

PARALELOS



Carlos Drummond
de Andrade

Guimarães Rosa

Clarice Lispector

ESPECIAL BRASIL

Tropicalia

Gilberto Gil

Cinema Novo

Machado de Assis

Camille Claudel



NOVIEMBRE 05
BCN/3,90 euros



Tropicalia

la revuelta cultural
de los tres años



★ La historia

La década de los sesenta en Brasil fue cerrada con el gobierno militar de Costa e Silva, recordado en especial por la más fuerte represión política y militar que sufrieron los grupos de izquierda y opositores desde que Castelo Branco, en 1964, iniciara una sucesión de gobiernos dictatoriales tras deponer de la presidencia al carismático João Goulart, más conocido como "Jango", quien intentara una serie de reformas sociales y económicas que pretendían disminuir las desigualdades. La resistencia cultural se manifestó desde los inicios de esta nueva época dictatorial en las propuestas de la *Jovem Guarda*, en la música, el *Teatro Oficina*, en el arte dramático, y el "Cinema Novo" desarrollado por Glauber Rocha y Joaquim Pedro. Sin embargo, encontrará en el último tercio de la década su más importante respuesta en el grupo de bahianos denominado *Tropicalia*.

Los sesenta fueron para el mundo la época de la protesta, del movimiento hippie, de la guerra fría, de la lucha política y cultural entre los bloques comunista y capitalista en pos de la obtención de nuevos territorios donde implantar su dominio y estilo de vida, su forma de entender el mundo. Como consecuencia cultural de este enfrentamiento, la cultura capitalista encabezada por E.E.U.U. extiende su influencia a todos aquellos países donde el dominio comunista no era significativo. Manifestación de esto es la aparición de los ídolos e iconos occidentales como Elvis, The Beatles, Sofia Loren, entre tantos otros. En un mundo donde la cultura traspasaba las fronteras, las manifestaciones artísticas y culturales eran difundidas ferozmente por los medios de comunicación de masas, era de esperar que las sociedades receptoras de dicha nueva información se viesen influidas y más o menos modificadas, por la llamada globalización cultural.

1967 es un año decisivo en la corta historia del movimiento *Tropicalia* (término que prefieren al de *Tropicalismo*,

en una forma de escapar de los -ismos, tendientes siempre a encasillar, en la historia y el pasado, los movimientos culturales), es el año en que el artista Helio Oiticica expone su controvertida instalación *Tropicalia*, de la cual extraerán los bahianos el nombre del grupo, en el Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro; y es, asimismo, el año en que aparecen en la escena pública y cultural, en el ámbito nacional, dos de los personajes más activos del grupo, Caetano Veloso y Gilberto Gil, en el III Festival de MPB da TV Record, donde con sus canciones *Alegria, Alegria* y *Domingo no parque* ocuparon puestos finalistas. De esta forma, a través del prestigioso festival, se dan a conocer al gran público y despiertan interés. La polémica estará servida. Ya es curioso que ambos compositores quedasen finalistas del concurso mencionado, uno de los numerosos festivales de música que proliferaron en la época y que eran monopolizados por los sectores más tradicionalistas. El conflicto se encontraba precisamente en la manera en que Caetano e Gilberto entendían la música popular brasileña, el MPB, y sus posibilidades que estos compositores multiplican traspasando a menudo el límite de lo permitido por el canon del MPB de ese momento. He aquí el origen del enfrentamiento.

La música extranjera influenciará de manera muy significativa, a través de los tropicalistas, la moderna música popular brasileña, llamada MMPB. La experimentación a la que se sometían bandas inglesas y norteamericanas, incorporando sonidos excéntricos en sus composiciones, instrumentos exóticos, tanto como la documentación musical e introducción en el *World Music* de los compositores, consiguieron la creación de una propuesta de rock'n roll alternativa que sedujo fácilmente las sensibilidades de aquellos deseosos de nuevas tendencias musicales y formas de expresión. Sucedió en Brasil, con el grupo *Tropicalia*. En el año 1967 salió a la venta el álbum



Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band, quizá el disco más experimental y rompedor de la banda inglesa The Beatles. Fue ese mismo año, el de la presentación de las dos canciones ya citadas y competidoras del III Festival de MPB da TV Record, de Caetano Veloso y Gilberto Gil, consideradas luego las dos primeras composiciones propiamente tropicalistas.

Al año siguiente, en Julio de 1968, el grupo lanzó su álbum-manifiesto titulado *Tropicalia*. En éste participaron Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, la banda paulista Os Mutantes, Nara Leão y Tom Zé. Los arreglos estuvieron a cargo de Rogério Duprat. El grupo se definió, así, tanto física como conceptualmente y se lanzó al campo de batalla; aunque la batalla ya había comenzado.

La recepción de las propuestas del grupo *Tropicalia* estaba, entonces, polarizada. Por un lado recibían la acogida entre grupos de jóvenes que veían en las composiciones y la música de los bahianos una forma de sacudirse de las posturas conservadoras que envolvían los ámbitos de la cultura y sus expresiones; por el otro, se había formado un fuerte frente de anti-tropicalistas que cerraban filas alrededor del MPB entendido hasta ese entonces y procuraban protegerlo de las influencias extranjeras que podrían mermar su espíritu y raíces nacionales. Este grupo estaba representado por la clase conservadora, la ostentadora del poder, además de por grandes sectores de la clase media, entre los que figuraban de forma sorprendente un vasto número de universitarios. Y fueron éstos precisamente los que mostraron su oposición abierta y directa, interrumpiendo con abucheos y escándalo la actuación de los bahianos en el I Festival Internacional da Canção de TV Globo en Septiembre de 1968 que se celebró en la Universidad Católica de Río de Janeiro. Coincide con la época en que la censura cultural se pone aún más fuerte, llegando a prohibir, por ejemplo, *La Casa de Muñecas*, la obra de teatro de Ibsen, argumentando que trataba sobre homosexualidad.

Sin embargo, los Tropicalistas, lejos de sentirse intimidados ante la postura política y la del público, multiplican sus apariciones y actividades. Al mes siguiente del polémico festival, inauguran su programa de televisión en la TV Tupi de São Paulo que durará hasta el mes de

Diciembre. En él encontraron el espacio ideal para expresarse a plenitud y difundir sus ideas sobre la cultura brasileña, transmitirla hacia un público cada vez más amplio. Más aún, en Noviembre, nuevamente los bahianos atacan en un nuevo festival de la canción, el IV Festival de MPB da TV Record. Esta vez no los pifean: quedan finalistas, la composición *Divino Maravilloso* de Gil y Caetano, interpretada por Gal Costa, obtiene el tercer puesto, y Tom Zé y Rita Lee, con la banda *Os Mutantes*, obtienen la cuarta posición. Todos los tropicalistas son premiados. Tal vez su propuesta ya estaba siendo digerida por la masa.

El día 13 del mes siguiente, el gobierno militar, crea un marco legal expresamente para perjudicar los derechos civiles y suprimir las libertades de expresión artística. A finales de ese mes de Diciembre, Gilberto Gil y Caetano Veloso son arrestados en São Paulo y encerrados en un cuartel militar. En febrero del siguiente año, son liberados de la prisión para pasar a una suerte de arresto domiciliario en Salvador de Bahía. 1969 es el año del inicio de la etapa más violenta en la dictadura brasileña, donde se maniató a la prensa y a la televisión en su totalidad. En Julio de ese año, a Caetano y Gil se les permite presentar un concierto de despedida, *Barra 69* (así será llamada la grabación). Casi de inmediato, al acabar el concierto, son obligados a partir al exilio hacia Europa. Se establecen en Londres, después de pasar por Lisboa y París. De esta forma concluye el sueño del grupo *Tropicalia*, como acaba su historia.

Contra el establishment

La provocación fue para los tropicalistas su principal forma de ataque. Se impusieron como misión replantear las estructuras culturales y artísticas del Brasil de entonces para refigurar otras acordes con los tiempos que corrían. Para eso tendrían que destruir las anteriores estructuras, es decir, sus contemporáneas, acabar con ellas, para, de esta forma, volver a levantar otras nuevas, sobre los cimientos que aquellas estructuras dejasen: un proceso de deconstrucción cultural.

Brasil y especialmente la música popular, motivados por un exagerado sentimiento nacionalista, iban cerrándose cada vez más en sí mismos, reaccionando ante los avances y evolución natural de la música popular alrede-



del mundo que, mal que bien, facilitado por los medios de comunicación de masas, la televisión y la radio, se vio impregnada de fuertes influencias extranjeras, principalmente norteamericanas e inglesas. Los tropicalistas, al contrario del sentir generalizado de la juventud intelectual brasileña, no veían en dicha influencia un peligro. Apoyados en la teoría Antropófaga de Oswald de Andrade, que ve a Brasil como un país de raíces culturales caníbales, que ingiere todo tipo de cultura y, aprovechando las virtudes que le ofrece, las asimila y se enriquece, vieron en esas influencias extranjeras posibilidades más bien valiosas.

Sin embargo, el contexto no era el apropiado para estas inquietudes. Ni los grupos de derecha, ni los grupos de izquierda, estaban dispuestos a hacer concesiones al respecto. Asediados por sus antagónicas y propias preocupaciones sobre los mismos puntos, los intelectuales brasileños acabaron enajenándose en pro de una determinada militancia política¹, se mostraron incapaces de ver como natural lo que acontecía en el resto del mundo occidental: la influencia y asimilación de tendencias musicales vanguardistas. No había tiempo para experimentalismos. Importaba, fuera cual fuese la directriz política del intelectual, concienciar para sí a la masa. En esta ceguera pasaron de largo la inevitable influencia de la música popular extranjera y se cerraron, por convicción o por pereza, en los cánones que hasta entonces dictaban la flexibilidad del MPB. En consecuencia, la música joven se vuelve conservadora, como dijo Gilberto Gil, contradictoria, puesto que permitía el acceso de influencias extranjeras en todas las artes, menos en la música². Se asoció la "brasileidade" de los autores y composiciones a su carga de participación político-social³.

Aunque la protesta en la música existía, ésta era más bien denotativa, sin obstáculos que interfirieran el pleno entendimiento del mensaje y sobre todo dentro de los parámetros establecidos del género y su interpretación. La novedad, en el sentido en que exige esfuerzo para decodificar su mensaje, era negativa y, en algunos círculos, deplorable. Así pues, la protesta quedaba también asimilada por el sistema que pretendía combatir. Ante esta situación, los tropicalistas planean un ataque novísimo, un

ataque que destruyese tanto el sistema cultural de apreciación musical, así como la forma de protesta ya vacua y sin sentido, a través, no sólo de temas y contenido replanteado, sino también de la ambigüedad, del desfase entre música y su contenido esperable. Era, pues, un ambicioso ataque totalizador, un ataque contra el *establishment*.

Si bien, en el III Festival da Canção de TV Record del año 1967, Caetano y Gil ya habían presentado las dos primeras canciones tropicalistas, es precisamente al año siguiente, 1968, cuando el grupo de bahianos se consolida y lanza su disco-manifiesto *Tropicália ou Panis et Circenses*⁴. De forma inmediata, la recepción de la propuesta tropicalista quedó bipolarizada. Sus presentaciones a menudo eran abucheadas y, mientras algunos sectores comenzaron a apreciar positivamente su música, fue más afortunada la postura que cerraba filas alrededor de la visión tradicionalista del MPB. También en 1968 la Rede Globo inaugura su propio festival: el FIC, Festival Internacional da Canção. Para entonces los festivales de música brasileños, además de convertirse, debido a su altísima sintonía a nivel nacional, en las promotoras y nuevas pasarelas de futuros artistas, de futuros éxitos musicales, asimismo, habían pasado a funcionar como instrumentos del poder y de la autoridad cultural que decidía qué era bueno o malo, qué era MPB y qué no. Los bahianos del grupo *Tropicália* consideraban dichas competiciones como una farsa, un show vacío, el emblema principal del *establishment* musical, al que se presentaron para cuestionar desde dentro sus estructuras y, de este modo, resquebrajarlo.

La regeneración tropicalista partía de la provocación que enfrentaba los estamentos, las creencias e instituciones a una reinterpretación producto de esa nueva posibilidad o alternativa, aunque fuera extravagante, que su postura ofrecía. Las composiciones instrumentalizadas con guitarras eléctricas, elemento inaceptable para los dogmáticos del MPB, la utilización de sonidos nuevos, hacían sus propuestas improcedentes en los festivales de música brasileños de la segunda mitad de la década. Y no hablamos sólo del ámbito del festival ni de aspectos únicamente musicales. La estética del grupo, sus vestimentas y apariencia, también era una provocación hacia ese público burgués de clase media que solía llenar las salas de los festivales.



Sin embargo, su ataque al festival iría mucho más allá de la mera exhibición: iría contra las propias estructuras y principios en los que se asientan los eventos de ese tipo, los que tienen en cuenta el papel y posición del artista, del jurado y del público. El artista tiene que hacer lo posible por agradar al público, el público debe estar contemplativo y dar su veredicto que debe verse reflejado en la decisión del jurado. Caetano Veloso y Gilberto Gil llegaron al festival con la valiente intención de invertir el evento, de resquebrajar dicha estructura; y aunque ya habían recibido abucheos y fuertes críticas en la fase de eliminación, hacia su forma de incorporar el *rock'n roll* y las guitarras eléctricas a la Música Popular Brasileña, y esperaban un abucheo masivo, ellos asumieron el riesgo suicida que se habían planteado, llevaron a su máxima expresión la ironía y crítica tropicalista.

El primero en salir a escena fue Gilberto Gil. Su tema, *Questão de Ordem*, que interpretó junto al grupo de rock argentino los *Beat Boys*, fue pifiado y abuchado por el público⁵. Gilberto Gil tuvo que ser atendido por un golpe de un trozo de madera lanzado desde el público. Su participación fue descalificada. Cuando Caetano subió al escenario a cantar su canción *É proibido proibir*, los ánimos del público ya estaban caldeados. Pero no hizo ni menos que amedrentarse. Su vestimenta: casaca y blusa de plástico, de colores psicodélicos, en ese evento de traje y corbata. Entró al escenario haciendo movimientos estrambóticos y soeces, movimientos que simulaban el coito. El público, indignado, no tardó en abuchear y lanzar objetos, tomates, huevos, que Caetano intentaba esquivar. *Os Mutantes*, grupo que lo acompañaba, ya llevaba algo de tiempo haciendo sonar sus guitarras. El público dio la espalda al escenario. *Os Mutantes* también. Caetano intentó cantar su canción, pero, ante la imposibilidad de ser escuchado, porque el público quería precisamente que no

cantara, lanzó su discurso de condena. Gilberto Gil había subido a darle su apoyo, al mismo tiempo que mordía los tomates y los devolvía al público⁶.

"*Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?*", fue lo primero que gritó. Se refería a los universitarios que llenaban en su mayoría los palcos del evento celebrado en el Teatro de la Universidade Católica de São Paulo. Era una interpelación de sorpresa ante la juventud que resultaba siendo conservadora, cerrada, y así, defensora del sistema, al contrario de lo que se debería suponer. Luego, "*Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado!*", haciendo referencia a la volatilidad del valor estético en cuanto a modas. Y después de condenar al público, confiesa su intención al acudir al festival: "*Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival (...) 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!*". Efectivamente, de esta manera, estaban destruyendo el festival, porque para él, como afirma luego, y para Gil, acabar con el festival, era acabar "com toda a imbecilidade que reina no Brasil". Transformaron el festival en un espacio lúdico, en un show-performance polémico y de exhibición, en una batalla de gritos y verduras, en un espacio de verdadera denuncia y protesta. Caetano comparó la juventud que tenía enfrentada con los perseguidores y acosadores de presuntos comunistas, con el CCC, el Comando da Caça aos Comunistas, que clausuraban espectáculos y censuraban la libertad de expresión, al referirse a ellos, al público, como los que persiguieron y censuraron la obra de teatro, donde participaba Cacilda Becker, *Casa de Muñecas* de Ibsen. "*Viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui. Vocês estão querendo policiar a música brasileira.*", gritó. Pide la descalificación, a un jurado que tacha de

"simpático", pero "incompetente", que en estas inesperadas circunstancias había pasado, al igual que el público, de ser analizador y calificador del espectáculo a ser un espectador más de un "happening" que no podían entender ni digerir. La institución del festival, en toda la paradoja y la controversia, fue destruida. Todo Brasil los vio, todo Brasil, a través de sus televisores, y fue cierto lo que, en medio de abucheos y tomates, dijo Caetano: Yo y Gil abrimos el camino⁷.

En *Divino, Maravilhoso*, siguieron con su línea de provocación y escándalo para destruir las estructuras de la cultura popular. Presentaron así su propuesta musical y, acompañados de creadores de diversos géneros, una propuesta artística. De la misma manera, presentaron su protesta en su estética y en sus formas dadaístas de manejar el programa. En uno de estos programas, por ejemplo, Caetano se metió en una cama y casi no se incorporó, y si lo hizo fue para lanzar algún que otro *Urna* a algún personaje de su gusto. La crítica dijo: a Caetano se le permite hacer de todo, ahora cualquier cosa puede hacer Caetano ("a partir de ahora, enquanto perdurar o modismo, ele tem um diploma que lhe permite fazer tudo")⁸. Acciones (y visiones) de este tipo eran continuas:

*"Caetano, de blusa militar aberta sobre o torso nu e o cabelo penteado. Senta-se num banquinho, em estilo ioga, e começa a cantar (...) Os Mutantes entrarem em cena e começarem freneticamente, amalucadamente, a fazer o "som livre". No auge da improvisação, com guitarras, gritos e movimentos de quadris (...) E o programa daí para o fim é o mau comportamento total, caótico nos sons e gestos, alucinação (...) Caetano deita-se no chão, rola-se como num estertor, vira as pernas para cima, de repente levanta-se e entra no ritmo alucinante, revirando os quadris, em gestos tão ousados que às vezes o próprio Cassiano não tem coragem de captar."*⁹

La audiencia se dividió nuevamente entre los que aplaudieron con ánimo y los que detestaron el programa. Pero lo cierto es que, cada vez más y de forma acelerada, su propuesta iba siendo consumida y digerida. Sus presentaciones, sus programas, sus fiestas, sus inauguraciones, atraían a mucha más gente que llenaba a rebozar los auditorios y locales. Sus nombres eran entonces vitoreados.

Luego quedaron finalistas en un festival de la canción más y llegó la represión. Pero ya la música popular brasileña había cambiado.

Tropicalia

¿Cómo podía el arte brasileño hacer frente a la lluvia de información llegada del extranjero, a la influencia del arte pop, por ejemplo, y del arte de vanguardia, sin dejar de mirar a sí mismos?. Fue lo que intentó responder el artista plástico Helio Oiticica¹⁰ con su instalación o "*projeto ambiental*" Tropicalia, que presentó en el Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro el año 1967. Mientras los artistas brasileños por lo general centraban su atención en el arte que se hacía en Estados Unidos o Inglaterra, Helio Oiticica, buscó su forma en campos nacionales (la experiencia con el samba, con la arquitectura de las *favelas* cariocas, por ejemplo) pero sin dejar de apreciar ni valorar las influencias extranjeras. Así, de manera antropófaga, concibió su arte. El visitante encontraba el salón de la exposición alfombrado de arena y piedritas de mar, que formaban un camino, con palmeras y plantas tropicales, a modo de una especie de "laberinto tropical" que conducía a una construcción similar a una *favela*. Dentro, hallaba una habitación oscura, en donde sólo había un televisor eternamente encendido. Helio Oiticica, declaró la sensación de ser siempre devorado y de ver su obra como una gran boca que engulle de todo. Así pues, el visitante se introducía en el Brasil más profundo para ser devorado de forma simbólica por éste (al introducirse en la *favela*) y encontrar dentro una perenne ventana que mira al exterior (la televisión).

Los bahianos entendieron la obra de Helio y encontraron en ella la consolidación de todas sus inquietudes y obsesiones aún desordenadas, hicieron suyo el nombre de la instalación y decidieron transportar al campo de la música dicha propuesta, en una época en que tanto las corrientes de izquierda como las corrientes de derecha apuntaban o hacia dentro o al exterior. El quehacer de *Tropicalia* creó un metalenguaje musical que pasaba revista a todo lo que se había hecho y se hacía musicalmente en el Brasil y fuera de éste; proponía y mostraba un len-



guaje nunca antes visto. Por eso el temple de violenta provocación que revistió siempre al grupo en su lucha, con las ambigüedades propias de toda postura, con las contradicciones de la modernidad, en pos de una desarticulación de las ideologías que, en las diversas áreas artísticas, pretendían interpretar la realidad nacional¹¹.

Muchas fueron las críticas que recibieron, que acusaron los puntos cuestionables de su propuesta: su facilidad de destruir, de negación, ante una aparente incapacidad de levantar algo; los rasgos propios más bien de un movimiento poético que político¹². Otros los tacharon peyorativamente de movimiento neo-romántico, pues interpretaban la acción tropicalista como un ataque a las apariencias de la sociedad; los juzgaron de movimiento hipócrita, de pretender destruir la vieja música haciendo vieja música, no haciendo nueva; o de movimiento tímido y gentil, ya que utilizaban el medio más lento, para conseguir su revolución y quizá el menos efectivo: el arte; o de movimiento importado, no original, en el que se respiraba mucho a Lennon¹³; de ausencia de lucidez, de polifonía de voces, ante una evidente falta de una voz que hablara por el conjunto¹⁴. Sin embargo, el movimiento *Tropicalia* se distinguía por eso, por la ambigüedad y confusión como forma de crear una atmósfera caótica en donde se podía esperar cualquier resultado. Por lo tanto, las motivaciones de esas críticas (todas ellas razonables) no eran producto del descuido, más bien formaban parte de su lenguaje de lucha. Aunque, muy probablemente, si no hubiera intervenido la dictadura, cortando el movimiento, apagándolo de forma violenta, la aventura dadaísta que significó el *Tropicalismo* hubiera acabado agotándose a sí misma. ●

- 1 Favaretto, Carlos: "Surgimento - Uma explosão colorida". En: *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. ///
- 2 "Gil espera tranqüilo outra vaia". *Jornal da Tarde*, 4 de Outubro de 1967. ///
- 3 En nota 1. ///
- 4 Como se declarará luego, Caetano Veloso e Gilberto Gil, no chegaram al III Festival da Canção de TV Record con la intención de hacerse voceros del movimiento ni de presentar manifiesto. En: *De Campos, A gosto: "É proibido proibir os baianos"*. São Paulo, Perspectiva 1978. ///
- 5 Caetano Veloso é vítima do Tropicalismo. *Jornal do Brasil* [Sucursal de São Paulo], 17 de Setembro de 1968. ///
- 6 Datos ofrecidos en: www.tropicalia.com.br ///
- 7 Puede consultar y oír el discurso completo en: <http://www.tropicalia.com.br>
- 8 Wolf, Fausto: "Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade?". *Tribuna Impresa*, 17 de Outubro de 1968. ///
- 9 Baianos na TV: "Divino, Maravilhoso". *Folha de S. Paulo*, 30 de Outubro de 1968. ///
- 10 Toda la información sobre el artista y su obra fue extraída de <http://www.tropicalia.com.br> ///
- 11 Cit. En n. 1. ///
- 12 Cit. En n. 7. ///
- 13 "Símbolo da mais burra alienação. Boal arrasa Roberto Carlos e o Tropicalismo". *Folha da Tarde*, 29 de Mayo de 1968. ///
- 14 *Idem*. ///

Bibliografía

- www.tropicalia.com.br ///
- Baianos na TV: "Divino, Maravilhoso". *Folha de S. Paulo*, 30 de outubro de 1968. ///
- "Caetano Veloso é vítima do tropicalismo". *Jornal do Brasil* [Sucursal de São Paulo], 17 de setembro de 1968. ///
- "Depois da festa, uma ceia de bananas e abacaxis". *Jornal da Tarde*, 1968. ///
- "Gil espera Tranqüilo outra vaia". *Jornal da Tarde*, 4 de outubro de 1967. ///
- "Música, pesquisa e audácia. O tropicalismo se define pelo debate". *Folha da Tarde*, 7 de junho de 1968. ///
- "Símbolo da mais burra alienação. Boal Arrasa Roberto Carlos e o Tropicalismo". *Folha da Tarde*, 29 de maio de 1968. ///
- "Sutaca: a longa noite de locuras". *Última Hora*, 11 de outubro de 1968. ///
- Boni, Regina: *Pano Costurado*. En: *Vários Autores: Tropicália 20 anos*. São Paulo, Sesc, 1987. ///
- De Oliveira, Adones: "Uma noite Tropicalista". En: *Folha de S. Paulo*, 4 de agosto de 1968. ///
- De Campos, Augusto: *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva 1978. ///
- Favaretto, Celso Fernando: *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996 (2a ed. ver.)
- Fancis, Paulo: *Tropicalistas Cheios de empatia e pretensão*. O Estado de S. Paulo, 7 de agosto de 1993. ///
- Lima, Marisa: *Alvarez. Marginália: arte e cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1996. ///
- Motta Nelson: "A cruzada tropicalista". *Última Hora*, 5 de fevereiro de 1968. ///
- Fausto Wolf: *Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade?* *Tribuna da Imprensa*, 17 de outubro 1968. ///