

A MILITÂNCIA PELA ARTE MODERNA EM VACA PROFANA, DE CAETANO VELOSO: UMA ANÁLISE DA ESTÉTICA TROPICALISTA COMO RESISTÊNCIA CULTURAL¹

THE ADVOCACY OF MODERN ART IN CAETANO VELOSO'S VACA PROFANA: AN ANALYSIS OF TROPICALIST AESTHETICS AS CULTURAL RESISTANCE

LA MILITANCIA POR EL ARTE MODERNO EN VACA PROFANA, DE CAETANO VELOSO: UN ANÁLISIS DE LA ESTÉTICA TROPICALISTA COMO RESISTENCIA CULTURAL

CHAVES, Anne Yasmin de Lima
URCA - Universidade Regional do Cariri
MARTINS, Rodrigo Nóbrega
<https://orcid.org/0000-0001-8930-610X>
EEMTI Estado da Bahia

ALENCAR, Denise Saraiva de (Trad PtBr>>Esp)
EEMTI Estado da Bahia

RESUMO

O artigo analisa a canção *Vaca Profana*, de Caetano Veloso, gravada por Gal Costa no álbum *Profana* (1984), para demonstrar que a obra atualiza, em plena redemocratização brasileira, os princípios da estética tropicalista. Parte-se da hipótese de que a canção expressa uma militância pela arte moderna, entendida como defesa da liberdade de criação, da mistura de referências e do direito ao desejo, contra o moralismo conservador e o nacionalismo purista. A pesquisa, qualitativa e bibliográfica, fundamenta-se em Oswald de Andrade (1928), Favaretto (1996), Schwarz (1978), Napolitano (2001), Dunn (2009) e Bakhtin (1987), entre outros. Discutem-se a herança antropofágica, a alegoria, a carnavalização e o contexto da abertura política. Conclui-se que *Vaca Profana* evidencia a permanência do projeto tropicalista como resistência cultural, na qual a liberdade estética é inseparável da liberdade política.

Palavras-chave: Tropicalismo. Caetano Veloso. Canção popular brasileira. Antropofagia. Resistência cultural.

ABSTRACT

This article analyzes the song *Vaca Profana*, by Caetano Veloso, recorded by Gal Costa on the album *Profana* (1984), to demonstrate that the work updates, in the midst of Brazil's redemocratization, the principles of Tropicalist aesthetics. It hypothesizes that the song expresses an advocacy of modern art, understood as a defense of creative freedom, the blending of references and the right to desire, against conservative moralism and purist nationalism. The qualitative and bibliographic research draws on Oswald de Andrade (1928), Favaretto (1996), Schwarz (1978), Napolitano (2001), Dunn (2009) and Bakhtin (1987), among others. It discusses the anthropophagic heritage, allegory, carnivalization and the context of political opening. It concludes that *Vaca Profana* shows the permanence of the Tropicalist project as cultural resistance, in which aesthetic freedom is inseparable from political freedom.

Keywords: Tropicalism. Caetano Veloso. Brazilian popular song. Anthropophagy. Cultural resistance.

RESUMEN

Se analiza la canción *Vaca Profana*, de Caetano Veloso, grabada por Gal Costa en el álbum *Profana* (1984), para demostrar que la obra actualiza, en plena redemocratización brasileña, los principios estéticos tropicalistas. Se plantea que la canción expresa una militancia por el arte moderno, entendida como defensa de la libertad creativa, la mezcla de referencias y el derecho al deseo, contra el moralismo conservador y el nacionalismo purista. La investigación, cualitativa y bibliográfica, se fundamenta en Oswald de Andrade (1928), Favaretto (1996), Schwarz (1978), Napolitano (2001), Dunn (2009) y Bajtín (1987), entre otros. Se discuten la herencia antropofágica, la alegoría, la carnavalización y la apertura política. Se concluye que *Vaca Profana* evidencia la permanencia del

¹Digital Object Identifier: 10.5281/zenodo.23406534

proyecto tropicalista como resistencia cultural, donde la libertad estética es inseparable de la libertad política.

Palabras clave: Tropicalismo. Caetano Veloso. Canción popular brasileña. Antropofagia. Resistencia cultural.

1 INTRODUÇÃO

Poucos artistas brasileiros fizeram da própria obra um espaço tão constante de reflexão sobre a cultura do país quanto Caetano Veloso. Desde o final da década de 1960, quando liderou, ao lado de Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Rogério Duprat e Os Mutantes, o movimento que ficaria conhecido como Tropicália ou Tropicalismo, o compositor baiano assumiu publicamente a defesa de uma arte moderna, aberta à experimentação, à mistura de linguagens e ao diálogo com as vanguardas internacionais e com a cultura de massa. Essa defesa, que lhe rendeu críticas tanto da direita conservadora quanto de setores da esquerda nacionalista, atravessa toda a sua trajetória e constitui, como ele próprio reconhece em *Verdade tropical* (VELOSO, 1997), uma espécie de militância estética.

A canção *Vaca Profana*, composta por Caetano e gravada por Gal Costa no álbum *Profana*, lançado em 1984, oferece um ponto privilegiado para observar a permanência desse projeto. Produzida mais de quinze anos após o auge do movimento tropicalista, em um momento de transição política marcado pela campanha das Diretas Já e pelo esgotamento do regime militar, a canção retoma procedimentos característicos da estética de 1968 — a colagem de referências, a mistura de idiomas, a imagem alegórica, a carnavalização e o elogio do corpo — e os põe a serviço de uma afirmação de liberdade que é, ao mesmo tempo, estética, política e existencial.

O presente artigo tem como objetivo geral analisar *Vaca Profana* como expressão da militância de Caetano Veloso pela arte moderna, compreendendo a estética tropicalista como forma de resistência cultural. Como objetivos específicos, busca-se: (a) situar o Tropicalismo na tradição do modernismo brasileiro, especialmente da antropofagia oswaldiana; (b) apresentar os principais procedimentos estéticos do movimento, segundo a fortuna crítica; (c) contextualizar a produção da canção no período da abertura política; e (d) examinar os eixos de sentido da canção à luz desse referencial.

Do ponto de vista metodológico, trata-se de pesquisa qualitativa, de natureza bibliográfica e interpretativa, que articula a análise do texto e da performance da

canção a estudos dos campos da teoria literária, da história cultural e dos estudos da canção popular. Em respeito aos direitos autorais, a letra não é transcrita; seus trechos são descritos e parafraseados, recomendando-se ao leitor a audição do fonograma original e a consulta à edição das letras do compositor organizada por Ferraz (2003).

2 DO MODERNISMO À TROPICÁLIA: A ANTROPOFAGIA COMO PROGRAMA

A compreensão do Tropicalismo exige que se retorne ao modernismo brasileiro da década de 1920 e, em especial, à obra de Oswald de Andrade. No *Manifesto da poesia pau-brasil* (ANDRADE, 1924), o escritor propunha uma poesia de exportação, capaz de reunir a modernidade técnica das vanguardas europeias e os elementos da cultura brasileira até então considerados primitivos ou inferiores. Quatro anos depois, no *Manifesto antropófago* (ANDRADE, 1928), Oswald radicalizou essa proposta ao eleger o ritual antropofágico como metáfora da relação do Brasil com a cultura estrangeira: em vez de imitar passivamente os modelos europeus ou de rejeitá-los em nome de uma pureza nacional, tratava-se de devorá-los, assimilando suas qualidades e transformando-as em algo novo.

Candido (2006) observa que o modernismo brasileiro representou uma ruptura com a tradição de dependência cultural, ao valorizar as contribuições populares e afro-indígenas e ao assumir sem complexo as contradições de uma cultura formada pela mistura. Santiago (2000), por sua vez, desenvolveu a noção de entre-lugar do discurso latino-americano, segundo a qual a originalidade das culturas periféricas reside justamente na capacidade de apropriar-se dos códigos metropolitanos, deslocando-os e conferindo-lhes novos sentidos. Ambas as leituras ajudam a compreender por que a antropofagia se tornaria, décadas depois, o programa assumido pelos tropicalistas.

A obra de Oswald, relegada a segundo plano por décadas, foi redescoberta nos anos 1960 por diferentes agentes culturais. Os poetas concretos paulistas — Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari — promoveram sua reedição e reivindicaram sua herança. Em 1967, a montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, levou a irreverência oswaldiana ao palco, impressionando profundamente Caetano Veloso, que relata

em *Verdade tropical* (VELOSO, 1997) ter encontrado ali a confirmação das intuições que vinha desenvolvendo na música.

No mesmo ano, o artista plástico Hélio Oiticica apresentou, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a instalação ambiental *Tropicália*, cujo nome seria adotado, por sugestão alheia, para a canção de Caetano e, posteriormente, para todo o movimento. Em seus escritos, Oiticica (1986) defendia a construção de uma imagem brasileira que não fosse folclórica nem exótica, mas que enfrentasse criticamente as contradições do país por meio de uma linguagem de vanguarda.

Campos (1993), em artigos reunidos em *Balanço da bossa e outras bossas*, foi um dos primeiros críticos a reconhecer a importância da intervenção tropicalista, defendendo-a contra os ataques dos setores nacionalistas e situando-a na linha evolutiva da música popular brasileira inaugurada pela bossa nova. A exposição e o catálogo organizados por Basualdo (2007) documentam, por sua vez, a amplitude do movimento, que envolveu música, artes plásticas, teatro, cinema e poesia.

Bürger (2008) ensina que as vanguardas históricas europeias tinham como alvo não apenas os estilos artísticos anteriores, mas a própria instituição arte: a separação entre arte e vida. Algo semelhante pode ser observado no Tropicalismo: ao incorporar a guitarra elétrica, os programas de televisão, a publicidade e o kitsch, os tropicalistas recusaram a fronteira entre arte culta e cultura de massa, entre bom gosto e mau gosto, e trouxeram para dentro da canção a experiência caótica da modernização brasileira. Benjamin (1994), ao refletir sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, já indicava que os meios de comunicação de massa transformariam radicalmente as condições de produção e recepção artística; os tropicalistas assumiram essa transformação como matéria de criação.

3 A ESTÉTICA TROPICALISTA: ALEGORIA, CARNAVALIZAÇÃO E RESISTÊNCIA

Em estudo que se tornou referência obrigatória, Favaretto (1996) demonstra que o procedimento central do Tropicalismo é a alegoria. As canções tropicalistas justapõem fragmentos heterogêneos — o arcaico e o moderno, o sagrado e o profano, o nacional e o estrangeiro, o rural e o urbano — sem resolver suas tensões em uma síntese harmoniosa. O resultado é uma imagem descontínua e paródica do Brasil, que expõe suas contradições em vez de ocultá-las. Para Favaretto, essa operação alegórica produz um efeito crítico, pois desnaturaliza os discursos oficiais

sobre a nação e convida o ouvinte a perceber o caráter construído de toda identidade cultural.

Schwarz (1978), em ensaio escrito no calor dos acontecimentos, reconheceu a força desse procedimento, mas também apontou seus riscos. Para o crítico, a alegoria tropicalista, ao justapor o arcaico e o moderno, expunha o absurdo da modernização conservadora brasileira, mas podia também converter esse absurdo em objeto de fruição estética, neutralizando sua carga crítica. Esse debate, que atravessou a recepção do movimento, é retomado por Hollanda (1980), para quem o Tropicalismo representou uma recusa tanto do populismo engajado dos Centros Populares de Cultura quanto da arte alienada, abrindo caminho para a contracultura e para o chamado desbunde dos anos 1970.

Napolitano (2001) mostra que, na década de 1960, a música popular brasileira foi o principal campo de disputa entre diferentes projetos de engajamento cultural. De um lado, estava a canção de protesto, vinculada a uma concepção nacional-popular que valorizava as raízes rurais e via com desconfiança a influência estrangeira; de outro, a proposta tropicalista, que defendia a incorporação do rock, da guitarra elétrica e da linguagem da cultura de massa. Ridenti (2000) acrescenta que muitos artistas de esquerda buscavam, naquele período, um povo brasileiro idealizado, portador de uma autenticidade a ser preservada, concepção que o Tropicalismo pôs em xeque ao mostrar que a cultura brasileira já era, desde sempre, híbrida e contaminada.

Galvão (1976), em análise crítica da chamada MMPB (moderna música popular brasileira), observou que a canção de protesto tendia a adiar a transformação social para um futuro redentor, produzindo um conforto ideológico para seu público. Os tropicalistas, ao contrário, preferiam intervir no presente, provocando o ouvinte por meio do choque estético. Dunn (2009) mostra que essa postura aproximou o movimento da contracultura internacional, transformando a liberdade comportamental — sexual, existencial, estética — em dimensão inseparável da liberdade política. É nesse sentido que se pode falar de uma militância pela arte moderna: não a subordinação da arte a um programa político prévio, mas a afirmação da própria liberdade de criação como gesto político.

Outro procedimento recorrente na estética tropicalista é aquilo que Bakhtin (1987) denomina carnavalização. Em seu estudo sobre a obra de Rabelais, o

pensador russo mostra que a cultura popular cômica da Idade Média e do Renascimento invertia temporariamente as hierarquias sociais, rebaixava o sagrado ao plano material e corporal e celebrava o corpo grotesco — o corpo que come, bebe, procria e excreta — como afirmação da vida contra a seriedade oficial. As canções tropicalistas mobilizam frequentemente essa lógica, misturando o elevado e o baixo, o religioso e o profano, a reverência e o deboche. Como se verá adiante, *Vaca Profana* constitui exemplo notável dessa operação.

O episódio do Festival Internacional da Canção de 1968, em que Caetano, vestido com roupas de plástico e acompanhado pelos Mutantes, apresentou *É proibido proibir* sob vaias e respondeu à plateia com um discurso inflamado, sintetiza essa postura. Calado (1997) e Ventura (1988) registram o episódio como um dos momentos-chave daquele ano, quando a radicalidade estética do Tropicalismo se chocou frontalmente com as expectativas de um público politizado, mas conservador em matéria de gosto. Meses depois, a prisão de Caetano e Gil pelo regime militar e seu subsequente exílio em Londres mostrariam que a ousadia estética e comportamental do movimento era percebida pelo poder como ameaça real.

4 VACA PROFANA: CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Em 1984, ano de lançamento de *Profana*, o Brasil vivia o momento final da ditadura militar. A campanha pelas eleições diretas para presidente mobilizava multidões nas principais cidades do país, e, embora a emenda Dante de Oliveira tenha sido derrotada no Congresso, a transição para um governo civil já se anunciava. Napolitano (2014) observa que o processo de abertura foi marcado pela reorganização da sociedade civil, pela volta dos exilados e por uma intensa efervescência cultural, na qual temas antes interditados — sexualidade, comportamento, identidades — passaram a ocupar o espaço público com nova liberdade.

Gal Costa, intérprete da canção, foi desde o início uma das vozes fundamentais do Tropicalismo. Durante o exílio de Caetano e Gil, tornou-se a principal porta-voz do movimento no Brasil, e sua performance no início dos anos 1970, especialmente no show *Fatal*, consolidou-a como símbolo de liberdade comportamental e de ousadia estética (DUNN, 2009). Severiano e Mello (1998)

registram que, na década de 1980, a cantora vivia uma fase de grande sucesso comercial, o que conferiu à gravação de *Vaca Profana* ampla circulação. A escolha do título do álbum — *Profana* (COSTA, 1984) — já indicava a disposição de enfrentar o moralismo ainda dominante em amplos setores da sociedade.

O contexto internacional também é relevante. A canção dialoga com a efervescência cultural da Espanha pós-franquista, a chamada *movida madrileña*, movimento de liberação artística e comportamental que se seguiu ao fim da ditadura de Franco. A referência não é casual: assim como a Espanha recém-saída de um regime autoritário, o Brasil de 1984 vivia a expectativa de uma abertura que fosse não apenas institucional, mas também cultural e existencial. Ao estabelecer essa ponte, Caetano inscreve o momento brasileiro em um movimento mais amplo de libertação dos corpos e das linguagens.

5 ANALISANDO A CANÇÃO

O título da canção anuncia, de imediato, a operação central que ela realiza. A vaca (arte), animal associado à fertilidade, à nutrição e, em diversas tradições religiosas, ao sagrado, é qualificada como profana. O eu lírico dirige-se a essa figura feminina e monumental, de seios fartos, como a uma divindade, mas uma divindade que, em vez de impor interdições, distribui generosamente o leite e o prazer. A imagem materna e nutridora mistura-se ao erotismo, e o tom de invocação religiosa convive com o deboche e o humor — procedimento que corresponde, com precisão, à carnavalização descrita por Bakhtin (1987), em que o sagrado é rebaixado ao corpo sem perder sua força vital.

Um dos momentos mais expressivos da canção é aquele em que o eu lírico pede que o leite bom seja derramado sobre si e que o leite mau seja reservado aos caretas. A oposição entre os que se abrem ao prazer e os caretas — termo que, no vocabulário da contracultura brasileira, designava os conservadores, os moralistas e os conformistas — define o campo de batalha da canção. Não se trata de uma disputa partidária, mas de uma disputa de valores: de um lado, a liberdade, o desejo e a invenção; de outro, a repressão, o moralismo e a mesmice. Essa divisão retoma, em chave lúdica, o embate que Caetano travara em 1968 contra os que pretendiam proibir, e que Dunn (2009) identifica como o núcleo da sensibilidade contracultural tropicalista.

É significativo, contudo, que a canção não proponha uma simples inversão maniqueísta. Em determinados momentos, o eu lírico reconhece que também sabe ser careta e que a normalidade é uma ilusão que se desfaz quando se observa qualquer pessoa de perto. Essa autoironia impede que a canção se converta em novo dogmatismo e confirma a observação de Favaretto (1996) segundo a qual a alegoria tropicalista não oferece sínteses tranquilizadoras, mas mantém as contradições em tensão permanente.

A segunda grande linha de sentido de *Vaca Profana* é o cosmopolitismo. A canção percorre um mapa de cidades — Madri, Barcelona, Londres, Nápoles, a Bahia, o Rio de Janeiro — e convoca referências da arte de vanguarda e da cultura jovem, como Picasso e os punks, inserindo trechos em espanhol no interior do texto em português. Essa colagem geográfica e linguística retoma diretamente o procedimento antropofágico de Oswald de Andrade (1928): a cultura estrangeira não é rejeitada em nome de uma identidade nacional pura, nem reverenciada como modelo superior, mas incorporada em pé de igualdade com as referências brasileiras.

É particularmente expressiva a presença da Bahia nesse mapa, descrita como onipresente. O gesto sugere que a Bahia — e, por extensão, o Brasil — não é periferia de um centro europeu, mas parte constitutiva de uma rede cultural planetária. Hall (2006) mostra que as identidades culturais na modernidade tardia tornaram-se descentradas, híbridas e plurais, formadas no cruzamento de múltiplas tradições. *Vaca Profana* encena precisamente essa condição, afirmando uma identidade baiana e brasileira que se constrói no diálogo com o mundo, e não no isolamento. Retomando Santiago (2000), pode-se dizer que a canção ocupa o entre-lugar do discurso latino-americano, deslocando os códigos metropolitanos e reescrevendo-os a partir da experiência periférica.

Essa postura tem implicações políticas claras. Ridenti (2000) e Napolitano (2001) lembram que, desde os anos 1960, o nacionalismo cultural foi uma das bandeiras centrais de setores da esquerda brasileira, e que o Tropicalismo foi acusado, por esse motivo, de render-se ao imperialismo cultural. Ao reafirmar o cosmopolitismo em 1984, Caetano reitera sua recusa a esse purismo, sustentando que a abertura ao mundo é condição da criação, e não ameaça à identidade.

A terceira linha de sentido diz respeito ao corpo e ao desejo. A imagem da vaca de seios fartos, a menção ao leite derramado, o tom de entrega e de celebração conferem à canção uma sensualidade explícita, que adquire significado particular quando se considera que foi escrita por um homem para ser cantada por uma mulher. Na voz de Gal Costa, a canção torna-se afirmação de uma sexualidade feminina livre, que não pede autorização e que se apresenta, ao mesmo tempo, como maternal e erótica, sagrada e profana.

Butler (2003) argumenta que as identidades de gênero não são essências naturais, mas efeitos de performances repetidas, que podem ser subvertidas por atos que expõem seu caráter construído. A performance de Gal, que desde os anos 1970 desafiava os padrões de feminilidade comportada, pode ser lida nessa chave. Santiago (2000), em ensaio dedicado a Caetano, já observara que o compositor transformava o próprio corpo em espaço de expressão artística e política; em *Vaca Profana*, esse projeto é compartilhado com a intérprete, cuja voz confere à canção a autoridade de quem fala do próprio corpo.

Por fim, é preciso observar que a militância pela arte moderna em *Vaca Profana* não se limita ao conteúdo temático, mas manifesta-se também na forma. Tatit (1996) ensina que a canção popular brasileira se constrói na relação entre melodia e letra, e que os grandes cancionistas são aqueles capazes de fazer com que a melodia pareça brotar naturalmente da entoação da fala. Em *Vaca Profana*, a melodia ampla e envolvente, de caráter quase hínico, sustenta a invocação à divindade profana, enquanto a enumeração de cidades e referências imprime à canção um ritmo de colagem, característico da estética tropicalista. Wisnik (1989) lembra que o som carrega sentidos que não se reduzem à palavra, e que a música opera sobre o corpo do ouvinte de maneira direta; a sensualidade da canção, nesse caso, não está apenas no que se diz, mas no modo como a voz e o arranjo envolvem quem escuta.

Wisnik (2004) observa que a obra de Caetano se caracteriza por uma reflexão permanente sobre a própria canção e sobre seu lugar na cultura brasileira. Essa dimensão metalinguística, que Tatit (2004) considera traço distintivo da canção brasileira no século XX, faz de *Vaca Profana* não apenas uma celebração do prazer, mas também uma afirmação de princípios estéticos: a mistura, o humor, a liberdade formal e a recusa das hierarquias entre culto e popular. Naves (2010) mostra que, a

partir do Tropicalismo, a canção brasileira passou a assumir uma dimensão crítica, tornando-se espaço de debate sobre a cultura e sobre o próprio país. Perrone (1988), ao estudar as letras da MPB, já destacava a densidade poética alcançada pelos compositores dessa geração, que transformaram a canção em gênero literário de pleno direito.

Nesse sentido, a canção confirma a tese, defendida pelo próprio Caetano em seus ensaios e entrevistas (VELOSO, 1997; VELOSO, 2005), de que a arte moderna não é um luxo de elites, mas uma conquista a ser defendida e compartilhada. Militar pela arte moderna é, para o compositor, defender o direito de experimentar, de misturar, de rir do sagrado e de desejar sem culpa — direitos que, no Brasil de 1984, ainda precisavam ser afirmados contra a herança autoritária.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida neste artigo permitiu verificar que *Vaca Profana*, embora produzida mais de quinze anos após o auge do movimento tropicalista, mantém vivos os princípios que o definiram. A herança antropofágica de Oswald de Andrade manifesta-se no cosmopolitismo da canção, que incorpora referências estrangeiras e mistura idiomas sem complexo de inferioridade nem purismo nacionalista. Os procedimentos de alegoria e carnavalização, descritos por Favaretto (1996) e Bakhtin (1987), aparecem na figura da vaca profana, que reúne o sagrado e o erótico, o maternal e o sensual, a invocação religiosa e o deboche.

Constatou-se também que a canção deve ser compreendida em seu contexto histórico. Lançada no ano das Diretas Já, *Vaca Profana* participa do processo de abertura política e cultural, afirmando a liberdade do corpo e do desejo contra o moralismo herdado do período autoritário. Ao dialogar com a *Movida Madrileña*, Caetano estabelece uma ponte entre experiências de redemocratização e sugere que a liberdade política só se completa quando acompanhada da liberdade estética e existencial.

Por fim, defende-se que a militância pela arte moderna, presente em toda a trajetória de Caetano Veloso, constitui uma forma específica de resistência cultural. Diferentemente da canção de protesto, que subordinava a forma à mensagem, a estética tropicalista faz da própria liberdade de criação um gesto político, como mostram Hollanda (1980), Napolitano (2001) e Dunn (2009). *Vaca Profana* é

exemplo eloquente dessa concepção: uma canção que resiste não por denunciar explicitamente o poder, mas por celebrar tudo aquilo que o poder autoritário e o moralismo procuram reprimir. Recomenda-se, para pesquisas futuras, o estudo comparativo entre *Vaca Profana* e outras canções do mesmo período, bem como a análise mais detida da performance vocal de Gal Costa e de seus arranjos, aspectos que podem enriquecer a compreensão da permanência do projeto tropicalista na música brasileira.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 mar. 1924.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 3-7, maio 1928.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1987.

BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 165-196.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COSTA, Gal. **Profana**. Rio de Janeiro: RCA, 1984. 1 disco sonoro.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERRAZ, Eucanaã (org.). **Letra só: Caetano Veloso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. São Paulo: Editora 34, 1998. v. 2: 1958-1985.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VELOSO, Caetano. **Vaca profana**. Intérprete: Gal Costa. In: COSTA, Gal. Profana. Rio de Janeiro: RCA, 1984. 1 disco sonoro.

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

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.