tant acadèmic com de premsa, a poc a poc va esdevenir una temàtica oblidada que a causa de diferents factors comentats prèviament ara està sent revisada. De fet, tal com diu Ana de Oliveira en el seu projecte web ja mencionat:

«Cada cop més investigadors se centren en el moviment musical i els desenvolupaments relacionats amb la contracultura i la cultura marginal de la dècada de 1970. [...] Estudiar i escriure sobre aquests temes és, en certa manera, estudiar i escriure sobre el Brasil en què vivim avui en dia.»<sup>22</sup>

Sobre la bibliografia estrangera, veurem com s'exemplifiquen algunes qüestions ja esmentades. Primer, que la quantitat de teòrics i escrits són molt menys nombrosos que

---

<sup>20</sup> Ana de Oliveira «Tropicalia», 2007. <<http://tropicalia.com.br/>> (Consultat el 12 de juliol del 2021).

<sup>21</sup> SEHBE DE CARLI, A., *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. Caixas do Sul: EDUCS, 2017.

<sup>22</sup> Traduït de l'original: «Cada vez mais pesquisadores se debruçam sobre o movimento musical e os desdobramentos ligados à contracultura e à cultura marginal dos anos 70. [...] Estudar e escrever sobre esses temas, de certa forma, é estudar e escrever sobre o Brasil em que vivemos hoje». Extret de: <<http://tropicalia.com.br/futurivel/producao-academica>>. (Consultat el 15 de març del 2021).

no pas en el terreny brasiler;<sup>23</sup> de fet, els únics noms a destacar serien el de Charles A. Perrone i el de Christopher Dunn, qui acaparen gran part de les publicacions angloparlants. En segon terme, podem veure com totes daten també a partir de la dècada dels noranta i, en darrer terme, convé subratllar que comparteixen aquest caràcter històric de les publicacions brasileres d'aquesta mateixa època, tot i que l'aproximació cap al moviment es fa d'una manera més general, no tan específica.

En aquest context, un dels llibres que millor explora *Tropicália és Brutality Garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*, publicat l'any 2001 per part de l'historiador Christopher Dunn.<sup>24</sup> Aquesta obra seria el resultat d'un estudi molt ampli per tal d'intentar aproximar la temàtica a territoris estrangers. Per aquesta raó, Dunn, se centra no només en el moviment en si, sinó que es remunta a la dècada de 1920 per explicar tots aquells antecedents que van acabar creant la fórmula de l'explosió tropicalista i així permetre que el lector estranger, qui no té el mateix fons cultural que un lector brasiler, adquireixi una total comprensió de la temàtica. Per part del teòric Charles A. Perrone, cal destacar una publicació de l'any 2002 que va editar conjuntament amb l'anterior autor: *Brazilian popular music & Globalization*, una compilació d'articles escrits per part de diferents teòrics i artistes com Caetano Veloso entre d'altres.<sup>25</sup> Diversos d'aquests articles tractaven diferents aspectes del Tropicalisme, sobretot centrant-se en aquest procés d'internacionalització que estava experimentant des de l'última dècada del segle anterior.

Fora del context bibliogràfic en si, es poden veure altres maneres de mirar i estudiar el moviment des de territoris estrangers: a través d'exposicions. Encara en el territori nord-americà, trobem l'exposició *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*, exhibida al Museu d'Art Contemporani de Chicago (MCA) entre l'octubre de 2005 i el gener del 2006. Comissionada per l'acadèmic argentí Carlos Basualdo, aquesta seria la primera vegada que institucions museístiques estrangeres mostren interès per presentar aquest tipus de temàtica. Tot seguit, aquesta exposició va arribar a Europa el mateix any, entrant a les sales de la Barbican Art Gallery de Londres i el Centre Cultural de Belém a Lisboa.

---

<sup>23</sup> Sobretot veurem que la gran majoria provenen d'un context nord-americà, ja que a escala europea encara no s'estudia en profunditat.

<sup>24</sup> DUNN, C., *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. North Carolina: The University of North Carolina Press: North, 2001.

<sup>25</sup> PERRONE, C., *Brazilian popular music & Globalization*. New York: Routledge, 2001.

Més enllà de l'exposició de Basualdo, en el terreny europeu i en concret, el català, podem destacar també un cicle d'activitats que es van dur a terme al MACBA l'any 2009, anomenat *L'Efecte Tropicalia*.<sup>26</sup> El cicle constava d'una sèrie de concerts que buscaven, per una banda, rendir homenatge al passat tropicalista i, per l'altra, mostrar nous exponents de la música brasilera, la qual demostra ser hereva de tot el que va significar el moviment. També en el terreny espanyol podem apreciar certa vinculació amb el Tropicalisme per part del Museu Reina Sofia de Madrid, el qual consta d'una instal·lació de l'obra *Tropicália*, d'Hélio Oiticica, la qual es va vincular amb el moviment des del primer moment i que tractarem més endavant.

També podem esmentar exposicions com: *Tropicália: The 60s in Brazil*, organitzada per la galeria d'art Kinsthalle Wien a Viena l'any 2010 (la qual es va centrar més a tractar aspectes del Tropicalisme vinculats amb l'art visual igual que el Reina Sofia, no pas el musical com veiem en el cas del MACBA), o el cicle anomenat *Tropicália and beyond dialogues in Brazilian film history* elaborat pel Tate Modern el novembre del 2017, el qual en aquest cas es va centrar a analitzar les contribucions tropicalistes al món del cinema.

Un cop s'ha analitzat com i des d'on s'ha mirat, pensat i estudiat el moviment, podem concloure que *Tropicália* és una temàtica que necessita ser revisada des de la historiografia, sobretot a escala europea, ja que encara que hi hagi cert aproximament per part de les institucions museístiques (les quals se centren més en representacions del Tropicalisme més gràfiques que no pas musicals, com les instal·lacions i el cinema), a nivell bibliogràfic no es troben gaires estudis.

### 3. CONTEXTUALITZACIÓ

*Tropicália* va ser un moviment clarament relacionat amb el seu context polític, social i cultural. En conseqüència, per aconseguir comprendre l'aparició del moviment, així com les seves característiques principals i la seva producció musical, és necessari endinsar-nos en les circumstàncies per les quals passava el Brasil de la dècada dels anys seixanta del segle XX. A l'hora d'exposar tota aquesta panoràmica, és necessari dividir la

---

<sup>26</sup> Full de mà disponible a: <<https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/lefecte-tropicalia-full-ma>>. (Consultat el 16 de març del 2021).

contextualització en dues parts: un primer apartat en què es desenvoluparan les circumstàncies històriques del moviment, i un segon apartat en el qual es tractaran tots aquells factors culturals que van afavorir el sorgiment de *Tropicália* tant dins de l'àmbit nacional com dins de l'àmbit internacional.

### 3.1. Context polític

Al Brasil, la dècada del 1960, va significar un període de moltes agitacions polítiques, sobretot a partir del Cop d'Estat militar del 1964. En aquest apartat, veurem les raons per les quals es va produir aquesta ruptura, com es va organitzar el govern del país a partir d'aquell moment i com això va afectar la societat brasilera de l'època, especialment als artistes.

Just abans del cop d'estat, el país estava governat pel 24è president democràtic del Brasil: João Goulart (1961 – 1964).<sup>27</sup> Tot i no poder classificar el seu govern com un d'esquerres pròpiament, sí que és veritat que per part de Goulart i el seu partit (el Partido Trabalhista Brasileiro, PTB) es van intentar adoptar les denominades «reformes base» que podrien ser considerades d'esquerra o socials, ja que tenien com a objectiu incrementar els drets de les classes socials més baixes,<sup>28</sup> així com regular l'economia per reduir la gran desigualtat que hi havia al país.<sup>29</sup> A causa d'aquest apropament per part del govern cap a certes tendències socialistes i, a més, en un context tan crispat a nivell internacional per la Guerra Freda, les alarmes d'un possible cop d'estat comunista van començar a sonar per tot el país. Encara que Goulart no tingués cap intenció de protagonitzar una revolució comunista brasilera, l'adveniment del comunisme a altres territoris d'Amèrica Llatina així com la recent proclamació del règim comunista a Cuba l'any 1959 van provocar una oposició molt important per part de molts sectors de la població, sobretot per part de l'extrema dreta i de la classe mitjana-alta.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Després d'un cop d'Estat per part dels militars cap a Don Pedro II, el rei de l'imperi brasiler (1822 – 1889), el país va establir la que va ser la Primera República Brasileira (1889 – 1930). Amb ella, van sorgir els primers presidents democràtics del país.

<sup>28</sup> CHIRIO, M., *Politics in Uniform: Military Officers and Dictatorship in Brazil, 1960 – 80*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018, p. 3.

<sup>29</sup> BERCOVICI, G., «Reformas de base e superação do subdesenvolvimento» a *Revista de Estudos Brasileños*, Vol. 1, n° 1, 2014. Disponible a: <<https://www.revistas.usp.br/reb/article/view/98528/97206>>. (Consultat el 12 de maig del 2021).

<sup>30</sup> Per aprofundir més en el coneixement entorn les conspiracions i la gestació de la dictadura militar, així com l'oposició de la població respecte a Goulart, recomanem la lectura de: CHIRIO,

Totes aquestes tensions van arribar al seu punt àlgid l'any 1964, fent del panorama governamental del Brasil una situació insostenible. Eren moltes les manifestacions populars i polítiques en contra del govern: el congrés bloquejava les reformes del president, havien aparegut les primeres desobediències militars i cada vegada guanyaven més pes les manifestacions per part de la població.<sup>31</sup> En concret, cal destacar «A Marcha da Família com Deus pela Liberdade», un moviment que va sorgir el març del 1964 (un mes abans del cop d'estat) que va consistir en una sèrie de manifestacions en resposta a l'assemblea del 13 de març realitzada per part del president on va exposar el seu programa de les ja mencionades «reformes base».<sup>32</sup> En aquestes manifestacions, les quals van arribar a reunir fins a 300 mil persones,<sup>33</sup> es distribuïa el *Manifesto ao povo do Brasil*, un escrit que convocava a la població a reaccionar en contra de Goulart. Entre d'altres, és altament destacable aquest fragment:

«El poble està cansat de les mentires i de les promeses de reformes demagògiques. Nosaltres sí que en farem, començant per la reforma de la nostra actitud. D'ara en endavant, els comunistes i els seus aliats es trobaran al poble dempeus [...] Amb Déu, per a la Llibertat, marxarem per a la Salvació de la Pàtria!»<sup>34</sup>

El dia 30 d'aquell mateix mes, després de tots els successos mencionats, Goulart va fer una última aparició pública on se'l va veure clarament afectat i enfurismat. Les seves declaracions van ser fermes quant a l'adveniment del poder que estaven adquirint les diferents forces opositores, mentre assegurava que «no dubtaré ni un sol instant en executar totes les lleis i decrets».<sup>35</sup> Finalment, 48 hores més tard, el president va ser

---

M., «Conspiracies. 1961 - 1964» a *Politics in Uniform: Military Officers and Dictatorship in Brazil, 1960 – 80. Op. cit.*

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>32</sup> Sérgio Lamarão, «A Marcha da Família com Deus pela Liberdade, a conjuntura de radicalização ideológica e o golpe militar» a *FGV CPDOC (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil)*. (s.d). Disponible a: <[https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A\\_marcha\\_da\\_familia\\_com\\_Deus](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A_marcha_da_familia_com_Deus)>. (Consultat el 12 de maig del 2021).

<sup>33</sup> Entre elles es congregaven una gran quantitat de grups catòlics, ofesos després de declaracions del president al comissari ja mencionat on deia que «no és amb rosaris que es combaten les reformes». Extret de: Leandro Melito, «Marcha da Família com Deus pela Liberdade pedia queda de Jango há 50 anos» a *Empresa Brasil de Comunicação*, 2014. Disponible a: <<https://memoria.ebc.com.br/cidadania/2014/03/marcha-da-familia-com-deus-pela-liberdade-em-19-de-marco-de-1964-0>>. (Consultat el 12 de maig del 2021).

<sup>34</sup> Traduït de l'original: «O povo está cansado das mentiras e das promessas de reformas demagógicas. Reformas sim, nós a faremos, a começar pela reforma da nossa atitude. De hoje em diante os comunistas e seus aliados encontrarão o povo de pé. [...] Com Deus, pela Liberdade, marcharemos para a Salvação da Pátria!». Extret de: *Ídem*.

<sup>35</sup> Traduït de l'original: «O presidente não vacilará um instante sequer na execução de todas as leis e todos os decretos». Extret de: Memorial da Democracia, «No último discurso, Jango



destituït i es va forçar la seva sortida del país cap a l'Uruguai i després cap a l'Argentina.<sup>36</sup> Amb aquesta destitució va començar el que alguns opositors de Goulart pensaven que seria un cop d'estat transitori,<sup>37</sup> però que finalment va durar 21 anys: la Dictadura Militar Brasileira (1 d'abril de 1964 – 15 de març de 1985).

És important també entendre com la dictadura va aconseguir legitimar-se a ella mateixa i com es va organitzar a partir d'aquest moment, ja que a poc a poc va anar coartant els drets i les llibertats dels ciutadans, sobretot dels artistes.

El dia 9 d'abril de 1964 es va decretar el que seria el primer d'un total de 17 actes institucionals: un conjunt de lleis que tenien potestat fins i tot per sobre de la mateixa constitució del país. A partir d'aquests decrets, la dictadura anava instaurant lleis del seu interès per assegurar-se una legitimació i a més una superioritat per sobre de qualsevol altre òrgan governamental. Per exemple, en aquest primer acte (AI-1),<sup>38</sup> es va modificar la Constitució de 1946, i es va atorgar al president de la República<sup>39</sup> més poder i autonomia a l'hora de prendre mesures destinades, entre d'altres, a «eliminar el comunisme, purulència del qual ja s'havia infiltrat no només a la part superior del govern, sinó també a les seves oficines administratives».<sup>40</sup> A més, amb aquest acte es van derrocar els drets polítics d'un total de 102 dirigents, mentre es fixava la continuïtat en el poder de qui en aquell moment es convertia en el primer president dins de la dictadura militar: Castelo Branco (1964 – 1967). Aleshores, podem veure com per una banda la dictadura es legitima per sobre de la mateixa Constitució i per l'altra elimina qualsevol oposició al règim, ja que no només suprimeix el poder de tots aquells dirigents, sinó que a més es

---

antevê golpe». Disponible a: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/no-ultimo-discurso-jango-anteve-golpe>>. (Consultat el 12 de maig del 2021).

<sup>36</sup> F ERREIRA, J., «"João Goulart: uma biografia": reflexões sobre a obra de Jorge Ferreira» a *Revista de História*, nº 166, 2012, p. 4. Disponible a: <<https://www.redalyc.org/pdf/2850/285025368013.pdf>>. (Consultat el 12 de maig del 2021).

<sup>37</sup> CHIRIO, M., «Introduction» a *Politics in Uniform: Military Officers and Dictatorship in Brazil, 1960 – 80. Op. cit.*, p. 9.

<sup>38</sup> Disponible a: <[http://www.planalto.gov.br/CCIVIL\\_03/AIT/ait-01-64.htm](http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/AIT/ait-01-64.htm)>. (Consultat el 16 de maig del 2021).

<sup>39</sup> Cal puntualitzar que es tractava d'un president que no era escollit democràticament, sinó per part d'un congrés controlat pels militars.

<sup>40</sup> Traduït de l'original: «drenar o bolsão comunista, cuja purulência já se havia infiltrado não só na cúpula do governo como nas suas dependências administrativas». Extret de: <[http://www.planalto.gov.br/CCIVIL\\_03/AIT/ait-01-64.htm](http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/AIT/ait-01-64.htm)>. (Consultat el 16 de maig del 2021).

perseguiria qualsevol pràctica de crim contra l'Estat o altres actes de guerra revolucionària.<sup>41</sup>

En definitiva, el triomf dels militars que se celebrava el dia 2 d'abril, després que es fessin amb el poder durant l'anomenada «A Marcha da Vitória» (hereva de les ja mencionades «Marxes de la Família amb Déu per la Llibertat»), es va transformar en un govern marcat per la censura i la repressió, sobretot durant els següents anys a mesura que s'implantaven els següents actes institucionals. Entre ells, cal esmentar l'aplicació de l'acte número 5 (AI-5)<sup>42</sup> l'any 1968, quatre anys després de la instauració de la dictadura. Entre tots els actes que s'han aplicat i s'aplicarien després, és considerat el més repressiu. Entre altres mesures, Artur da Costa e Silva (1967 – 1969), el president que hi havia en aquell moment, va eliminar l'*Habeas Corpus*, procediment d'origen romà que protegeix el dret a la llibertat personal amb la intenció d'emparar una persona que ha estat detinguda il·legalment. En el moment en què s'elimina, els presos, sobretot els polítics, ja que suposaven una amenaça respecte el règim, no tenien cap tipus de dret i eren torturats.

La raó per la qual el govern va aplicar un decret tan altament repressiu va ser a causa de les grans manifestacions que van haver-hi en aquell moment en contra del règim. Havien passat quatre anys des d'aquell «cop transitori» i cada vegada era major la censura i l'opressió que els militars aplicaven sobre la població (sobretot als mitjans de comunicació i als artistes). A més, un sector que patia de manera molt violenta la dictadura va ser l'estudiantil, el qual va començar a tenir confrontacions amb la policia.<sup>43</sup> Un d'aquests enfrontaments va resultar en l'assassinat d'un menor de 16 anys per part de la policia militar. Aquest cas va commocionar a gran part de la població, la qual ja començava a estar descontenta amb el govern a causa de l'enduriment en la repressió que exercia cap al poble. Cal recordar que ja des del primer acte, tota aquella persona que atemptés contra el règim seria perseguida, raó per la qual era molt difícil criticar la dictadura de manera oberta, almenys individualment. Per aquesta raó s'hi van dur a terme les grans manifestacions de l'any 1968, entre les quals destaca la més nombrosa i important «A Passeata dos Cem Mil» del 26 de juny. Hi van acudir sobretot estudiants

---

<sup>41</sup> Article 8 del ja citat AI-1.

<sup>42</sup> Disponible a: <[http://www.planalto.gov.br/CCIVIL\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/AIT/ait-05-68.htm)>. (Consultat el 16 de maig del 2021).

<sup>43</sup> CHIRIO, M., «Introduction» a *Politics in Uniform: Military Officers and Dictatorship in Brazil, 1960 – 80*. Op. cit., p. 8.

però també diferents intel·lectuals i artistes com Gilberto Gil i Caetano Veloso<sup>44</sup> (Fig. 1), mostrant el seu suport cap als estudiants i el seu malestar cap a la dictadura. Lemes com «Contra la repressió», «Contra la censura» o «Fora la dictadura, poble en el poder» van ser visibles durant aquesta gran marxa. El govern no va poder fer-hi res a causa de la gran pressió que exercia el poble, però va enviar-hi deu mil soldats per garantir una marxa pacífica i no una revolució violenta.



**Fig. 1:** A *Passeata dos Cem Mil*, 1968, Rio de Janeiro. Assenyalats en vermell respectivament, Caetano Veloso i Gilberto Gil. Fotografia extreta de: [Memorial da Democracia](#).

Tal com s'explicarà més endavant, el moviment tropicalista es va oposar contra el règim (entre molts altres aspectes) des dels seus inicis l'any 1967, lidiant amb la censura que patien els artistes en aquell moment. Tanmateix, no va ser fins a l'any 1968 a causa de la radicalització del govern amb l'aplicació de l'AI-5 i la suspensió de l'*Habeas Corpus*, que no van ser explícitament represaliats. És més, el matí del 27 de desembre d'aquell mateix any, els líders del moviment van ser detinguts en els seus apartaments<sup>45</sup> i no va ser fins a tres setmanes més tard que no van saber el motiu de la seva detenció.<sup>46</sup> Si bé aquesta és una qüestió que es tractarà amb profunditat més endavant, és altament exemplificativa de les conseqüències que va tenir l'aplicació d'aquest últim acte, ja que a partir d'aquell moment, les detencions il·legals, les tortures i les desaparicions de tot aquell que presentava o feia sospitar als militars d'una possible dissidència política es van fer cada vegada més comuns.

En definitiva, tal com hem pogut veure en aquesta contextualització històrica del moviment i com veurem més endavant quan desenvolupem el seu recorregut, *Tropicália*

---

<sup>44</sup> CALADO, C., «Festival de provocações» a *Tropicália*. *A História de uma revolução musical*. *Op. cit.*, p. 202.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 15.

va ser un succés resultat en part de l'opressió que exercia el règim totalitari dels militars. No només sobre la població en general, sinó també sobre ells mateixos com artistes, ja que com a moviment van perdre tota possibilitat d'expressar-se artísticament en el país en el moment que els líders de *Tropicália* van ser detinguts aquell 27 de desembre de 1968.

### 3.2. Context cultural

És necessari contextualitzar el moviment a nivell cultural, ja que, com s'ha mencionat anteriorment, *Tropicália* va significar també una resposta al panorama cultural i musical de l'època. En primer lloc, dins de la pròpia nació i, després, en el context internacional. Entendre les influències nacionals i internacionals és clau per comprendre el sorgiment de la revolució musical que es va produir, així com les composicions que seran analitzades més endavant i la rebuda que tindran en els diferents sectors de la població brasilera.

Abans, però, s'ha de tenir en compte que és realment difícil delimitar les influències culturals de *Tropicália*, ja que se'l considera un moviment d'una naturalesa antropofàgica a causa del seu mecanisme d'incorporació de la totalitat cultural brasilera.<sup>47</sup> Això vol dir, que malgrat que la música n'és l'eix vertebrador, el moviment va agrupar, coimpliar i transformar la cultura brasilera d'una manera global. A més, va sumar-hi elements de cultures estrangeres. Per aquesta raó hem considerat oportú dividir aquest apartat en dos blocs: un que tracti les influències culturals a escala internacional i un altre que les tracti a escala nacional, ja que el moviment beu d'ambdós contextos. Tanmateix, abans d'entrar en aquesta diferenciació, és necessari fer un apunt sobre aquesta dimensió antropofàgica que hem introduït, perquè tot i ser quelcom pertanyent al context cultural brasiler, ens ajudarà a entendre aquesta voluntat de sumar influències nacionals i internacionals.

La idea d'unir els màxims elements de diferents cultures no la va introduir el Tropicalisme, sinó que ja estava present dins de la cultura brasilera. Va ser introduïda per part del poeta Oswald de Andrade a l'anomenat *Manifest Antropofàgic*,<sup>48</sup> el qual va donar inici al Moviment Antropofàgic dins de la primera generació del Modernisme brasiler (1922-1930). En aquell moment, els integrants del moviment ja pretenien renovar la

---

<sup>47</sup> BASUALDO, C., (com.), *Tropicália: una revolució en la cultura brasileña*, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>48</sup> Disponible a: <<https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/1/45000033273.pdf>>. (Consultat el 19 de maig del 2021).

cultura brasilera, ja que buscaven «devorar» tota mena de productes culturals estrangers (avantguardistes) i brasilers (precolombins) per així crear un producte totalment nou.<sup>49</sup> Sí que és veritat, però, que no van centrar aquest procés en el camp musical, sinó en el literari, el qual estava mostrant signes d'esgotament, ja que estils com el parnassianisme i el simbolisme encara guiaven la majoria de les creacions poètiques durant les primeres dècades del segle XX.<sup>50</sup>

Aquesta mena de canibalisme cultural va ser recuperat pels tropicalistes, ja que buscaven abraçar altres cultures sense deixar d'incorporar elements propis de la seva cultura i tradició. De fet, en una entrevista que va realitzar Augusto de Campos a Caetano Veloso, a la pregunta: «Que és el Tropicalisme?»<sup>51</sup> Veloso contestava que, entre d'altres: «El Tropicalisme és un neo-Antropofagisme».<sup>52</sup> A causa d'aquesta qüestió, resulta pràcticament impossible especificar tots els elements que van influenciar la configuració del llenguatge tropicalista. Tot i això, a continuació es presentaran els que més caracteritzen el moviment.

### 3.2.1. Influències i marc cultural internacional

Arribats a aquest punt convé destacar que tots aquells elements estrangers que *Tropicália* va incorporar no acostumaven a ser ben rebuts, sobretot a l'àmbit de l'esquerra nacionalista. Aquest sector de la població reivindicava constantment els elements musicals propis de la cultura brasilera i rebia amb molta crispació les propostes musicals que incorporaven característiques d'altres territoris. En concret, les que provenien dels Estats Units, ja que per a ells les propostes que presentaven trets americanitzats formaven part d'un «imperialisme americà alienat».<sup>53</sup>

A l'època que ens pertoca, als anys seixanta del segle XX, feia ja una dècada que havia sorgit el Rock n'Roll; no només l'estatunidenc, sinó també l'anglès, el qual influenciaria el moviment especialment. De fet, en el llibre *Verdad Tropical*, Caetano Veloso fa

---

<sup>49</sup> DUNN, C., *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Op. cit., p. 74.

<sup>50</sup> *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, «Modernismo, (Primeira Geração)». Disponible a: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo12177/modernismo-primeira-geracao>>. (Consultat el 19 de maig del 2021).

<sup>51</sup> DE CAMPOS, A., *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 207.

<sup>52</sup> Ídem.

<sup>53</sup> VELOSO, C., *Verdad Tropical*. Op. cit., p. 297.

referència a aquesta qüestió, afirmant que el rock d'Elvis li semblava primari i poc estimulant,<sup>54</sup> mentre que li cridava més l'atenció el que ell anomenava «neorock anglès», corresponent a la segona arremesa del rock amb grups com els Beatles i els Rolling Stones.<sup>55</sup> Per aquest motiu, podem afirmar que aquest «segon rock», més vinculat al rock psicodèlic dels seixanta, era el que va interessar més als tropicalistes. Tot i això, aquesta qüestió no significa que elements d'aquell primer rock «menys estimulant» no fossin assimilats per part del moviment. És més, la naturalesa canibalesca tropicalista en va incorporar algunes característiques a la seva matèria prima. Adoptar tendències americanitzades era una bona manera d'aconseguir el que volien culturalment: alliberar-se del Brasil tal com el coneixien i destruir la imatge del Brasil nacionalista,<sup>56</sup> important les guitarres elèctriques i el rock psicodèlic d'artistes com Jimi Hendrix i els Beatles d'una segona etapa entre d'altres.

Un altre aspecte que s'estava desenvolupant a l'estranger és el fenomen de la música pop, la qual suposaria una alternativa al rock amb unes propostes més suaus i comercials, consumides per un públic més ampli.<sup>57</sup> Sovint, es relaciona el pop amb un model musical establert per la primera etapa dels Beatles, ja que van aportar al panorama musical anglès una dimensió altament comercial i popular, consumida per masses. Convé subratllar que aquesta dimensió era també molt important per al moviment, ja que era clau incorporar-la en relació amb l'antropofàgia que comentàvem anteriorment i a més per aconseguir realment una revolució musical. Algunes de les seves cançons seguien el model pop dels Beatles per accedir a aquesta cultura de masses que comentàvem: cançó curta, ritme senzill i tornades enganxoses.<sup>58</sup> A més, durant la breu existència del moviment, van aconseguir aparèixer a diferents programes televisius. Aquest esdeveniment demostra la gran connexió que tenien amb la cultura popular, sobretot pel fet que van aparèixer a programes com *A Discoteca do Chacrinha*, el qual tenia una gran audiència, o *Divino Maravilhoso*, un programa exclusivament tropicalista del qual parlarem més endavant.

En darrer terme, no hem d'oblidar que sovint, els grups de rock dels seixanta que hem comentat anaven acompanyats d'un vestuari si més no extravagant, connectat fins i tot

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>57</sup> *Gran Enciclopèdia de la Música*, «Pop». Disponible a: <https://www.encyclopedia.cat/ec-gem-2515.xml>. (Consultat el 25 de maig del 2021).

<sup>58</sup> *Ídem*.



amb l'estètica *Hippie*. A diferència del pop, el qual emfatitzava el procés de gravació de les cançons, aquestes propostes emfatitzaven les posades en escena.<sup>59</sup> Vestir robes d'aquest tipus era una altra manera de reptar l'espectador, més enllà de les propostes musicals, que ja eren un repte en si mateixes.



**Fig. 2 (a dalt):** *Músics tropicalistes a Divino Maravilhoso, 1968.* Fotografia extreta de: [Memoria da Ditadura.](#)

Tot i que no entrarem en profunditat en el vestuari tropicalista i les seves influències, considerem que val la pena esmentar que també era una qüestió que va ser importada de l'estranger: cabells llargs, actitud provocativa i vestuaris acolorits i estrafolaris (Fig. 2 i Fig. 3).



**Fig. 3 (a la dreta):** *Caetano Veloso i Gilberto Gil, 1968.* Fotografia extreta de: [A Escotilha.](#)

Els tropicalistes eren, per tant, no només personatges que aglutinaven diferents estils musicals internacionals com el pop i el rock, sinó que a més adoptaven altres característiques com les seves actituds i estètica.

### 3.2.2. *Influències i marc cultural nacional*

Fins ara hem vist com les influències internacionals van apropar *Tropicália* a la cultura popular de masses, però a continuació veurem com algunes qüestions que s'estaven gestant al terreny artístic brasiler van vincular també el moviment a una cultura més erudita, destinada a un públic més intel·lectual i a l'hora van acabar de configurar el Tropicalisme.

Abans, però, d'entrar pròpiament a les diferents influències nacionals, cal fer menció a un esdeveniment que va succeir al Brasil de la dècada dels cinquanta, ja que va tenir molta repercussió en el camp artístic. A finals d'aquesta dècada, el president que hi havia en el

---

<sup>59</sup> WARNER, T., *Pop Music, Technology and Creativity*. Nova York: Routledge Taylor & Francis Group, 2003, p. 4.

moment, Juscelino Kubitschek (1956 – 1961), va impulsar una sèrie de reformes amb el lema «Cinquanta anys en cinc» que pretenia modernitzar el país, el qual es veia desavantatjat en comparació amb altres països del continent americà. Aquesta sèrie de reformes van anar acompanyades de la creació de Brasília, la nova capital del país que destacava per la seva modernitat, comptant amb arquitectes com Lúcio Costa i Oscar Niemeyer. Aquest fet, acompanyat de l'ampliació del poder adquisitiu de la població a causa de les reformes esmentades, va generar una certa atmosfera d'optimisme i modernitat que es va estendre al camp de les arts, propiciant nous desenvolupaments artístics a escala nacional.<sup>60</sup>

Aquests desenvolupaments no estaven únicament relacionats amb el camp musical, sinó que durant aquesta època va haver-hi manifestacions artístiques dins d'altres llenguatges que van influenciar directament l'aparició i desenvolupament del Tropicalisme. Com ja hem comentat, una influència molt clara es troba a l'àmbit de la literatura amb l'Antropofagisme d'Andrade, però també veurem com juga un paper important el desenvolupament de la poesia concreta o l'aparició de llenguatges avantguardistes a les arts plàstiques.

Primer, ens centrarem en les influències pròpiament musicals, i per això és necessari destacar la importància que va tenir la Bossa Nova, estil que va sorgir a finals de la dècada dels cinquanta a partir de la necessitat d'alguns músics, influenciats pel cool jazz dels Estats Units, d'experimentar amb altres estètiques musicals.<sup>61</sup> Artistes com Tom Jobim i João Gilberto són considerats els líders d'aquesta renovació musical, sobretot el segon, qui va publicar el que es considera el disc inaugural de la Bossa Nova, *Chega de Saudade* l'any 1959. Per entendre la ruptura que va suposar aquest nou estil, presentarem a continuació algunes de les idees que apareixen en un capítol dedicat a la Bossa Nova per part d'Augusto de Campos en el seu llibre citat anteriorment perquè presenta moltes de les ruptures bossa-novistes de manera molt ordenada.<sup>62</sup>

A trets generals, la Bossa Nova va introduir esquemes musicals totalment nous: en primer terme, va establir una igualtat hegemònica de tots els paràmetres musicals, integrant

---

<sup>60</sup> CALADO, C., «Tropicália: o avesso da Bossa Nova» a *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>61</sup> CAMBRAIA, S., *Da Bossa Nova a Tropicália*. *Op. cit.*, p. 30.

<sup>62</sup> DE CAMPOS, A., «Bossa Nova» a *Balanço da Bossa e outras bossas*. *Op. cit.*, pp. 17-38.



melodia, harmonia i ritme sense fer destacar un per sobre de l'altre, juntament amb la veu, la qual co-participa en l'elaboració musical. En segon terme, va valorar el silenci, la pausa, quelcom relacionat amb la música erudita d'impressionistes com Debussy, els quals de manera general van ser els primers a valorar el silenci com a agent estructural. En darrer terme, a causa de la recerca de noves sonoritats, normalment apareixien ruptures dins del camp harmònic, i és que la Bossa Nova es caracteritza per presentar uns acords sensiblement alterats respecte dels tradicionals, que oferien noves seqüències tonals. A més, l'harmonia també funcionava com a percussió, integrant el ritme amb els acords. Per tant, ens trobem davant d'un estil anterior al sorgiment de *Tropicália* que ja pretenia renovar i modernitzar el llenguatge musical brasiler del moment partint també de la tradició, tot i que de manera menys radical que el Tropicalisme. De fet, una de les raons per les quals la Bossa Nova va acabar triomfant va ser perquè tot i les seves ruptures, va suposar un procés orgànic d'innovació de la Samba,<sup>63</sup> gènere musical d'arrels africanes més popular i comercial en aquell moment.<sup>64</sup>

En un primer moment, la Bossa Nova va arribar especialment a les oïdes més joves de la societat brasiler, els quals escoltaven amb molta curiositat i optimisme propostes musicals totalment diferents del que havien escoltat fins a aquell moment. Tal com afirma Carlos Calado en el seu article «Tropicália: o avesso da Bossa Nova», a la generació de músics que els va interessar aquest nou estil a una edat molt primerenca eren sovint anomenats «Els fills de la Bossa Nova», etiqueta on podríem incloure, entre d'altres, a Gal Costa (integrant molt important dins del moviment tal com veurem més endavant), Gilberto Gil i Caetano Veloso.<sup>65</sup> Aquest últim explica a través del seu llibre com encara recorda que, amb disset anys, va escoltar per primera vegada la Bossa Nova de João Gilberto amb el tema *Desafinado*,<sup>66</sup> el qual el va sorprendre moltíssim pels seus intervals melòdics inesperats.<sup>67</sup> Tot i això, a mitjans de la dècada dels seixanta, aquests músics es van adonar que era necessari portar aquella revolució que havia començat la Bossa Nova

---

<sup>63</sup> VELOSO, C., «Bossa Nova» a *Verdad Tropical. Op. cit.*, p. 42.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>65</sup> CALADO, C., «Tropicália: o avesso da Bossa Nova» a *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens. Op. cit.*, p. 37.

<sup>66</sup> El qual va gravar amb el saxofonista nord americà Stan Getz, pioner del cool jazz i influenciat per la Bossa Nova de Gilberto. Tema disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=So718wk426c>>. (Consultat el 2 de juny del 2021).

<sup>67</sup> VELOSO, C., «Bossa Nova» a *Verdad Tropical. Op. cit.*, p. 39.

un pas més enllà, perquè mostrava senyals de desgast i conservadorisme.<sup>68</sup> De fet, tot aquell sector nacionalista que comentàvem anteriorment celebrava amb eufòria aquest gènere, ja que es va institucionalitzar com al gènere musical brasiler per excel·lència, juntament amb la MPB (Música Popular Brasileira).<sup>69</sup> Es van adonar, per tant, que una manera de combatre tal nacionalisme era superant estèticament la Bossa Nova, afegint l'agressivitat que permetien les guitarres elèctriques i el Rock n'Roll.

Com ja s'ha comentat, va ser molt important el desenvolupament del rock als territoris estrangers per *Tropicália*, però cal mencionar que aquesta pressa de contacte amb tendències exteriors es va donar, en part, per l'aparició d'un moviment musical brasiler anomenat Jovem Guarda, el qual introduïa el Rock n'Roll al Brasil a partir d'un programa televisiu anomenat igual que el moviment.<sup>70</sup> En ell, artistes com Erasmo Carlos i Roberto Carlos presentaven les seves composicions, les quals estaven clarament influenciades sobretot pel rock nord-americà. Un exemple molt clar és el tema *É proibido fumar*,<sup>71</sup> creat per Roberto Carlos l'any 1964, quatre anys abans de la desintegració del moviment. Tal com narra Veloso a les seves memòries, va ser arran de la seva germana Maria Bethânia (cantant molt rellevant al terreny brasiler) que ell va conèixer l'obra de Roberto Carlos i el seu programa televisiu.<sup>72</sup> Un cop es va adonar de les grans possibilitats que oferia el nou llenguatge que presentava el grup de la Jovem Guarda, tant ell com Gil van constatar que l'assimilació d'aquest estil era clau per al desenvolupament de la revolució musical que estaven començant a gestar.

També, en un àmbit més erudit i, normalment, nacionalista, tots els simpatitzants del rock (al Brasil sovint anomenat *iê- iê- iê*, referència al *yeah, yeah, yeah* de l'anglès) eren considerats músics alienats que cada vegada crispaven més als «emepebistes», defensors de la MPB. La gran popularitat que estava obtenint el programa de la Jovem Guarda no

---

<sup>68</sup> CALADO, C., «Tropicália: o avesso da Bossa Nova» a *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>69</sup> Gènere musical que aglutinava les propostes d'una segona generació de la Bossa Nova i que apostava per cançons altament arrelades a la cultura brasiler. Aquest mateix gènere també englobava l'anomenada «Música de Protesto», la qual pretenia criticar el govern i la censura que aquest aplicava sobre els artistes.

<sup>70</sup> CALADO, C., «Guerra ao iê- iê- iê» a *Tropicália. A História de uma revolução musical*. *Op. cit.*, p. 107.

<sup>71</sup> Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=kTzPBzfn0IQ>>. (Consultat el 2 de juny del 2021).

<sup>72</sup> VELOSO, C., «Bossa Nova» a *Verdad Tropical*. *Op. cit.*, p. 77.

estava agradant a aquest sector, el qual era defensor de programes com *O Fino da Bossa* (1965 – 1967), ja que presentava propostes de MPB. En comparació amb el primer, el programa de *O Fino da Bossa* estava començant a perdre audiència, fet que encara generava més tensions dins del camp cultural l'any 1967 (provocant fins i tot manifestacions en contra del *iê- iê- iê*), les quals serien combatudes al Festival de la Música Popular Brasileira d'aquell mateix any.<sup>73</sup>

Un cop hem presentat les principals influències musicals brasileres i la tensió que s'estava generant a nivell cultural i musical en aquell moment, presentarem d'una manera més ràpida les principals propostes d'altres llenguatges artístics brasilers que també van ajudar a configurar i consolidar el Tropicalisme. En primer terme, és important destacar el rellevant paper que va tenir el cinema, en concret, el Cinema Novo de Glauber Rocha. De fet, en les paraules de Caetano Veloso: «*Si el Tropicalismo se debió, en alguna medida, a mis actos e ideas, tenemos que considerar el impacto que me produjo la película Tierra en trance, de Glauber Rocha [...] como desencadenante del movimiento*».<sup>74</sup>

El Cinema Novo (1960 – 1972) pretenia crear pel·lícules que es contraposaven a les produccions cinematogràfiques de les grans companyies brasileres com Vera Cruz i Atlântida Cinematográfica, les quals majoritàriament creaven films populars humorístics que sovint parodiaven el cinema dels Estats Units.<sup>75</sup> Com ja hem vist, el Brasil passava per un moment molt convuls durant la dècada dels seixanta, i cineastes com Joaquim Pedro de Andrade i Glauber Rocha es van adonar de la necessitat de «descolonitzar el cinema» per mostrar les problemàtiques reals del país i a l'hora apostar per tècniques cinematogràfiques modernes i contemporànies que s'estaven posant en pràctica a l'estranger.<sup>76</sup> *Terra em Transe* (1967) és una pel·lícula que proporciona una mirada del Brasil que divergia de com se solia presentar anteriorment, ja que mostra la desigualtat de classes i les contradiccions de la seva realitat sense cap mena de filtre.

---

<sup>73</sup> CALADO, C., «Guerra ao iê- iê- iê» a *Tropicália. A História de uma revolução musical. Op. cit.*, p. 113.

<sup>74</sup> VELOSO, C., «Trance» a *Verdad Tropical. Op. cit.*, p. 85.

<sup>75</sup> *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, «Cinema Novo». Disponible a: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14333/cinema-novo>>. (Consultat el 12 de juny del 2021).

<sup>76</sup> *Ibidem.*

Aleshores, veiem com en el camp cinematogràfic també va sorgir la necessitat de manifestar les problemàtiques per les quals passava el país. Tanmateix, igual que *Tropicália*, no només es pretenia exposar tals conflictes, sinó que a l'hora es buscava una transformació. De fet, tal com explica Carolin Overhoff en el llibre *Terra em Transe: Ética e Estética no Cinema Português*: «El que està en qüestió a Terra em Transe és la confiança en aquesta inquietud ètica-estètica, o sigui, en la possibilitat de potenciar aspectes inconscients i irracionals de la cultura com experiència transformadora».<sup>77</sup>

En segon terme, convé mencionar que en el camp del teatre també es gestava una transformació similar en el que es va anomenar «teatre de guerrilla», protagonitzat per la companyia Teatro Oficina a São Paulo i fortament influenciat també pel Cinema Novo de Rocha. També a l'any 1967, la companyia estrenava l'obra *O rei da vela*, escrita l'any 1933 pel ja mencionat Oswald de Andrade. De fet, aquesta producció va representar la primera vegada que el concepte de «canibalisme cultural» arribava als teatres, ja que l'obra escrita bevia d'elements francesos i l'escenografia utilitzava recursos de l'expressionisme alemany entre d'altres.<sup>78</sup> Una última idea que ens permetria entendre la forta vinculació que tindria aquesta nova proposta teatral amb el Cinema Novo i el Tropicalisme és que pretenia abordar la decadència per la qual passava el país des d'un punt de vista més radical i trencador que anteriorment. De fet, són claus les paraules que José Celso, el director de l'obra esmentada, enuncia en una entrevista per la Revista *Civilização Brasileira* l'any 1968. En ella, el director esmentava que ja no creia en l'eficàcia del teatre racional i que l'única possibilitat que quedava era «el teatre anarquista».<sup>79</sup> Podem veure, per tant, tendències artístiques vinculades a la contracultura començaven a adquirir més presència a diferents espais artístics a causa de la necessitat de trencament i de renovació respecte a la cultura establerta.

A continuació, és necessari tornar al terreny de la literatura, a la poesia concreta, la qual es va introduir i desenvolupar al Brasil a partir de la dècada dels cinquanta. Aquest nou gènere, tal com afirma Favaretto en el llibre *Tropicália: Alegria Alegria*, no va ser

---

<sup>77</sup> Traduït de l'original: «*O que está em questão em Terra em Transe é a confiança neste transe ético-estético, ou seja, na possibilidade de potencializar aspectos inconscientes e irracionais da cultura como experiência transformadora*». Extret de: OVERHOFF, F., *Terra em Transe: Ética e Estética no Cinema Português*. Munic: AVM. Edition, 2012, p. 13.

<sup>78</sup> DUNN, C., «The Tropicalist Movement» a *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. *Op. cit.*, pp. 78 – 79.

<sup>79</sup> DE LEMOS, T., «A guinada de José Celso» a *Revista Civilização Brasileira*, 1968.

realment posat en pràctica per part dels tropicalistes, sinó que van coincidir pel que fa a l'oposició dels corrents nacionalistes i populistes que hi havia al Brasil d'aquell moment<sup>80</sup>. Per tant, més que una influència en si mateixa, podríem parlar de Tropicalisme i la poesia concreta com dos elements culturals que van col·laborar un amb l'altre. En paraules d'Augusto de Campos, autor més representatiu d'aquesta poesia al Brasil, «[la col·laboració tropicalista amb la poesia concreta] va ser una junció d'interessos i, per tant, de reciprocitat».<sup>81</sup>



**Fig. 4:** *Tropicália*, 2011. Fotografia extreta de: [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia](#).

En darrer terme, cal destacar el paper que va tenir una instal·lació de l'artista Hélio Oiticica en la final consolidació del moviment, ja que va significar una representació visual del que pretenia fer el Tropicalisme a nivell musical i a més va proporcionar el nom al moviment. En la seva instal·lació (Fig. 4.),

Oiticica va ser el primer en emprar el terme *Tropicália* en el seu títol perquè pretenia crear i a l'hora deconstruir, la visió que tenia l'estranger sobre el Brasil com un paradís tropical.<sup>82</sup> Tal com es pot veure a la fotografia, Oiticica presenta una sèrie d'estructures que funcionarien com una mena de microarquitectures acompanyades de vegetació i sorra que pretenen emplaçar-les en un ambient exòtic i paradisiac. En certa manera, amb aquesta obra Oiticica fa el mateix que estava fent el Cinema Novo, el Grup Oficina i el que faria a continuació *Tropicália*: evidenciar les problemàtiques i contradiccions per les quals passava el Brasil d'aquella època, ja que per una banda, ens presenta el «paradís tropical» que, per l'altra, envolta representacions de les *favelas*, producte del creixement urbà massificat i la precarietat d'un gran sector de la població brasilera.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> FAVARETTO, C., «A mistura tropicalista» a *Tropicália: Alegoria, Alegria*. *Op. cit.*, pp. 50 - 51.

<sup>81</sup> DE CAMPOS, A., «Bossa Nova» a *Balanço da Bossa e outras bossas*. *Op. cit.*, p. 286.

<sup>82</sup> Tate, «The story of Hélio Oiticica and the Tropicália movement». Disponible a: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/helio-oiticica-7730/story-helio-oiticica-and-tropicalia-movement>>. (Consultat el 15 de juny del 2021).

<sup>83</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, «Hélio Oiticica *Tropicália*, 1967». Disponible a: <<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/104-05-tropicalia.pdf>>. (Consultat el 15 de juny del 2021).

Ni Veloso ni Gil havien vist mai la instal·lació d'Oiticica, però no va ser necessari per adoptar el nom de la peça, ja que una vegada Veloso va mostrar la cançó *Tropicália* (la qual formaria part del seu disc en solitari abans de la formació oficial del moviment i en aquell moment sense nom) al fotògraf Luís Carlos Barreto, va ser ell qui li va suggerir el nom després de veure els paral·lelismes que s'establien entre ambdues peces.<sup>84</sup>

Com hem pogut veure durant aquest gran apartat dedicat al context cultural de l'època, el Tropicalisme de Caetano i Gil va ser una resposta paral·lela a moltes altres que, encara que es duguessin a terme a altres llenguatges artístics, buscaven reivindicar i transformar les problemàtiques del Brasil a escala política i cultural. Els tropicalistes van, per tant, treballar dins del marc d'una cultura més erudita i avantguardista (normalment destinada a un públic més intel·lectual que no pas popular) catapultant-la, com hem vist, a la cultura de masses moguda per la televisió, el rock i el pop. D'aquesta manera, el Tropicalisme va unir finalment dos mons fins ara molt diferenciats: el popular i l'erudit. De fet, en les paraules de Dunn: «Tropicália va ser un gran exemple de barreja cultural que desmantellava estructures binàries que mantenien una distinció clara entre producció cultural alta i baixa, tradicional i moderna, nacional i internacional».<sup>85</sup>

#### 4. TROPICÁLIA: EL MOVIMENT

En l'últim apartat d'aquest capítol entrarem a veure amb més deteniment com es va desenvolupar realment el Tropicalisme a partir de les següents etapes: els seus orígens, la seva consolidació a partir de la publicació del disc manifest i, finalment, la seva etapa més radical abans de la fi de *Tropicália* a causa de l'empresonament i posterior exili dels seus líders. Cal destacar que aquestes divisions no corresponen a cap creació historiogràfica, sinó que hem decidit configurar les etapes del moviment d'aquesta manera amb una voluntat pràctica, seguint els mateixos continguts de la música i algunes dades biogràfiques dels seus protagonistes. A partir d'aquesta visió, ens podrem

---

<sup>84</sup> VELOSO, C., «Tropicália» a *Verdad Tropical*. *Op. cit.*, p. 167.

<sup>85</sup> Traduït de l'original: «*Tropicália was an exemplary instance of cultural hybridity that dismantled binaries that maintained neat distinctions between high and low, traditional and modern, national and international cultural production*». Extret de: DUNN, C., *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. *Op. cit.*, p. 3.

aproximar al Tropicalisme d'una forma ordenada mentre exposem les característiques i fenòmens més representatius de la seva curta història.

Com ja vam exposar a l'apartat metodològic de la introducció, considerem necessari analitzar les diferents etapes del moviment a partir de les cançons més representatives de cadascuna d'elles. D'aquesta manera, mitjançant l'audició i l'anàlisi d'aquestes composicions (aspecte clau en l'estudi i comprensió del moviment) aconseguiríem exemplificar la majoria de característiques que hem esmentat durant el desenvolupament del treball. Convé recordar, també, que a l'hora d'analitzar les cançons que hem escollit, tractarem els aspectes musicals d'una manera més general, mentre que analitzarem amb més deteniment aquelles qüestions més significatives a nivell simbòlic, al·legòric i sociològic.

#### 4.1. Origen

*Tropicália* va significar una resposta a la voluntat de renovar aspectes culturals del Brasil, desencadenant una revolució que es va gestar durant la segona meitat de la dècada del 1960, no només al terreny musical, sinó a tota mena de llenguatges artístics.

D'on va sorgir, exactament, aquesta voluntat de renovació per part de Veloso i Gil? Com explica el primer autor a les seves memòries, van ser altament importants i necessaris per al desencadenant tropicalista els factors següents: l'apropament a intel·lectuals com Rogério Duprat i Zé Agrippino, la presència de l'empresari i coideòleg del moviment Guilherme Araújo i, com hem vist, l'aproximació al rock de la Jovem Guarda i la visualització del film *Terra em Trance*.<sup>86</sup> Tanmateix, qui realment va motivar l'aparició de *Tropicália* com a moviment revolucionari va ser Gilberto Gil. El febrer de 1967, va viatjar a l'estat de Pernambuco, al nord-est del Brasil<sup>87</sup> on va presenciar un nivell de pobresa i misèria que mai no havia viscut a Bahia, la seva terra natal. Aquesta experiència, juntament amb el rebuig que hi havia en aquella zona en contra de la dictadura militar (a causa de la gran consciència política que va generar l'anterior govern de Miguel Arraes),<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> VELOSO, C., «Domingo» a *Verdad Tropical. Op. cit.*, p. 113.

<sup>87</sup> Ana de Oliveira «Cronologia», *Tropicalia*, 2007. Disponible a: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/cronologia>> (Consultat el 12 de juliol del 2021).

<sup>88</sup> Governador d'esquerres el qual havia aplicat mesures a favor del poble les quals van ser arravatades amb el cop de 1964, el qual a més va causar la seva detenció i posterior exili a Algèria.

Gil va tornar amb la voluntat de canviar-ho tot, i va exigir a la resta del grup la seva participació en el que anomenava un «programa d'acció».<sup>89</sup> En paraules de Veloso:

«[Gil] quería que organizáramos encuentros con todos nuestros colegas de buenas intenciones, para comprometerlos a formar parte de un movimiento que desencadenara las verdaderas fuerzas revolucionarias de la música brasileña, más allá de las consignas ideológicas de las canciones de protesta, los encadenamientos elegantes de acordes alterados y el nacionalismo estrecho».<sup>90</sup>

Aquesta presa de consciència de Gil va significar una sistematització de les idees, voluntats i objectius que Veloso ja començava a tenir. De fet, al gener d'aquell mateix any ja havia publicat el seu disc en solitari amb cançons proto-tropicalistes com *Tropicália*,<sup>91</sup> la qual presentava una crítica molt forta cap el govern militar<sup>92</sup> i *Alegria, Alegria*, la que comentarem a continuació. A causa d'aquest factor, la comunicació entre ambdós artistes era més que fluida. Tanmateix, una vegada van organitzar aquestes trobades, van veure que no tothom acabava d'entendre el seu objectiu i van haver de seguir amb la revolució ells dos en col·laboració amb qui serien els primers tropicalistes: la cantant Gal Costa, els poetes Carlos Capinan i Torquato Neto, juntament amb l'empresari i productor Guilherme Araújo i l'intel·lectual Rogério Duprat, els quals van acabar de lligar i consolidar el Tropicalisme.<sup>93</sup> Va ser precisament Duprat qui, amb motiu de la celebració del Tercer Festival de Música Popular Brasileira d'aquell mateix any, va introduir el grup Os Mutantes (el qual seria finalment essencial per al desenvolupament de *Tropicália*) als ideòlegs del moviment. Aquest grup, format per la triada de Rita Lee i els germans Sérgio Dias i Arnaldo Baptista, en paraules de Veloso: «*Lo sabían todo sobre el rock renovado por los ingleses en los años sesenta y tenían la cara de la vanguardia pop de la década*».<sup>94</sup> Eren, per tant, una manera definitiva i efectiva d'integrar l'equivalent brasiler dels Beatles a *Tropicália*.

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>91</sup> Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Z1qNsm-NUk>>. (Consultat el 20 de juny del 2021).

<sup>92</sup> Per aprofundir més en l'anàlisi d'aquesta cançó, recomanem la lectura de: CAMPOS, A., et al. «Caminhando contra o vento»: uma análise discursiva das canções do movimento Tropicália a *R.E.L (Revista Eletrônica de Letras)*, Vol. 7, nº 1, 2014, pp. 24 - 28. Disponible a: <<https://periodicos.unifacel.com.br/index.php/rel/article/view/849>>. (Consultat el 20 de juny del 2021).

<sup>93</sup> VELOSO, C., «Domingo» a *Verdad Tropical. Op. cit.*, p. 117.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 149.



Aquest primer moment de formació i consolidació de les idees del moviment és considerat una mena de proto-tropicalisme perquè, tot i que ja hi haguessin cançons que seguien l'ideari del moviment com ja hem vist, la data oficial de l'inici de *Tropicália* va ser l'octubre de 1967 amb la celebració del Tercer Festival de Música Popular Brasileira de la TV Record. A partir de la presentació del tema *Domingo no parque* de Gilberto Gil acompanyat per Os Mutantes<sup>95</sup> i del tema *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso juntament amb la banda argentina de rock dels Beat Boys,<sup>96</sup> els tropicalistes van exposar públicament el que es podria considerar un primer manifest en un espai liderat fins a aquell moment per propostes de MPB, començant així la seva revolució. Tal com podem observar si visualitzem ambdues actuacions, els dos es presenten amb una aparença si més no peculiar respecte del que s'acostumava a vestir en aquest tipus de festivals: esmòquing i cabell curt. En canvi, Veloso, Gil i les respectives bandes que els acompanyaven, vestien una roba més informal i una melena més llarga (Fig. 5 i Fig. 6).



**Fig. 5:** Caetano Veloso i els Beat Boys durant l'actuació d'*Alegria, Alegria*, 1967. Fotografia extreta de: [Caetano en detalle](#).



**Fig. 6:** Sergio Dias, un dels integrants de Os Mutantes durant l'actuació de *Domingo no parque*, 1967. Fotograma (2:35) extret del vídeo *Domingo no parque* de: [Tropicalia](#).

No només l'aparença va significar una ruptura respecte de la tradició, sinó que, tal com veurem a continuació a l'anàlisi d'*Alegria, Alegria*, s'hi van presentar acompanyats d'instrumentació electrònica.

---

<sup>95</sup> Disponible a: <http://tropicalia.com.br/olhar-colorico/videos/domingo-no-parque>. (Consultat el 20 de juny del 2021). Per aprofundir més en l'anàlisi d'aquesta cançó, recomanem la lectura de: CAMPOS, A., et al. «Caminhando contra o vento”: uma análise discursiva das canções do movimento Tropicália» a *R.E.L (Revista Eletrônica de Letras)*, *Op. cit.*, pp. 28 - 32.

<sup>96</sup> Disponible a: <http://tropicalia.com.br/olhar-colorico/videos/alegria-alegria>. (Consultat el 20 de juny del 2021).

#### 4.1.1. *Alegria, Alegria*

*Alegria, Alegria* és una peça composta per Caetano Veloso publicada el gener de 1968 dins del disc anomenat *Caetano Veloso*,<sup>97</sup> el qual va suposar el primer llançament musical en solitari de l'artista.

Hem considerat oportú seleccionar aquesta cançó d'entre totes les que es corresponen amb aquest mateix període ja que, per una banda, va significar aquest moment fundacional que comentàvem i, per l'altra, ens permet exemplificar i analitzar algunes de les característiques que el moviment va integrar: (1) la cultura nord-americana i pop, (2) la instrumentalització elèctrica i (3) la crítica adreçada al govern militar.

A nivell estructural podem apreciar que es tracta d'una cançó curta (2'49'') i, si observem la lletra de la cançó (annex 1), podem veure que *Alegria, Alegria* està configurada per 11 estrofes, compostes d'entre tres i sis versos. Les seqüències s'estructuren de la manera següent: una introducció instrumental (0:00 - 0:13), A1 (vs. 1-4), A2 (vs. 5-8), B1 (vs. 9-12), C1 (vs. 13-16), tornada (vs. 17-21), A3 (vs. 22-25), A4 (vs. 26-29), B2 (vs. 30-33), C2 (vs. 34-37), tornada (vs. 38-44) i final instrumental (2:40 - 2:48). Aquesta cançó seguiria el mateix model pop consolidat pels Beatles a partir d'una cançó curta amb una estructura formada per diferents versos i tornades enganxoses que es repeten. Tanmateix, Veloso va encapsar aquest caràcter pop dins d'una forma musical ben tradicional al Brasil: una *marcha de Carnaval*.<sup>98</sup> Segons ell, *Alegria, Alegria* es tractava d'una mena de *marcha de Carnaval* transformada, contaminada pel pop internacional.<sup>99</sup>

Aleshores, ens trobem davant d'una cançó que segueix una estructurada híbrida (clara característica tropicalista) entre diferents gèneres: un més tradicional (*marcha*) i un més innovador i internacional (pop). Sobretot, veiem aquesta barreja si ens fixem en aspectes com el ritme, ja que en una *marcha de Carnaval* tradicional el ritme és bastant accelerat, mentre que en aquesta peça és més pausat. Tanmateix, encara que sigui una mica més lent, cal destacar que igual que a les marxos, el ritme segueix estant ben marcat i polsat, quelcom derivat de la tradició africana del Brasil.

---

<sup>97</sup> Caetano Veloso, *Caetano Veloso*, Phillips Records, LP, 1968.

<sup>98</sup> Forma binària afrobrasileira amb un accent fort en el pols i tempo ràpid. Definició extreta de: VELOSO, C., «Glosario» a *Verdad Tropical*. *Op. cit.*, p. 444.

<sup>99</sup> VELOSO, C., «Alegria, Alegria» a *Verdad Tropical*. *Op. cit.*, p. 143.

Si entrem pròpiament en els aspectes instrumentals de la peça, Veloso utilitza els següents instruments tant a l'actuació del festival com a la gravació d'estudi: una guitarra elèctrica, un baix, un orgue elèctric, una bateria i una pandereta. Com ja hem comentat, el ritme és un aspecte molt important a les marxes; per aquesta raó, la bateria i sobretot la pandereta tenen una forta presència a la peça. En el cas de l'orgue, podem apreciar com té un paper important tant al començament de la cançó com al final, ja que és l'encarregat d'obrir i tancar la composició acompanyat de la bateria. En el cas dels instruments de corda, podem observar com tenen un paper una mica més secundari, ja que pràcticament no destaquen de manera individual durant tota la peça. Altrament, convé recordar que en ser electrònics, la seva mera presència sobre l'escenari o en determinats moments de la gravació ja era un acte musical revolucionari. Tal com veurem més endavant, les sonoritats que oferien aquests nous instruments seran explorades per part del moviment amb més atenció, mentre que en aquest moment fundacional i concretament en aquesta peça, no acaben d'obtenir un protagonisme per se, però sí que aconsegueixen, en certa manera, ampliar l'horitzó acústic de l'oient.<sup>100</sup> Estem davant, aleshores, de l'inici de tota una revolució tímbrica.

Finalment i abans d'entrar a l'apartat d'anàlisi de la lletra, amb l'objectiu de fer una petita i concisa anàlisi melòdica i harmònica convé destacar el següent: cal recordar que, com que es tracta d'una cançó amb elements pop, l'esquema melòdic és bastant senzill i repetitiu. De fet, igual que amb l'harmonia, podem apreciar com cadascun dels tipus d'estrofes (A, B, C i tornada) segueix el mateix desenvolupament musical.

En darrer terme, pel que fa a la dimensió al·legòrica de la cançó, és important mencionar el que segons el músic i teòric Luiz Tatit seria una de les característiques més importants de la peça: l'etern present en el qual es desenvolupa la narració enunciativa de la cançó.<sup>101</sup> Veloso ens presenta un subjecte que viu en un present constant (tal com diu Tatit: «Es tracta d'un jo/aquí/ara exercit amb tota plenitud»)<sup>102</sup> i que a mesura que camina, assenyala i critica diferents aspectes del Brasil. Ja des del primer vers (*Caminhando contra o vento/ Caminant contra el vent*) veiem que es tracta d'un personatge que camina en un sentit

---

<sup>100</sup> DE CAMPOS, A., «Alegria, Alegria» a *Balanço da Bossa e outras bossas*. *Op. cit.*, p. 154.

<sup>101</sup> TATIT, L., *Análise Semiótica através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 185.

<sup>102</sup> *Ídem*.

oposat al vent, que rema a contramarea i, conseqüentment, en una direcció oposada a la qual va la resta de la societat. Igual que el Tropicalisme, es tracta una cançó que suposa un repte per a tothom qui l'escolta, ja que tal com veurem a continuació, evidencia tant problemàtiques de l'esquerra com de la dreta.

Si ens fixem en com continua l'estrofa (*Sem lenço sem documento/ Sense roba sense documentació*), veiem que va un pas més enllà; i és que el subjecte s'ha alliberat de tota convenció social i identificaria, es tracta d'un personatge lliure i anònim<sup>103</sup> que camina, en aquest cas, sota el sol de quasi desembre (*No sol de quasi dezembro*). Finalment, a l'últim vers de l'estrofa se'ns mostra una oració que es repetirà per tota la peça: (*Eu vou/ Jo vaig*). Per una banda, aquest vers emfatitza encara més la idea del present constant i, per l'altra, ens mostra la voluntat de seguir caminant i avançant a contramarea.

A continuació, ens torna a parlar del sol (Estrofa A2) però en aquest cas no adquireix la dimensió astral que sí que veiem abans; sinó que de manera encoberta, Veloso ens parla de la revista clandestina anomenada «O Sol», la qual mostrava notícies emergents del Brasil i de la resta del món a l'època.<sup>104</sup> Mentre observa la revista, narra les notícies que veu: crims, naus espacials, guerrilles i *cardinales* boniques, fent referència a l'actriu italiana Claudia Cardinale. Per tant, ens mostra un moment on les notícies són violentes però també híbrides, ja que troba notícies bèl·liques al costat de notícies més banals. A la següent estrofa trobem la mateixa idea, ja que ens segueix ensenyant les notícies que el subjecte veu a la revista, però és altament destacable el primer vers (*Em caras de presidentes/ En cares de presidents*), ja que fa referència a tots aquells presidents que en aquella època els militars anomenaven a partir d'una democràcia fingida per emmascarar la persistència de poder i d'idees del règim militar durant tota la dictadura.

Si ens fixem en la primera tornada, el subjecte, ple d'optimisme, torna a afirmar el famós «Jo vaig» acompanyat de la pregunta «Per què no? ». Es tracta d'un personatge que potser no sap cap a on va, però està decidit a endinsar-se en un camí lluny de tot allò que estava establert, que vol ser lliure i que a més es pregunta per què no hauria de fer-ho. Ens trobem, per tant, davant d'un subjecte que fins ara ha criticat, respectivament, a diferents convencions socials i al règim militar, mentre que a continuació, també evidenciarà les

---

<sup>103</sup> CAMPOS, A., et al. «Caminhando contra o vento»: uma análise discursiva das canções do movimento Tropicália» a *R.E.L (Revista Eletrônica de Letras)*, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 35.

problemàtiques que presentava l'esquerra nacionalista i aquelles restriccions que exercia sobre, entre altres aspectes, la música.

Justament després de la tornada ens parla d'un subjecte femení, el qual podem deduir que es tracta de la seva parella, ja que mostra el desig de casar-se (convenció social molt tradicional i sacre) (*Ela pensa em casamento/ Ella pensa en matrimoni*) mentre que ell no ha continuat amb els seus estudis (*Eu nunca mais fui a escola/ Jo mai més vaig anar a l'escola*), contraposant dos mons totalment oposats, ja que el fet de no seguir amb l'escola és també una manera de fugir de les convencions més bàsiques establertes per la societat. A continuació, introdueix la paraula Coca-cola (*Eu tomo uma Coca-cola/ Em prenc una Coca-cola*), la qual avui en dia tenim molt normalitzada, però en aquell context era una manera de referenciar de manera al·legòrica l'americanisme. Tal com hem vist anteriorment, l'esquerra nacionalista repudia tot allò vinculat amb els Estats Units i que a més afectes la cultura brasilera; per tant, que el subjecte es prengui una Coca-cola mentre que a continuació se'ns torni a contraposar la idea del casament, evidencia la dicotomia entre la tradició i la modernitat. Idea que torna a sorgir a l'estrofa C2 on se'ns torna a presentar la figura femenina (representant de la tradició) amb un element propi de la cultura pop i de la modernitat vinculat amb el personatge inicial: cantar a la televisió.

En darrer terme, a la segona i última tornada, després que el subjecte ens presenti un escenari que el cohibiu per part de la dreta (primera part) i l'esquerra (segona part), tornem a trobar la necessitat de viure en llibertat, sense res a les butxaques ni a les mans (*Nada no bolso nas maos*), res que l'oprimeixi mentre adopta elements estrangers i a l'hora pregunta, de manera desafinant, per què no. Podem concloure, aleshores, que *Alegria, Alegria* podria considerar-se un pre-manifest,<sup>105</sup> una declaració d'intencions, per una banda, a aquells puristes musicals que no toleraven una expressió musical lliure i, per l'altra, al règim militar que cada vegada limitava més les llibertats del poble.

## **4.2. Consolidació del moviment**

Just després d'aquest primer moment fundacional a l'anomenat festival de la TV Record, Caetano Veloso i Gilberto Gil van esdevenir personatges molt cèlebres. Sobretot Veloso gràcies a la cançó que just hem analitzat.

---

<sup>105</sup> Ja que els tropicalistes elaborarien pròpiament el seu manifest amb l'àlbum que veurem a continuació *Tropicália, ou Panis et Circencis*.

Com relata Carlos Calado: «[Alegria, Alegria] es va transformar en un *hit*, ultrapassant la marca de 100 mil còpies venudes. Just després, van començar a ploure invitacions per shows fora de l'eix Rio-São Paulo. [...] Caetano va passar a ser tractat com una *popstar*».<sup>106</sup> Davant de la gran popularitat que van obtenir els principals líders del moviment, els diferents integrants del Tropicalisme van decidir utilitzar-la per articular i consolidar, finalment, el moviment. Per aconseguir-ho van optar per crear un producte que funcionés com a una materialització de totes les seves idees i intencions: un àlbum col·lectiu anomenat *Tropicália ou Panis et Circencis*,<sup>107</sup> gravat el maig del 1968 i publicat el juliol d'aquell mateix any.<sup>108</sup>

Aquest disc, en paraules de Veloso, pretenia (a més de funcionar a mode de manifest del moviment): «donar-li la volta al Brasil»,<sup>109</sup> ja que treballava dins dels codis i de l'imaginari dels seus ciutadans.<sup>110</sup> Per a Ana de Oliveira, «*Tropicália ou Panis et Circencis* constitueix la més precisa exposició de les relíquies i els mites culturals del Brasil».<sup>111</sup> Entre aquests mites i relíquies, un element molt arrelat i important en l'imaginari brasiler és el cristianisme, raó per la qual l'àlbum s'inicia i es tanca amb cançons de caràcter religiós. A la primera cançó, *Miserere Nobis*,<sup>112</sup> tot i ser essencialment una cançó de protesta amb una crítica amagada cap a la dictadura, els primers 10 segons ens situen en un escenari litúrgic, ja que s'empra l'orgue (en aquest cas amb una sonoritat tradicional i religiosa, a diferència de l'orgue elèctric que introduïa la cançó analitzada anteriorment) com a una primera introducció instrumental. A l'hora de concloure l'àlbum, el grup ens proposa la cançó *Hino do Senhor do Bonfim*,<sup>113</sup> la qual

---

<sup>106</sup> CALADO, C., «Primeiros Tumultos» a *Tropicália. A História de uma revolução musical*. *Op. cit.*, p. 150.

<sup>107</sup> Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes i Tom Zé. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Phillips Records, LP, 1968.

<sup>108</sup> DUNN, C., «The Tropicalist Movement» a *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>109</sup> Traduït de l'original: «*Turn Brazil upside down*». Extret de: DE OLIVEIRA, A., *Tropicália, Ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2000, p. 14.

<sup>110</sup> *Ídem*.

<sup>111</sup> Traduït de l'original: «*Tropicália ou Panis et Circencis constitui a mais certa exposição das relíquias e mitos culturais do Brasil*». Extret de: *Ibidem*, p. 1.

<sup>112</sup> Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=FioKcbXmhFo>>. (Consultat el 3 de juliol del 2021). Per aprofundir més en l'anàlisi de la cançó, recomanem la lectura de: «*Miserere Nobis*» a *Ibidem*, pp. 10 - 15.

<sup>113</sup> Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=7fK7DF8EyDk>>. (Consultat el 3 de juliol del 2021). Per aprofundir més en l'anàlisi de la cançó, recomanem la lectura de: «*Hino do Senhor do Bonfim*» a *Ibidem*, pp. 108-115.

no es tracta d'una creació tropicalista, sinó que correspon a un himne religiós que commemora la independència de Bahia (que és l'estat natal de Veloso i Gil) amb relació als portuguesos. D'aquesta manera, el disc manifest comença i acaba amb un element molt arrelat a la cultura tradicional brasilera, característica que denota, una vegada més, la voluntat de barrejar modernitat i tradició del Tropicalisme.

Al costat del món i del sentiment religiós, un altre tret distintiu molt important dins de l'imaginari brasiler és la cultura africana, tot i que potser es tracta d'un element més «marginat» però altament popular. De fet, tant en la cançó *Batmakumba* que analitzarem a continuació, com en una cançó del disc anomenada *Geleia Geral*,<sup>114</sup> es fusionen alguns aspectes d'aquesta cultura:<sup>115</sup> la presència dels termes «obá» i «makumba» que explicarem a continuació.

Aquesta segona etapa es va tractar, aleshores, d'un moment de màxima experimentació tropicalista acompanyada d'un gran optimisme per part dels seus integrants, ja que aquest àlbum va suposar un pas endavant cap a la revolució musical que estaven elaborant.

#### 4.2.1. *Batmakumba*

*Batmakumba* és una peça composta per Gilberto Gil i Caetano Veloso que ocupa la penúltima posició dins del disc que just acabem de mencionar. Encara que totes les cançons són un bon exemple d'aquesta etapa experimental, hem considerat convenient escollir aquesta, ja que ens permet exemplificar les següents característiques tropicalistes: (1) la connexió amb l'art avantguardista (particularment, la poesia concreta) i (2) el «canibalisme cultural».

El primer a tenir en compte per comprendre l'estructura de la cançó és la lletra (que trobareu sencera a l'annex 2), ja que, aquesta, ha estat configurada expressament per generar un poema visual. Així, després d'una ràpida introducció instrumental (0:00 – 0:04), en el primer vers (el qual es repeteix set vegades també a mode d'introducció) trobem la frase que es converteix en l'eix constructiu i estructural de la peça:

---

<sup>114</sup> Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=dg594OQENew>>. (Consultat el 3 de juliol del 2021). Per aprofundir més en l'anàlisi de la cançó, recomanem la lectura de: «Geleia Geral» a *Ibíd.*, pp. 54 – 61.

<sup>115</sup> La qual va arribar al Brasil arrel de les colonitzacions portugueses i la conseqüent esclavització de ciutadans africans a terres brasileres.

«*Batmacumbaiêiê Batmacumbaobá*».<sup>116</sup> A partir d'aquest vers, podem apreciar com la frase es retalla síl·laba rere síl·laba, fins a acabar amb el terme «*Ba*», el qual es reconstrueix seguidament a partir de la mateixa estructura anterior invertida. Finalment, tornem a veure la repetició de la frase sencera diverses vegades, però, a diferència de l'inici i amb la voluntat de donar un caràcter diferenciat al final de la cançó, a partir del minut 2' 13'', el ritme s'endarrereix i Gil tanca la peça amb una intervenció vocal ben diferenciada respecte de la resta de la cançó. Tanmateix, encara que a nivell sonor la composició presenti certes diferències entre l'inici i el final, estructuralment podem apreciar com es tracta d'una cançó totalment simètrica.

A diferència de la cançó anterior, l'estructura no segueix cap mena de model o gènere musical preestablert: l'experimentació i la innovació són aspectes molt més importants. Apareix l'avantguardisme com a ruptura de l'expressió mateixa. Tot i això, sí que hi ha elements musicals que ens poden recordar a estils preexistents. En el cas de *Batmakumba*, la pulsació i el ritme (igual que les marxades de les quals parlàvem anteriorment) esdevenen elements essencials, que recorden a gèneres com la samba, producte resultat de les connexions entre el món africà i brasiler. De fet, fins i tot en moments on la guitarra pren molt protagonisme a causa de la brevetat d'alguns versos, la percussió segueix destacant de manera molt notable i accelerada.

Tornem a trobar, aleshores, una hibridació estilística: per una banda, els autors ens proposen un ritme propi de la samba a partir d'uns instruments de percussió de procedència africana, però per l'altra, ho acompanyen a partir d'una guitarra elèctrica. Per tant, aquella revolució tímbrica que va introduir primerament *Alegria, Alegria*, aquí es porta més enllà, barrejant dues sonoritats fins ara inexplorades juntament de manera molt explícita, ja que la guitarra pren un protagonisme que fins ara no havíem vist exemplificat.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> La qual funciona com una mena d'enunciat-resposta entre ambdós termes. Aquesta estructura d'enunciat-resposta, igual que altres aspectes que comentarem a continuació, es tracta d'una forma musical provinent del món africà. De fet, no només la veiem en el territori brasiler, sinó que també està present als Estats Units amb les anomenades *worksongs* de les plantacions, les quals seguien la mateixa estructura.

<sup>117</sup> A diferència de la cançó anterior, en el cas de *Batmakumba*, resulta complex especificar tots i cadascun dels instruments que s'empren en la configuració d'aquesta. Per aprofundir més en aquesta qüestió, es recomana la lectura de l'article: COSTA, R., «A antropofagia na canção *Batmakumba* de Caetano Veloso e Gilberto Gil» a *Simpósio da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, nº11, (s.d). pp. 6 - 7. Disponible a: <<http://docplayer.com.br/22178840->



Quant a la melodia, és molt constant, ja que segueix el mateix esquema durant tota la peça. De fet, els dos mòduls que configuren la frase central només divergeixen en l'última nota: en el cas del primer mòdul, reposa sobre la mediant, mentre que en el cas del segon, reposa sobre la tònica.<sup>118</sup> En darrer terme, tal com indica Rodrigo Marconi da Costa, si analitzem la melodia en l'àmbit escalar, la cançó està inserida en una escala pentatònica en re major,<sup>119</sup> efecte resultant de la influència de les tradicions africanes sobre la música brasilera.<sup>120</sup>

Pel que fa a la dimensió al·legòrica de la cançó, s'han de diferenciar dues qüestions: l'anàlisi semàntica de la lletra i l'anàlisi visual, ja que segueix una estructura que, com a poema concret, cal estudiar. Quant a la primera qüestió, si analitzem la frase «*Batmacumbaiêê Batmacumbaobá*», podem discernir diferents elements significatius. Per una banda, trobem «*bacumba*», provinent del terme «*bakumba*», que en idiomes com el Kimbundo i el Kicongo, significa «oració» i «invocació».<sup>121</sup> A la lletra, veiem com s'afegeix a aquest mot el prefix *Bat*, el qual fa referència a la paraula ratpenat en anglès. «*Batmacumba*», aleshores, es tractaria d'una analogia entre dos mons ben diferenciats: l'africà i l'estatunidenc. De fet, *Bat* no fa referència a l'animal en si, sinó que els tropicalistes van més enllà: es tractava d'incorporar un element propi de la cultura pop dels Estats Units a la peça, el superheroi Batman. Així com, en el cinquè vers, a l'hora d'eliminar la síl·laba que corresponia, els autors van decidir afegir la lletra *ena* per escriure, literalment, el nom del superheroi en qüestió.

Si seguim amb el vers, ens trobem una expressió que ja hem vist amb anterioritat amb relació a la manera en què anomenaven els brasilers al rock: *iêiê*. Precisament, amb aquest últim terme es pretén afegir a l'analogia anterior un tercer element que relacionés el Rock n'Roll amb les dues idees introduïdes abans. En paraules d'Antonio Risério: «Tenim, una altra vegada, el pop i la cultura ancestral, contextualitzats en el panorama cultural urbà del Brasil».<sup>122</sup> De fet, és precisament aquesta idea la que es repeteix de cara al segon

---

[A-antropofagia-na-cancao-batmakumba-de-caetano-veloso-e-gilberto-gil.html](#)>. (Consultat el 5 de juliol del 2021).

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>119</sup> *Ídem*.

<sup>120</sup> PAZ, E., *O modalismo na música brasileira*, Musimed, 2002, p. 31.

<sup>121</sup> DE OLIVEIRA, A., «Batmakumba» a *Tropicália, Ou Panis et Circencis. Op. cit.*, p. 104.

<sup>122</sup> Traduït de l'original: «*Once again, we have the pop and the ancestral, contextualized within the urban cultural landscape of Brazil*». Extret de: *Ídem*.

mòdul del vers: «*Batmacumbaobá*». «*Obá*», en la religió Yoruba, fa referència a una «*Òriṣà*», terme amb el qual es fa referència a les divinitats d'aquesta religió.<sup>123</sup>

Amb relació a la significació visual del poema, resulta molt complex analitzar totes les teories que s'han originat quant a la forma que adquireix la lletra. Tanmateix, presentarem de manera ràpida les més significatives. Tal com exposa Christopher Dunn, arran d'aquesta composició, Augusto de Campos (poeta concret brasiler que hem mencionat durant el treball) va exposar que aquests dos triangles que formen la peça farien referència a un ratpenat en vol.<sup>124</sup> Per contra, altres teòrics apunten al fet que aquesta forma triangulada podria tractar-se d'una representació més de Batman, fent referència, en aquest cas, a l'antifaç del superheroi col·locat de forma vertical.<sup>125</sup> Una altra opció que nosaltres hem considerat vàlida és la de que aquesta espècie de «k» que forma el text podria estar relacionada amb la creació (a mitges) de la bandera del Brasil, ja que si afegim de nou la lletra de la cançó i l'invertim horitzontalment, apareix, sens dubte, la bandera. Podria tractar-se, per tant, d'un retrat del Brasil en el qual volien viure els tropicalistes: un Brasil plural i lliure. Tanmateix, independentment de quina sigui la veritable significació amb relació a la forma triangulada del poema, el que si podem afirmar és que aquesta peça va significar una manera molt clara d'afegir l'avantguarda en el seu camp d'experimentació, no només musical, sinó també visual.

Podem concloure, aleshores, que la cançó *Batmakumba* significa una expressió molt clara d'antropofàgia cultural, ja que devora elements de diferents cultures, tant a nivell musical (a partir dels instruments) com semàntic (a partir de la incorporació de mots africans i estatunidencs). Representa, per tant, el resultat d'un procés d'experimentació molt important on es fusionen entitats diferenciades, com, entre d'altres, la tradició i l'avantguarda, la indústria cultural i el folklore, el passat i el present.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Ídem.

<sup>124</sup> DUNN, C., «The Tropicalist Movement» a *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. *Op. cit.*, p. 105.

<sup>125</sup> LARRIQUE, P., «Estudiando el Tropicalismo» a *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, Vol. 21, nº 62, 2011, p. 379. Disponible a: <<https://www.redalyc.org/pdf/705/70538664003.pdf>>. (Consultat el 8 de juliol del 2021).

<sup>126</sup> COSTA, R., «A antropofagia na canção *Batmakumba* de Caetano Veloso e Gilberto Gil» a *Simpósio da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, *Op. cit.*, p. 8.

### 4.3. Radicalització

Finalment, es va arribar a un punt què, una vegada el moviment ja s'havia fundat i consolidat, *Tropicália* havia de passar a l'acció d'una manera més controvertida i radical: sobre els escenaris. Encara que anteriorment ja hem mencionat aquest vessant del Tropicalisme, en aquest apartat el tractarem amb més profunditat i atenció.

Tal com hem vist, l'escenari sempre havia estat un lloc on expressar les seves idees i posar en pràctica les voluntats revolucionàries del moviment.<sup>127</sup> Des del primer moment amb *Alegria, Alegria*, el grup ja plantejava divergències respecte a la tradició escènica del moment. Tot i això, a mesura que el moviment avançava, aquelles posades en escena que al principi presentaven certes innovacions respecte a la resta, es van convertir en *happenings*, el nou *modus operandi* tropicalista a partir de la segona meitat del 1968.<sup>128</sup> A partir d'aquest moment, la seva estètica, igual que les seves actituds, van començar a radicalitzar-se: els cabells i les robes estrofolàries es van accentuar, fins al punt que jugaven amb el binarisme masculí i femení (qüestió que en aquell moment era tot un repte i fins i tot perillós).

Si fins a aquell moment les crítiques iròniques cap a la cultura i la societat brasilera havien passat, habitualment desapercebudes a ulls dels censors,<sup>129</sup> a partir d'ara comença una etapa en què les propostes dels tropicalistes van esdevenir veritablement i innegablement revolucionàries i subversives. Per tant, l'escenari es va convertir en un terreny de lluita, ja que ambdós bàndols (tropicalistes i puristes musicals, l'esquerra i, alhora, la dreta), cada vegada més radicalitzats, actuaven fins i tot de manera violenta. A mesura que es radicalitzava la forma musical també ho feia el contingut i la repercussió social i política de la música.

Entre molts altres episodis, una nit durant un espectacle a São Paulo on Gil i Os Mutantes estaven tocant la cançó que just hem analitzat, una dona èbria va propiciar certs insults cap a Gil. Entre d'altres, el va anomenar *bicha* (manera despectiva d'anomenar els homosexuals en portuguès) i, davant d'això, tant ell com Os Mutantes van seguir cantant

---

<sup>127</sup> Amb certes limitacions, però si que és veritat que, almenys en un primer moment, gaudien de certa llibertat escènica.

<sup>128</sup> DUNN, C., «In the adverse hour, Tropicália performed and proscribed» a *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. *Op. cit.*, p. 142.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 143.

la cançó mantenint la melodia i el ritme, però canviant la lletra per la paraula *bicha*.<sup>130</sup> Es van adonar, aleshores, que una molt bona manera de reptar encara més el públic era fer-lo partícip i adquirir una actitud provocativa, basada en l'humor, la ironia i elements contraculturals.

Hem de recordar, tal com hem apuntat en el context històric, que ens trobem en un moment de moltes confrontacions i tensions, on l'espai cultural estava molt polititzat. De fet, no era només sobre els escenaris on els tropicalistes sustentaven reaccions violentes, i és que el dia 6 de juny del 1968 van ser convidats a la FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) de la USP (Universidade de São Paulo) per part d'un grup d'estudiants, els quals pretenien «debatre» amb els tropicalistes sobre la MPB.<sup>131</sup> En realitat, es va tractar d'un parany, una trampa per provocar-los i atacar-los, ja que el que anava a ser un debat pacífic, va acabar en un enfrontament físic entre ambdós bàndols on els estudiants van llençar, entre d'altres objectes, plàtans als tropicalistes. En paraules de Carlos Calado, «Els plàtans llençats sobre els tropicalistes inclouen un avís evident: d'ara endavant, es començarien a enfrontar a coses més concretes que meres crítiques i provocacions».<sup>132</sup> Després d'aquest succés, resulta molt evident, per tant, que l'escenari esdevingués un espai on tant artistes com públic es radicalitzessin.

Depenent del tipus de públic que assistís als espectacles, la resposta podria ser ben diferent, però en concret, s'ha de destacar un esdeveniment que va succeir el setembre del 1968 al Festival Internacional de la Cançó Popular d'aquell mateix any produït per la TV Globo,<sup>133</sup> on gran part del públic estava constituït per músics erudits i estudiants que, sigui per causes polítiques o musicals, acostumaven a repudiar les propostes tropicalistes més radicals. En aquest cas, Gilberto Gil es va presentar amb la cançó *Questão de ordem*,<sup>134</sup> acompanyat per la banda dels Beat Boys. Aquesta actuació va significar un exemple clar de com, en tan sols un any, les propostes sobre escenaris en espais

---

<sup>130</sup> *Ibidem*, p.143

<sup>131</sup> CALADO, C., «Festival de provocações» a *Tropicália. A História de uma revolução musical*. *Op. cit.*, p. 200.

<sup>132</sup> Traduït de l'original: «*As bananas lançadas sobre os tropicalistes traziam um aviso evidente: dali em diante, eles começariam a enfrentar algo bem mais concreto do que críticas e provocações*». Extret de: *Ibidem*, p. 201.

<sup>133</sup> Ana de Oliveira «Cronologia», *Tropicália*, 2007. Disponible a: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/cronologia>> (Consultat el 12 de juliol del 2021).

<sup>134</sup> Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=NvPqNV1Qu1M>>. (Consultat el 10 de juliol del 2021).

institucionals es va radicalitzar, fins al punt que la cançó no va passar les semifinals (mentre que la proposada l'any anterior va arribar a la final i va aconseguir la segona posició). Després de presentar la peça, Gil va ser esbrincat pel públic, fins i tot pels crítics que en un primer moment li van donar suport, ja que no eren partidaris d'aquesta nova tendència.<sup>135</sup>

En el cas de Veloso, va presentar la cançó que comentarem a continuació: *É proibido proibir*. Si *Questão de ordem* va suposar una proposta radical pel festival, aquest tema va significar el *happening* tropicalista per excel·lència. Després de les tensions que es van generar entre els tropicalistes i els opositors al moviment durant la segona meitat de 1968 i amb la recent actuació de Gil, Veloso va ser esbrincat ja abans de sortir a tocar. Arran d'això, Veloso va provocar el públic encara més, ja que va sortir a l'escenari realitzant moviments que imitaven l'acte sexual. En una entrevista, l'artista afirmava que el fet de moure els malucs, vestir una roba feta a partir de plàstics de colors llampants (Fig. 3, p.20), el cabell llarg i fins i tot portar cordes elèctriques al voltant del seu coll es tractava de tota una estratègia per provocar encara més el públic.<sup>136</sup> A tall de resposta, els espectadors li va donar les espatlles i, tal com veurem a continuació, després d'un minut escoltant una introducció musical atonal, es va generar un sentiment d'histèria entre els estudiants, els quals van començar a tirar brossa sobre l'escenari.<sup>137</sup> Davant d'aquesta escena de violència, Veloso va pronunciar un discurs (annex 3) que tot i no poder analitzar-lo extensament en aquest treball, convé mencionar que va significar el punt culminant de l'actuació, ja que es va adreçar directament als estudiants i al jurat, de manera molt violenta i concisa. Entre d'altres, són altament destacables les frases següents:

---

<sup>135</sup> DUNN, C., «In the adverse hour, Tropicália performed and proscribed» a *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a brazilian Counterculture*. *Op. cit.*, p. 130.

<sup>136</sup> DUNN, C., VELOSO, C. «The Tropicalista Rebellion» a *Transition*, nº 70, 1996, p. 126. Disponible a: [https://www.jstor.org/stable/2935353?read-now=1&seq=11#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/2935353?read-now=1&seq=11#page_scan_tab_contents). (Consultat el 10 de juliol del 2021).

<sup>137</sup> DUNN, C., «In the adverse hour, Tropicália performed and proscribed» a *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a brazilian Counterculture*. *Op. cit.*, p. 136.

«¿Però és aquesta la joventut que diu que vol prendre el poder? [...] No esteu entenent res, res, res, absolutament, res [...] voleu restringir la música brasilera. [...] Vull dir-li al jurat que em desqualifiqui. [...] Gilberto Gil està amb mi, per acabar amb el festival i amb tota l'estupidesa que reina al Brasil».<sup>138</sup>

Finalment, la cançó va ser desqualificada, fet que va provocar, per tant, que cap dels dos líders tropicalistes es qualifiquessin per a la final del festival. Tot i això, tal com menciona Veloso al seu discurs, no havien anat al festival amb la intenció de guanyar, sinó amb la intenció de fer explotar l'estructura del festival.<sup>139</sup>

En darrer terme, abans de finalitzar aquest apartat amb l'anàlisi de l'última cançó, convé destacar que la dinàmica que adquiria *Tropicália* no estava desagradant únicament als puristes musicals i a l'esquerra nacionalista, sinó que el mateix govern va començar a considerar-los una amenaça a causa de les divergències ideològiques que presentaven respecte al règim. Convé recordar que, en aquell moment, ja estava declarat l'AI-5, acte que permetia la detenció il·legal de qualsevol ciutadà. El desembre d'aquell mateix any, Randal Juliano, presentador de televisió, va denunciar els dos cantants i va declarar que en un concert van parodiar l'himne nacional amb paraulotes mentre s'enrotllaven en la bandera.<sup>140</sup> La policia va detenir el 27 de desembre els dos líders, els quals van passar quasi dos mesos a presó, i va posar fi al Tropicalisme. Després de sortir-ne el febrer i d'un confinament domiciliari fins al juliol, els dos artistes van haver d'exiliar-se a Londres fins al gener de 1972.<sup>141</sup> Encara que els altres participants van seguir treballant segons els nous paràmetres tropicalistes, la censura aplicada des del govern va ser cada vegada major. Aquest fet sumat a la detenció i exili d'ambdós líders, va provocar que *Tropicália* arribés al seu final com a moviment.

Sembla, doncs, que a mesura que es radicalitzava el discurs del moviment, tenien més problemes per connectar amb el públic. A més, aquesta radicalització també va augmentar

---

<sup>138</sup> Traduït de l'original: «*Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada [...] vocês estão querendo policiar a música brasileira. [...] Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. [...] Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil.*». Extret de: Ana de Oliveira «É proibido proibir», *Tropicália*, 2007. Disponible a: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>>. (Consultat el 12 de juliol del 2021).

<sup>139</sup> *Ídem.*

<sup>140</sup> VELOSO, C., «Narciso de vacaciones» a *Verdad Tropical. Op. cit.*, p. 139

<sup>141</sup> Ana de Oliveira «Cronologia», *Tropicália*, 2007. Disponible a: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/cronologia>> (Consultat el 12 de juliol del 2021).

el xoc amb les autoritats, arribant fins el punt de ser detinguts de manera il·legal i obligats a exiliar-se durant quasi tres anys.

#### 4.3.1. *É proibido proibir*

*É proibido proibir*<sup>142</sup> és una cançó composta a mitjans del 1968 i defensada per Caetano Veloso el dia 15 de setembre al festival que just acabem de comentar. Encara que segons l'autor es tractés d'una cançó simple i, fins que la van transformar en un happening, sense valor,<sup>143</sup> nosaltres l'hem considerat un molt bon exemple d'una revolució sonora portada a l'extrem. A més, a nivell al·legòric, també suposa una crítica contundent cap a la censura, la qual, en paraules de Veloso, asfixiava.<sup>144</sup>

Quant a l'estructura de la peça, podem apreciar com ja es tracta d'una proposta més llarga respecte a l'any anterior, ja que en aquest cas, dura 5' 30''. Contràriament a com podríem pensar, la lletra no és excessivament llarga, sinó que el fet la cançó duri tant és a causa dels grans i atípics interludis instrumentals. Si parem atenció a la lletra (que trobareu sencera a l'annex 4), podem apreciar que la cançó està configurada per 7 estrofes seqüenciades de la següent manera: una introducció instrumental (0:00 – 1:45), A1 (vs. 1-6), tornada (vs. 7-13), B1 (vs. 14-19), tornada (vs. 20-27), interludi (3:18 – 3:30), C1 (vs. 28-34), interludi (3:57 – 4:11), B2 (vs. 35-40), tornada (vs. 41-48) i un final instrumental (5:00 – 5:30).

Només per l'estructura ja podem apreciar que la cançó no s'emplaça dins d'un gènere musical comercial, ja que es tracta d'una peça que es configura a partir d'interludis molt llargs que permeten una gran experimentació musical. En aquest cas, cadascun dels interludis presenten composicions musicals atonals, amb dissonàncies que no agradaven al públic. Tanmateix, dins d'aquesta peça *antipop* (ja que aquest gènere es caracteritza per cançons agradables i curtes), trobem un ús de les tornades que sí ens transporta al vessant comercial i enganxós del pop. No obstant això, a nivell estilístic podem apreciar com prima el vessant experimental i radical per sobre del comercial, contràriament a les

---

<sup>142</sup> Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=afwWdtUI0kY>>. (Cançó del minut 0' 00'' al minut 5' 30'', discurs del minut 5' 30'' al minut 10' 13''). (Consultat el 13 de juliol del 2021).

<sup>143</sup> Caetano Veloso, entrevista per Ana de Oliveira. Disponible a: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/caetano-veloso-2>>. (Consultat el 13 de juliol del 2021).

<sup>144</sup> *Ídem.*



cançons tropicalistes més primerenques com *Alegria, Alegria* on interessava explotar més el caràcter pop de la peça. És evident, per tant, que ens trobem davant d'una cançó altament revolucionària i trencadora respecte a la tradició, ja que aquella revolució tímbrica de la qual parlàvem aquí s'ha portat a l'extrem.

D'altra banda, convé destacar un aspecte que trobem al llarg de tota la cançó: el contrast. Resulta inviable entrar en detall en tots i cadascun dels vessants sonors on s'aprecia aquesta idea, ja que a diferència de la primera peça analitzada, aquesta cançó és molt més complexa. Tanmateix, si ens fixem en elements com el ritme, l'harmonia, la melodia o el timbre, la peça no segueix un desenvolupament lineal (a diferència de les dues cançons anteriors), sinó que és més lliure i contraposada. Fins i tot dins d'una mateixa estrofa, aquests aspectes sonors produeixen alteracions i ruptures inesperades amb la voluntat de provocar l'oient.<sup>145</sup>

En darrer terme, pel que fa al significat de la cançó, és altament destacable el títol. *É proibido proibir* (està prohibit prohibir) era l'eslògan que s'utilitzava a les revoltes dels estudiants francesos durant aquella època, el qual es va popularitzar durant el mes de març del 1968.<sup>146</sup> Sobre el títol, Veloso expressava el següent: «Guilherme [Araujo] va pensar que era bonic. Jo també, però aquell tipus de bonic mig fàcil mig empallegós».<sup>147</sup> Per tant, no només el títol, sinó també les tornades de la cançó (ja que estan compostes a partir de la repetició de l'eslògan) derivaven de l'expressió utilitzada per part dels estudiants francesos. Per aquesta raó, l'autor considera la cançó una peça simple i sense cap rerefons. Tanmateix, considerem que aquest lema, encara que no provingués de la invenció tropicalista, es va adequar moltíssim a l'ambient on es va presentar la peça. Es trobaven en un moment de repressió per part del govern i per part de la situació musical brasilera, ja que es feien manifestacions en contra de les guitarres elèctriques i es prohibien i es restringien les llibertats creadores dels artistes.

---

<sup>145</sup> Cal apuntar que durant la dècada dels 60, als Estats Units havia sorgit la tendència jazzística del *Free Jazz*, on els músics creaven peces que tampoc seguien una clara línia melòdica o harmònica, quelcom que podria haver influenciat els interludis de la cançó que, a nivell sonor, generaven propostes completament alternatives on s'aglutinaven tot tipus de sonoritats.

<sup>146</sup> DUNN, C., «In the adverse hour, Tropicália performed and proscribed» a *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. *Op. cit.*, p. 133.

<sup>147</sup> Traduït de l'original: «Guilherme achou bonito. Também achei, mas daquele tipo de bonito meio fácil, meio enjoativo». Extret de: Caetano Veloso, entrevista per Ana de Oliveira. Disponible a: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/caetano-veloso-2>>. (Consultat el 13 de juliol del 2021).



A continuació, cal fer un apunt sobre l'estrofa C1 (vs. 28-34), la qual suposa, segons la nostra opinió, la ruptura més important tant a nivell sonor com semàntic. En aquests set versos, Veloso recita un poema del poeta modernista Fernando Pessoa, anomenat «D. Sebastião», un poema èpic relacionat amb l'imperi portuguès.<sup>148</sup> En comparació amb la resta de la cançó, aquest fragment del poema talla completament la narrativa, aportant, tal com indica Dunn, una dimensió transhistòrica a la cançó.<sup>149</sup> Pel que fa a les dues altres estrofes, podem apreciar que la primera (A1, vs. 1-6) compila una sèrie d'eines de control social com el conservadorisme cristià (*A mãe da virgem diz que não* / La mare de la verge diu que no), els mitjans de comunicació (*E o anuncio da televisão* / I el anunci de la televisió) i les institucions oficials de formació acadèmica (*E o maestro ergueu o dedo* / I el mestre va aixecar el dit). En contraposició, l'altre estrofa (B1, vs. 14-19) planteja com acabar amb tals restriccions: cremant cotxes (*Os automóveis ardem em chamas*), i enderrocant, entre d'altres, estanteries, estàtues, llibres i finestres (vs. 18-19).

Podem concloure que *É proibido proibir* va significar un clar exemple d'expressió anàrquica en contra de la situació restrictiva en què es trobava el país, sobretot el camp de les arts. Juntament amb la posada en escena, Veloso, al costat de Gil (el qual va pujar a l'escenari per recolzar al seu company davant de la reacció del públic) i Os Mutantes, van realitzar una acció que, a més d'escandalitzar la gran majoria d'espectadors, va representar un crit a la llibertat, en contra de la censura i la repressió en un moment en què el país entrava en la fase més fosca de tot el règim militar.

---

<sup>148</sup> DUNN, C., «In the adverse hour, Tropicália performed and proscribed» a *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. *Op. cit.*, p. 134.

<sup>149</sup> *Ídem*.

## 5. CONCLUSIONS

Després d'haver traçat un recorregut evolutiu a partir de l'anàlisi de les tres cançons escollides, podríem plantejar que, en certa manera, aquell camí sense un destí concret pel qual caminava el subjecte protagonista d'*Alegria, Alegria* mentre es preguntava els famosos «Per què no?», va portar als tropicalistes al festival de 1968 a revolucionar-ho tot de la mà de creacions totalment subversives. Cadascuna d'aquestes cançons va significar la creació d'un producte derivat de les inquietuds i interessos que presentava el moviment tropicalista, un moviment que com hem vist, es va adonar de la potencialitat de l'art com a creadora de noves visions del món, com a eina renovadora i transformadora de realitats. *Tropicália* va significar, tot i el període fosc en el qual es va fundar i consolidar, una obertura cap a nous horitzons musicals i vitals; un espai on qüestionar la tradició i alhora adoptar-la, on enriquir-se a partir de l'apropament a altres cultures, així com, també, un espai on denunciar i expressar el desacord davant de tota una sèrie d'injustícies tant polítiques com socials.

Pel que fa als objectius que ens havíem marcat a l'apartat introductori, considerem que tota la informació aportada en el primer bloc del treball ha satisfet el primer objectiu a l'hora d'aportar al lector els factors base per a la comprensió del que hem transmès en el segon bloc. Sense una contextualització política i cultural, no s'hauria entès ni el sorgiment i desenvolupament del moviment ni les seves característiques més rellevants, ja que la base de *Tropicália* resideix en el seu caràcter revolucionari, subversiu i antropofàgic. Considerem que a partir de la introducció d'aspectes com el «canibalisme cultural» d'Oswald de Andrade, la Jovem Guarda i el Cinema Novo (elements més coneguts en el terreny brasiler, però majoritàriament desconeguts al terreny acadèmic europeu), així com les principals tendències musicals que s'estaven desenvolupant internacionalment, hem aconseguit aportar els principals factors culturals que van articular el Tropicalisme. De la mateixa manera, a partir de la selecció i anàlisi de les cançons *Alegria, Alegria*, *Batmakumba* i *É proibido proibir*, considerem haver mostrat una clara línia evolutiva del moviment alhora que n'hem exemplificat els principals trets distintius.

Per tant, aquestes tres cançons ens han ajudat en la configuració del discurs, ja que ens han permès explicar de manera clara i organitzada el moviment, així com les fases que hem destacat. No obstant això, convé recalcar que *Tropicália* és una temàtica molt àmplia

i, a causa d'aquest factor, hi ha molts aspectes que, o no hem pogut tractar, o hem tractat de manera molt superficial. Aquest treball ens ha servit per realitzar una aproximació general del moviment, però ara se'ns susciten futurs estudis que tractin, per exemple, el llegat tropicalista, ja que ens hauria agradat realitzar un apartat on analitzéssim l'escenari musical brasiler post-*Tropicália*. A més, cal recordar també que *Tropicália* no va ser només música, sinó que va ser una expressió estètica que englobava altres aspectes més visuals i vitals com el disseny gràfic de les caràtules dels àlbums, el vestuari i les actituds que adoptaven. Amb relació a les caràtules dels àlbums, hauria estat molt interessant analitzar tant la portada com la contraportada del disc manifest tropicalista, ja que conté moltíssimes al·legories que susciten molt d'interès. Desgraciadament, són aspectes que no hem pogut desenvolupar en detall.

En darrer terme, ens agradaria ressaltar una qüestió que ja hem vist a la introducció i a l'estat de la qüestió, i és que la falta d'estudis sobre *Tropicália* en el terreny europeu evidencia un clar problema historiogràfic important. El discurs hegemònic de disciplines com la Història de l'Art, o, en concret, la Història de la Música està protagonitzat per figures i propostes que es configuren dins de paràmetres institucionalitzats, poderosos. Tot allò que surt d'aquests marges (europeu i acadèmic) tendeix a ser sistemàticament esborrat o, directament, no arriba a ser escrit. En relació amb aquesta última idea, considerem molt oportunes les paraules de l'historiador musical Ted Gioia en el prefaci del seu llibre *La música. Una historia subversiva*:

«Las innovaciones musicales casi siempre proceden de los marginados – esclavos, bohemios, rebeldes y otros individuos excluidos de las posiciones de poder – porque ellos son quienes menos lealtad sienten hacia las formas de actuar y las actitudes dominantes de las sociedades en las que viven. Eso genera inevitablemente nuevos modos de expresión musical. [...] La historia no escrita (o borrada o distorsionada) es una medida del éxito de las intervenciones de dichas figuras. Las lagunas que presenta la historia documentada suelen ser muestras de su poder. Por eso los hechos sueltos y aislados que van en contra de los relatos sancionados merecen que los examinemos con la mayor atención posible».<sup>150</sup>

Per tant, és necessari reformular moltes mirades i tics heretats en el camp historiogràfic, sobretot en el camp musical. Cal entrar de ple en tot el que la música ha significat i fet com a eina de revolució, no només com una eina de producció instrumental. La música,

---

<sup>150</sup> GIOIA, T., *La música. Una historia subversiva*. Madrid: Turner, 2020, pp. 546-547.

igual que l'art, és capaç de crear i destruir identitats, règims i fins i tot ideologies, una dimensió que l'estudi acadèmic encara ha d'explorar amb més atenció.

Considerem, aleshores, que aquest treball ha significat un primer contacte amb una matèria que podria ser analitzada, fins i tot, des de diferents disciplines i perspectives amb molta més atenció. Si tal com afirma Gioia, les grans revolucions musicals s'han generat per part de figures marginades o contraculturals com els esclaus, els bohemis i els rebels, considerem que la historiografia hauria d'estudiar les seves produccions i creacions amb el reconeixement que es mereixen. Esperem que, amb el temps, el discurs històric-artístic s'expandeixi per donar cabuda a tots aquests fenòmens populars i contraculturals que, encara avui en dia, exclou.

## 6. BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA

### Bibliografia

- BASUALDO, C., (com.), *Tropicália: una revolución en la cultura brasileña*, Nova York: Museu de les Arts del Bronx, 2006.
- BERCOVICI, G., «Reformas de base e superação do subdesenvolvimento» a *Revista de Estudos Brasileños*, Vol. 1, nº 1, 2014. Disponible a: <<https://www.revistas.usp.br/reb/article/view/98528/97206>>. (Consultat el 12 de maig del 2021).
- CALADO, C., *Tropicália. A História de uma revolução musical*. Segona edició. São Paulo: Editora 34, 2017.
- CAMBRAIA, S., *Da Bossa Nova a Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CAMPOS, A., et al. «Caminhando contra o vento»: uma análise discursiva das canções do movimento Tropicália» a *R.E.L (Revista Eletrônica de Letras)*, Vol. 7, nº 1, 2014. Disponible a: <<https://periodicos.unifacef.com.br/index.php/rel/article/view/849>>. (Consultat el 20 de juny del 2021).
- CHIRIO, M., *Politics in Uniform: Military Officers and Dictatorship in Brazil, 1960 – 80*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.
- COSTA, R., «A antropofagia na canção *Batmakumba* de Caetano Veloso e Gilberto Gil» a *Simpósio da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, nº11, (s.d). Disponible a: <<http://docplayer.com.br/22178840-A-antropofagia-na-cancao-batmakumba-de-caetano-veloso-e-gilberto-gil.html>>. (Consultat el 5 de juliol del 2021).
- DE CAMPOS, A., *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- DE LEMOS, T., «A guinada de José Celso» a *Revista Civilização Brasileira*, 1968.
- DE OLIVEIRA, A., *Tropicália, Ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2000.
- DUNN, C., *Brutality Garden. Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. Nord Carolina: The University of North Carolina Press, 2001.
- DUNN, C., VELOSO, C. «The Tropicalista Rebellion» a *Transition*, nº 70, 1996. Disponible a: <[https://www.jstor.org/stable/2935353?read-now=1&seq=11#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/2935353?read-now=1&seq=11#page_scan_tab_contents)>. (Consultat el 10 de juliol del 2021).

- FAVARETTO, C., *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FERREIRA, J., «João Goulart: uma biografia: reflexões sobre a obra de Jorge Ferreira» a *Revista de História*, nº 166, 2012. Disponible a: <<https://www.redalyc.org/pdf/2850/285025368013.pdf>>. (Consultat el 12 de maig del 2021).
- GIOIA, T., *La música. Una historia subversiva*. Madrid: Turner, 2020, pp. 546-547.
- LARRIQUE, P., «Estudiando el Tropicalismo» a *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antopología*, Vol. 21, nº 62, 2011. Disponible a: <<https://www.redalyc.org/pdf/705/70538664003.pdf>>. (Consultat el 8 de juliol del 2021).
- *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, «Hélio Oiticica *Tropicália*, 1967». Disponible a: <<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/104-05-tropicalia.pdf>>. (Consultat el 15 de juny del 2021).
- NAPOLITANO, M., VILLACA, M., «Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate», *Rev. Bras. Hist.* 18, núm. 35, 1998. Disponible a: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=pt&tlng=pt#12not](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=pt&tlng=pt#12not)> (Consultat el 10 de març del 2021).
- OVERHOFF, F., *Terra em Transe: Ética e Estética no Cinema Português*. Munic: AVM. Edition, 2012.
- PAZ, E., *O modalismo na música brasileira*, Musimed, 2002.
- PERRONE, C., *Brazilian popular music & Globalization*. New York: Routledge, 2001.
- TATIT, L., *Análise Semiótica através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- VELOSO, C., *Verdad Tropical*. Barcelona: Salamandra, 2004.
- WARNER, T., *Pop Music, Technology and Creativity*. Nova York: Routledge Taylor & Francis Group, 2003.

## Webgrafia

- Ana de Oliveira «Tropicalia», 2007. <<http://tropicalia.com.br/>> (Consultat el 12 de juliol del 2021).
- *Empresa Brasil de Comunicação*. Disponible a: <<https://www.ebc.com.br/>>. (Consultat el 12 de maig del 2021).
- *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Disponible a: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. (Consultat el 19 de juny del 2021).
- *FGV CPDOC (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil)*. Disponible a: <<https://cpdoc.fgv.br/>>. (Consultat el 12 de maig del 2021).
- *Gran Enciclopèdia de la Música*. Disponible a: <<https://www.encyclopedia.cat/gran-encyclopedia-de-la-musica>>. (Consultat el 25 de maig del 2021).
- *Governo do Brasil*. Disponible a: <<https://www.gov.br/planalto/pt-br>>. (Consultat el 16 de maig del 2021).
- *Memorial da Democracia*. Disponible a: <<http://memorialdademocracia.com.br/>>. (Consultat el 12 de maig del 2021).
- *Tate*. Disponible a: <<https://www.tate.org.uk/>>. (Consultat el 15 de juny del 2021).

# **ANNEXOS**



## **Annex 1**

### *Alegria, Alegria*

Caminhando contra o vento  
Sem lenço e sem documento  
No sol de quase dezembro  
Eu vou

O sol se reparte em crimes  
Espaço naves, guerrilhas  
Em cardinales bonitas  
Eu vou

Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes, pernas, bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia  
Eu vou

Por entre fotos e nomes  
Os olhos cheios de cores  
O peito cheio de amores vãos  
Eu vou  
Por que não, por que não

Ela pensa em casamento  
E eu nunca mais fui à escola  
Sem lenço e sem documento  
Eu vou

Eu tomo uma Coca-Cola  
Ela pensa em casamento  
E uma canção me consola  
Eu vou

Por entre fotos e nomes  
Sem livros e sem fuzil  
Sem fome, sem telefone  
No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei  
Em cantar na televisão  
O sol é tão bonito  
Eu vou

Sem lenço, sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo, amor  
Eu vou

Por que não, por que não?  
Por que não, por que não?  
Por que não, por que não?

## **Annex 2**

### ***Batmakumba***

Batmakumbayêyê batmakumbaobá

Batmakumbayêyê batmakumbao

Batmakumbayêyê batmakumba

Batmakumbayêyê batmakum

Batmakumbayêyê batman

Batmakumbayêyê bat

Batmakumbayêyê ba

Batmakumbayêyê

Batmakumbayê

Batmakumba

Batmakum

Batman

Bat

Ba

Bat

Batman

Batmakum

Batmakumba

Batmakumbayê

Batmakumbayêyê

Batmakumbayêyê ba

Batmakumbayêyê bat

Batmakumbayêyê batman

Batmakumbayêyê batmakum

Batmakumbayêyê batmakumbao

Batmakumbayêyê batmakumbaobá

### Annex 3

**Audio i transcripció del discurs de *É proibido proibir*, 1968.** Extret de: [Tropicalia](#)

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, 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! Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de charleston. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!

## Annex 4

### *É proibido proibir*

A mãe da virgem diz que não  
E o anúncio da televisão  
Estava escrito no portão  
E o maestro ergueu o dedo  
E além da porta  
Há o porteiro, sim

E eu digo não  
E eu digo não ao não  
Eu digo  
É! Proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir

Me dê um beijo, meu amor  
Eles estão nos esperando  
Os automóveis ardem em chamas  
Derrubar as prateleiras  
As estantes, as estátuas  
As vidraças, louças, livros, sim

E eu digo sim  
E eu digo não ao não  
E eu digo  
É! Proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir

Caí no areal na hora adversa que Deus  
concede aos seus  
Para o intervalo em que esteja a alma  
imersa em sonhos  
Que são Deus  
Que importa o areal, a morte, a  
desventura, se com Deus  
Me guardei  
É o que me sonhei, que eterno dura  
É esse que regressarei

Me dê um beijo meu amor  
Eles estão nos esperando  
Os automóveis ardem em chamas  
Derrubar as prateleiras  
As estátuas, as estantes  
As vidraças, louças, livros, sim

E eu digo sim  
E eu digo não ao não  
E eu digo: É!  
Proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir



## TREBALL FINAL DE GRAU

### SEGUIMENT DEL TFG - 1

#### DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i cognoms: Anna Hernandez Guardia

Telèfon de contacte: 691405582

Correu electrònic: ahernagu40@alumnes.ub.edu

L'alumne/a Anna Hernandez Guardia ha presentat els avenços en el desenvolupament del seu Treball Final de Grau. La valoració de la reunió és:

- Molt satisfactòria  
 Satisfactòria  
 No satisfactòria

#### DADES DEL TUTOR/A

Nom i cognoms: Joan Cuscó i Clarasó

Departament / Bloc temàtic: Música

Vist-i-plau tutor/a

Vist-i-plau alumne/a

Barcelona, a 21 de/d' 7 de 2021



## TREBALL FINAL DE GRAU

### SEGUIMENT DEL TFG - 2

#### DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i cognoms: Anna Hernandez Guardia

Telèfon de contacte: 691405582

Correu electrònic: ahernagu40@alumnes.ub.edu

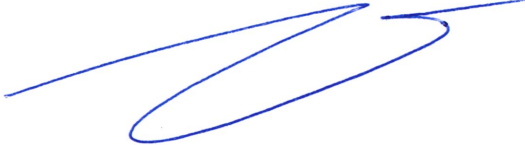

L'alumne/a Anna Hernandez Guardia ha presentat els avenços en el desenvolupament del seu Treball Final de Grau. La valoració de la reunió és:

- Molt satisfactòria  
 Satisfactòria  
 No satisfactòria

#### DADES DEL TUTOR/A

Nom i cognoms: Joan Cuscó i Clarasó.

Departament / Bloc temàtic: Música

Vist-i-plau tutor/a 	Vist-i-plau alumne/a 
--	--

Barcelona, a 21 de/d' 7 de 2021



## TREBALL FINAL DE GRAU

### SEGUIMENT DEL TFG - 3

#### DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i cognoms: Anna Hernandez Guardia

Telèfon de contacte: 691405582

Correu electrònic: ahernagu40@alumnes.ub.edu



L'alumne/a Anna Hernandez Guardia ha presentat els avenços en el desenvolupament del seu Treball Final de Grau. La valoració de la reunió és:

- Molt satisfactòria  
 Satisfactòria  
 No satisfactòria

#### DADES DEL TUTOR/A

Nom i cognoms: Joan Cuscó i Clarasó

Departament / Bloc temàtic: Música

Vist-i-plau tutor/a 	Vist-i-plau alumne/a 
--	--

Barcelona, a 21 de 7 de 2021