

O movimento tropicalista e a revolução estética

Cadernos de
Pós-Graduação
em Educação, Arte
e História da Cultura

*Arnaldo Daraya Contier**
Coordenação e organização

*Catarina Justus Fischer***
*Ovanil Fabrício***

*Vera A. Assumpção Tavares de Carvalho***

RESUMO

O artigo é originário de um seminário de pesquisa, cujo viés se concentrou na relação de contradições e nos intensos estranhamentos suscitados pelo tropicalismo, dentro de um contexto cultural efervescente da época. Optou-se como eixo formador para a apresentação do trabalho, o dialogismo entre as músicas da época e a caracterização teatral com referências do *prêt-à-porter* de Antunes Filho. Houve uma preocupação de analogia aos tropicalistas quanto ao formato e à estética do trabalho, permeando a apresentação e a parte ilustrativa, como se os integrantes do grupo fossem também uma paródia alegórica. O objetivo nesse artigo é apresentar um estudo do movimento tropicalista, o contexto histórico, identificando as idéias presentes nas falas daqueles que tentaram explicar a origem, a lógica interna, a estética dessas manifestações músicos-culturais e suas contradições. Teve-se a referência do livro *Tropicália: a história de uma revolução musical*, do jornalista Carlos Calado, que proporciona uma leitura agradável, mas sem a abordagem filosófica do movimento, encontrado em *Tropicália, alegoria, alegria* de Celso Favaretto e no livro depoimento de Augusto de Campos, *Balanço da Bossa e outras bossas*.

Palavras-chave: Tropicalismo. Antropofagia. Concretismo. Experimentalismo. Cultura e música.

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

² Alunos do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.



MACKENZIE

135

1 O MOVIMENTO TROPICALISTA

Nas décadas de 60 e 70 afloraram referenciais de uma experiência que abriu o campo para uma reflexão sobre as condições de emancipação de alguns segmentos sociais e culturais.

O movimento tropicalista cujo período incide na seguinte datação: setembro de 1967 a dezembro de 1968 constituiu um desafio à crítica cultural dessa década. Os tropicalistas, influenciados pela produção de paradigmas da mudança cultural, da transformação estética e política da época, indicam uma situação nova, no contexto dos acontecimentos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (FAVARETTO, 1996, p. 99). Essa influência é feita por meio do dialogismo que o tropicalismo faz com diversas fontes, fundamentando-se, em especial, nos princípios teórico-metodológicos esboçados por Mikhail Bakhtin, onde o homem e a vida são caracterizados pelo princípio dialógico. A alteridade marca o ser humano, pois o outro é imprescindível para sua constituição, isto é, a vida é dialógica por natureza. Assim, a dialogia é o confronto das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões do mundo: o permanente diálogo entre os diversos discursos que configuram uma sociedade, uma comunidade, uma cultura (BAKHTIN, 2002, p. 5).

A década dos anos 60, no Brasil, é apontada pelos cientistas sociais como um período muito rico cultural e politicamente. O desenvolvimento progressista anunciado por Juscelino Kubitschek¹, posteriormente colocado em xeque pela repressão pós-golpe de 1964, e permeado pelos atos inconstitucionais, resultaram numa ampla contestação ideológica na época, produzida pela intelectualidade brasileira. Somados à entrada da era eletrônica e a conquista do homem à Lua formam o período mais efervescente e contraditório da história cultural brasileira contemporânea.

O Tropicalismo ocorre nos fins da década de 60, abrangendo a duração de quatorze meses, não podendo ser estudado somente nessa fase, pois buscou fontes em todas as épocas anteriores, e deixando marcas culturais, atualmente, como o movimento do Mangue-beat², grupo musical de Recife.

De um lado havia o desejo de ruptura com a tradição, e de outro, a re-invenção crítica e cultural dessa mesma tradição. Metaforicamente, nada melhor para expressar esse princípio do que a conhecida imagem dos movimentos de sístoles e diástoles – havia uma vontade de abertura para o mundo internacionalização-cultural e, ao mesmo tempo, um retorno em busca de uma identidade nacional e cultural brasileira. Revelava-se, portanto, uma aparente contradição.

Segundo Favaretto, o disco manifesto *Tropicália* é dialógico: cada música parodia certas imagens do Brasil, deixando entrever todas as outras num sistema de interferências e revelações, onde cada música é um efeito de linguagem. Como é polifônico, o disco opera a passagem da diacronia (as séries culturais, por meio das citações) para a sincronia das músicas, tendo também a fala de um sujeito que se dirige a outro (o ouvinte) (FAVARETTO, 1996, p. 74). Realiza-se, assim a interação de diversos níveis: o da música, o das paródias e o do contexto sócio-cultural.



Favaretto aponta o fato de que o matiz antropofágico tropicalista trouxe à luz uma revisão cultural, que já se iniciara desde o começo da década. Os temas dessa revisão eram a (re)descoberta do Brasil, o retorno às origens nacionais, a internacionalização da cultura, a dependência econômica, o consumo (FAVARETTO, 1996, p. 23).

As telenovelas já haviam surgido, através das emissoras de televisão como a Excelsior e a Tupi. Logo seguidas pelos shows musicais como o Fino da Bossa, com Elis Regina e Jair Rodrigues, o Jovem Guarda, com Roberto Carlos, e os festivais de música popular brasileira na TV Record.

A contradição perdura: de um lado, compositores como Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, Sergio Ricardo, Edu Lobo³ encontram intérpretes como Elis Regina, com matizes estético-musicais que harmonizam o poético e o militante. De outro, aflora Caetano Veloso, rompendo as barreiras tradicionais da música popular brasileira estabelecida desde 1958, com a Bossa Nova de João Gilberto, com a música Chega de Saudade, abrindo caminho para o Tropicalismo. E a partir de 1967, após o sucesso da canção Alegria, alegria⁴, o cenário cultural e musical começa a modificar-se.

Bakhtin (2002, p. 61) afirma que o riso traz sempre um incomodante: torna-se a expressão regeneradora, criadora de uma consciência nova, livre, crítica de uma época. Aliados a essa alegria, ao caráter ambíguo, às performances e aos maneirismos corporais, os tropicalistas eram vistos pelos chamados conservadores como agentes de provocação.

A modernização convivia com o arcaísmo da mesma maneira que o ideologismo com o esteticismo na produção artística dessa década. Isto é, de um lado aspirava-se à assimilação cultural, de outro, à explicitação dos conflitos e contradições.

Contier comenta, em prefácio, que George Duby sugere a importância da ideologia para se repensar questões sobre a História da Cultura e que, o poder ideológico torna-se um controlador da produção cultural (apud BAIRON, 2002, p. 14). Bairon acrescenta que em todos os momentos históricos nos quais o mundo cultural (costumes, religião, leis, literatura, festas etc.) se liberta das grades políticas, vê-se a liberação de tudo o que há de melhor no homem (BAIRON, 2002, p. 30). A tropicália também é marcada por essas mesmas características.

Não se pode compreender o Brasil dos anos subsequentes, desconhecendo que as atividades lúdicas, o culto do prazer criou a estética tropicalista, uma estratégia inteligente e atenta às estruturas sócio-culturais do Brasil.

Conforme Calado, Caetano Veloso e Gilberto Gil sempre estiveram ligados à música – mas não profissionalmente. Encontravam-se num bar para cantar, tocar violão e trocar idéias. Conheceram Maria das Graças (Gal Costa), e tinham afinidades pelos cantores da Bossa Nova (CALADO, 1997, p. 45-47).

Caetano Veloso, em sua maneira particular de cantar como o tom baixo, recebeu influências diretas de João Gilberto e seu primeiro sucesso é com a música Alegria,



alegria. Gilberto Gil, antes um administrador de empresas, admirava Luiz Gonzaga, o seu baião e o som de percussão da banda de pífaros de Pernambuco. *Domingo no Parque*⁵ é a música do primeiro sucesso de Gilberto Gil, com arranjo de Rogério Duprat⁶. A polifonia do arranjo, a tensão melódica – que sugere primeiro um repouso, e depois uma tensão crescente, se dirigindo à tragédia final – é permeada por personagens populares, vivendo situações do cotidiano. Essas duas composições são de 1967, apresentadas no III Festival de Música Popular da televisão Record, em São Paulo.

O tropicalismo aproximou os signos da indústria cultural e os emblemas da tradição brasileira de uma maneira tão forte que deslocou o debate nacional dos planos políticos para os estéticos. Assim, Alegria, alegria apresenta uma das marcas que iria definir a atividade dos tropicalistas: uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos (FAVARETTO, 1996, p. 19).

Alegria, Alegria, apesar de não apresentar as inovações no arranjo feitas em *Domingo no Parque*, mostra invenções no conteúdo das letras e na agregação da guitarra elétrica. A letra é composta por fragmentos da realidade e as imagens evocadas – como elementos visuais – pelos crimes-espçonaves-guerrilhas-Cardinales bonitas-bomba-Brigite Bardot remetem a uma ação cinematográfica e de caráter ambíguo, porque sugere um descompromisso com a situação política da época, observado em sem lenço, sem documento e eu quero seguir vivendo, e ao mesmo tempo evidenciando fatos da realidade consumista, como eu tomo uma “coca-cola”. *Aparecem* nas letras de suas canções, os elementos do discurso cinematográfico, como a justaposição de imagens e da linguagem concretista, como a enunciação caótica como alguns dos traços mais observados.

Sobre *Alegria, Alegria*, Campos (1967, p. 145) destacou:

Caetano não foi o vencedor do festival. Mas venceu todos os preconceitos do público, acabando com a discriminação musical entre MPB e jovem guarda. Ainda sendo, com *Domingo no Parque*, a mais original, acabou também como a mais popular das composições do festival.

O ano de 1968 anunciava uma radicalização de novos procedimentos que debatiam os caminhos políticos e estéticos do Brasil. Os tropicalistas lançavam um disco manifesto – *Tropicália ou Panis et Circensis*⁷ – que se fundamentava na paródia, no uso das alegorias, na desconstrução dos discursos fechados da direita e da esquerda. Tentavam a retomada da tradição das vanguardas literárias brasileiras, sobretudo a antropofagia oswaldiana, o concretismo paulista e as conquistas da Bossa Nova, filtradas numa estética pop.

Foi em agosto de 1968 o lançamento do *long-play* Manifesto Tropicália ou *Panis et Circensis*, pela gravadora Phillips, com Caetano, Gil, Mutantes, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé, e arranjos de Rogério Duprat.

Sobre a capa desse disco, Favaretto (1996, p. 55) comenta:



Veja-se a capa: ela compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente. Sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo: Gal e Torquato formam o casal recatado; Nara, em retrato, é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gil sentado segurando o retrato de formatura de Capinam, vestido com toga de cores tropicais, está a frente de todos, ostensivo; Caetano, cabeleira despontando, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras e Rogério Duprat, com a chávina-urinol, significa Duchamp. As poses são convencionais, assim como o *décor*: jardim interno de casa burguesa, com vitral ao fundo, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana. O retrato é emoldurado por faixas com as cores nacionais, que produzem o efeito de profundidade. Na capa representa-se o Brasil arcaico e provinciano; emoldurados pelo antigo, os tropicalistas representam a representação.

Numa atitude irreverente, aproveitando os elementos da canção – letra, melodia, arranjo, entoação – o álbum transformava esses em relíquias do Brasil, questionando o papel da arte como veículo ideológico de afirmação nacional de matizes ufanistas.

Antes mesmo do lançamento do disco, Caetano Veloso e Gilberto Gil, adotaram posturas comportamentais e musicais, visando criar uma ampla polêmica ou debate sobre os novos pressupostos estético-culturais. Caetano, por exemplo, havia se apresentado no programa de televisão de Abelardo Barbosa, o Chacrinha, cuja atitude de blague e autodesvalorização cultural do próprio meio de comunicação, foram usadas como inspiração por parte da nova vanguarda.

As constantes entrevistas nas quais Caetano Veloso valorizava a figura de Roberto Carlos, também não eram aceitáveis dentro dos padrões da MMPB⁸. Como não poderia ser diferente a participação de Caetano e Gil no Festival Internacional da Canção, de 1968, foi cercada de conflitos. Durante a apresentação da música *É Proibido Proibir*⁹, Caetano proferiu o famoso discurso contra a platéia, que o vaiava, e ao júri, que havia desclassificado a música *Questão de Ordem*, de Gilberto Gil.

Favaretto (1996, p. 12) reconstrói o mundo da Tropicália como um movimento estético e filosófico que refletiu o contexto social e político de sua época. As ligações entre as composições são reconstruídas: os arranjos musicais, as cenas que caracterizaram os gestos dos tropicalistas e a tendência do movimento que redefiniu a MMPB e, propondo, assim, uma nova estética.

Quando esse debate estava no auge, dando sinais inclusive de uma nova acomodação, a exacerbação da repressão, graças à promulgação do AI-5¹⁰, obrigou artistas e intelectuais a um silêncio forçado.

2 OS DIÁLOGOS CULTURAIS DO TROPICALISMO

Apesar de focalizar as vidas de Gilberto Gil e Caetano Veloso, Calado não deixa de dar importância aos outros tropicalistas: Gal Costa, Torquato Neto (poeta), Capinam (compositor) Tom Zé, Nara Leão, os Mutantes, Rogério Duprat, Julio Medaglia (maestros e arranjadores), Manoel Barenbein (produtor). Aliás, Rita Lee, Arnaldo Batista e Sérgio Dias introduziram *rock'n roll* num movimento que se pretendia



MACKENZIE

antropofágico. Eles dividiam com Gil a paixão pelas guitarras, pelos Beatles e seu então recente lançamento, o inovador *Sgt. Peppers*.

O tropicalismo baseou-se em várias fontes: a formação literária dos neoconcretistas, e nas obras de Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, entre outros. Também se inspirou nos ritmos regionais, nas manifestações folclóricas, na música urbana, nos Beatles, em Bob Dylan, no jazz, na Bossa Nova e música de vanguarda (Movimento de Música Nova); na obra da artista plástica Ligia Clark e na pop-art. Essas fontes funcionaram como informações e argumentos que legitimavam o projeto que os tropicalistas vinham delineando.

Os principais objetivos do movimento modernista, segundo Mário de Andrade, incidiam no direito permanente à pesquisa estética, à atualização da inteligência artística brasileira e de uma consciência criadora nacional, na cultura popular. Esse movimento visava criar uma arte brasileira autêntica, incorporando propostas de algumas vanguardas artísticas européias dos inícios do século XX.

O Manifesto Antropófago de 1928, foi a resposta do escritor Oswald de Andrade¹¹ às questões levantadas durante a Semana de Arte Moderna de 1922. Para ele, a renovação da arte brasileira nasceria da retomada dos valores indígenas. Oswald retoma essa temática, rejeitando, porém, a xenofobia de outros modernistas. A civilização européia não deveria ser rejeitada, mas absorvida e superada. A antropofagia é o símbolo dessa tese: o europeu deve ser devorado, deglutido.

Oswald de Andrade contrapõe a cultura fundada na autoridade paterna, na propriedade privada e no Estado, à cultura antropofágica correspondente à sociedade matriarcal e sem classes, que deverá ressurgir com o progresso tecnológico, devolvendo ao homem a liberdade primitiva.

Os tropicalistas utilizam o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade como proposta cultural e integrando, paralelamente, procedimentos de vanguarda. O simbólico da devoração é na verdade, utilizado como estratégia para alcançarem seu objetivo: uma revisão cultural em oposição às correntes nacionalistas e populistas.

Ver com olhos livres – a máxima modernista oswaldiana era retomada pelos tropicalistas. Porém não se tratava de basear-se na música regional, mas na procura de uma nova maneira que incluísse o Brasil de Norte a Sul. Com isso, assumir Beatles não excluía Vicente Celestino, nem a Bossa Nova ou a música de vanguarda e o iê-iê-iê. Todos esses elementos são deglutidos pelos ritmos locais brasileiros. Dessa forma, tradições que pareciam incompatíveis formam um conjunto fragmentado, mas com diversas combinações entre si.

Favaretto (1996, p. 99) afirma que no caldeirão antropofágico tudo remete a tudo, produzindo-se uma relativização alegre dos valores em conflito e uma degradação contínua da informação.

Desde 1951, com o surgimento da Bienal, o modernismo chegava às Artes Plásticas entre nós, mas não se refletia ainda no mercado. A partir de 1961 começam as atividades de leilões de arte – alternativa encontrada pelo *marchand*. Mas desde 1956 com o manifesto concretista, surgira uma aproximação entre a Literatura e as



artes plásticas, sobretudo com as experiências de Julio Plaza, dos irmãos Campos e de Décio Pignatari. O figurativismo é invadido pelo abstracionismo. Os artistas plásticos mais engajados ideologicamente, situados no sul, preferem técnicas mais tradicionais da gravura e da escultura, enquanto que os artistas do centro do país vão optar pelos experimentalismos na pintura, com incentivos de bolsas de estudo de instituições norte-americanas. Com isso, o intercâmbio se intensifica.

Nessa área, a influência foi dada pela manifestação ambiental de Hélio Oiticica (1937-1980)¹² intitulada *Tropicália*, em 1964. Na verdade, essa obra era um penetrável, no qual podiam ser vistos plantas, araras, areia, brita, poemas enterrados, raízes de cheiro, objetos de plástico e um aparelho de tevê ligado: foi a primeira tentativa de impor uma imagem brasileira no contexto atual da vanguarda e das manifestações da arte nacional.

No teatro, as influências vêm de José Celso Martinez Correa¹³, que faz um experimentalismo radical da linguagem teatral com *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, de 1933, estreando em 29 de setembro de 1967, pelo Grupo Oficina.

No cinema, com o slogan uma idéia na cabeça e uma câmera na mão, começa o cinema novo brasileiro, sob a inspiração da Estética da fome, na acepção de Glauber Rocha (1939-1981)¹⁴. Jovens universitários, leitores do cinema francês, influenciados por Jean-Luc Godard¹⁵, buscam fazer um cinema de denúncia social, mas também com uma experimentação radical de linguagem. Um desses filmes, que se torna um referencial para Caetano, é *Terra em Transe*, de 1967, de Glauber Rocha, pela pincelada de violência que o filme mostra.

Os Beatles constituem outra fonte para os tropicalistas. Com o *long play Sgt. Pepper's* e auxiliados pela televisão, rompem todos os esquemas de previsibilidade comunicativa. Conseguem ser apreciados entre artistas de produção – os eruditos – e os artistas de consumo – os populares, o que Décio Pignatari chama de “produssumo” (produção mais consumo). Os Beatles tomam consciência da era eletrônica, rompem as fronteiras entre o que se ouvia no Ocidente e Oriente, por exemplo, utilizando técnicas vocais e instrumentais dos hindus, ou experiências da música aleatória de John Cage (1912-1992)¹⁶ ou das influências de música eletro-acústico e se aproximam de outro músico erudito, o Stockhausen (1928)¹⁷.

Na literatura, os nomes grifados são os irmãos Augusto (1931)¹⁸ e Haroldo de Campos (1929) e Décio Pignatari (1927), poetas neoconcretos que influenciam os tropicalistas, incorporando novas tendências estéticas.

A influência da estrutura literária do concretismo no tropicalismo foi importante porque a partir daí houve o emprego de versos mais livres e soltos, nos quais se buscava uma linguagem crítica em relação à sociedade de consumo, à política brasileira do período e a todos os problemas que estavam ocorrendo. Para Haroldo de Campos, a *Tropicália* era uma visão brasileira do mundo sob a espécie de devoração, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais, alegorizando nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens (CAMPOS, 1993, p. 23).



Aparecem algumas evidências na letra das canções tropicalistas com a poesia concreta, como forma não discursiva, os vocábulos concisos e sonoros, o uso da paródia e a preocupação com a síntese, a montagem, e a justaposição direta, até para evidenciar o efeito cinematográfico que eles pretendiam dar às músicas.

O lirismo é deixado de lado para assumir uma linguagem culta, para mostrar que era impossível a canção ser um veículo ideológico coerente e orgânico se estiver submetida à indústria cultural. Promoveram a síntese da música e poesia, entre melodia e texto, onde a letra não dá para ser analisada independente da melodia. Por exemplo, Gilberto Gil realiza um canto falado em *Aquele Abraço*¹⁹. É a poesia cantada ganhando força de composição.

As canções sinalizavam uma desmistificação de personalidades do Brasil e uma recriação dessas mesmas imagens, como na paródia *Coração Materno*²⁰, onde Caetano Veloso recria uma nova significação totalmente oposta a Vicente Celestino, isto é uma reinterpretação.

Além do experimentalismo, onde misturavam instrumentos elétricos (internacionalização), o violão (da Bossa Nova), o berimbau (instrumento regional), a diversidade de canais de gravação, sonoridades estranhas como uivos, gritos, sons desconexos, ainda exploravam aspectos visuais, como as roupas de plásticos, e corporais, como os *mise-en-scènes* e os *happenings* que produziam, numa forma de provocação. Incomodavam porque suas letras e músicas não pertenciam ao código conhecido do público. Promoviam a vinculação do texto e melodia – a materialidade do canto e da fala, o movimento do corpo na linguagem musical, sugerindo sensualidades explícitas, deixando, posteriormente, um herdeiro ressaltado em tons mais fortes – Ney Matogrosso. Eles enfatizavam o cafonismo e o humor, contribuindo para o impacto das construções paródico-alegóricas. O corpo era um elemento na canção e junto com a voz, a roupa, a letra, a dança, formava a dramatização.

Mas é na alegoria que o tropicalismo parece ser mais lembrado, pelo antropofagismo e sua deglutição na reelaboração em circunstâncias nacionais, alegorizando nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens.

Na reflexão de Olson, o alegórico, em que os sentidos literais, isto é, os sentidos que normalmente denotam a verdade, são usados para significar o que se sabe ser falso (OLSON, 1997, p. 244).

A alegoria é temporal, porque significa algo sempre diferente do que parece. Benjamim diz que as alegorias são para o pensamento, o que são as ruínas no reino das coisas (apud FAVARETTO, 1996, p. 110). E a metáfora que sugere causa um estranhamento no ouvinte, causando um conflito entre o que ouve e o que vê, que o obriga a avaliar novos códigos, a rever valores.

Desde os modernistas de 1922 passando pelos concretistas, os tropicalistas e o universo barroco na ficção das telenovelas, tem-se um percurso curioso: a inversão dos valores, a mistura dos estilos da linguagem oral e escrita, a preocupação com a visualidade são instâncias permanentes na história da cultura brasileira, as quais definem o fenômeno conhecido por carnavalização. Essa atitude estética encontra as suas



raízes na tradição popular. A diversidade faz a dinâmica dos traços barrocos da cultura brasileira, na qual as razões e paixões do cotidiano nacional foram sempre projetadas nos domínios do saber, da arte, das religiões e da política.

O tropicalismo cumpriu, assim, um papel carnalizador no âmbito da nossa cultura, tendo sido simultaneamente debochado, crítico, restaurador e prospectivo. Todas essas relações são misturadas no mesmo sentido de devoração da antropofagia de Oswald de Andrade.

O tropicalismo também tenta reapropriar-se do realismo grotesco das festas carnavalescas presentes no folclore, no circo, na piada, na gíria, nos chavões. O interesse pelo programa do Abelardo Barbosa, o Chacrinha, não era casual, porque o conceito do programa era o de um circo, de um parque de diversões, o de um carnaval de rua.

Segundo Burke (1991, p. 222), o carnaval representa a inversão das relações entre o homem e homem, fosse inversão etária, inversão de sexo ou outra inversão de *status*, uma tentativa de inverter o mundo. Dessa forma, os tropicalistas enfatizavam o cafonismo e o humor, contribuindo para o impacto das construções paródico-alegóricas.

O homem é movido pelo desejo da quebra dos interditos, pelo verdadeiro uso de sua liberdade, pela vontade de transpor limites. Um autor que se preocupa com interdições é Bakhtin. Ao tratar da carnavalização, afirma que o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real (BAKHTIN, 2002, p. 7). Na festa se aliviam os interditos, os espaços deixam de ser privados e as máscaras equalizam as condições das pessoas. Adota-se no tempo da festa um princípio de igualdade entre os homens.

Nesse contexto, é na construção das canções que se encontra interiorizado o discurso do carnaval do tropicalismo: ambivalência, ausência de sujeito, integração do grotesco, riso da tragicomédia, oposição entre espaço aberto e fechado, entre tempo de espera e movimento, mistura de ritmos populares em formas cultas de música, no requinte estético de construção das letras.

3 O CONTRAPONTO EM STRAVINSKY

Igor Stravinsky (1882-1971)²¹, por uma daquelas coincidências ou acasos que ocorrem na história da humanidade, faz um paralelo entre os compositores da Tropicália, os elementos de bricolagem ou como ele próprio chama, pastiche, e a habilidade em lidar com ritmos, mexendo na ordem e com a ortodoxia rítmica da época, com a mesma ousadia das características do movimento tropicalista.

A comparação entre Stravinsky e Picasso no mundo da pintura é inevitável. E o paralelo entre ambos não ocorre apenas em suas conquistas e no impacto de suas obras. Ambos sofreram ataques mais do que o limite tolerável de críticas e escárnios desfavoráveis. Assim como o movimento tropicalista também possui paralelos com as artes plásticas, sendo inclusive o nome da música Tropicália (CALADO, 1997, p. 162), originada da obra de Hélio Oiticica²².



A mais polêmica obra de Stravinsky, *A Sagração da Primavera*, causou furor numa das ironias da história da música. A orquestra que executava o Balé, mal era ouvida, naquela noite caótica de 29 de maio de 1913. O maestro Pierre Monteaux regeu até o final uma execução musical que parecia um campo de batalha, transformando o *Theatre des Champs Elysées* em cenário de um pandemônio jamais visto anteriormente, nem pelo Balé Russo, e nem pelas elites presentes.

O público enraivecido tanto pela coreografia de Nijinsky quanto pelo som que conseguiam captar, urravam e vaiavam o que supunham ser uma forma de blasfêmia e de uma tentativa de destruir o que conheciam como música.

As luzes do teatro eram constantemente apagadas para serem novamente acesas, numa tentativa de acalmar a ira e o pânico que se iniciava entre o público. Foi o maior caos. Há relatos que contam que alguns músicos da orquestra fraturaram ossos e se machucaram gravemente.

Conta Jean Cocteau, que depois da estréia Stravinsky e Nijinsky abraçados choraram por horas no *Bois de Boulogne*.

Dois anos antes da estréia da Sagração, Stravinsky viajava em julho de 1911 para o condado de Smolensk, na Rússia, aonde se juntou ao pintor e arqueólogo Nichilas Roerich para compor o cenário do balé. Juntos procuraram resgatar e elaborar um antigo ritual eslovaco sobre a primavera.

Caetano Veloso é vaiado com a canção *É Proibido Proibir*²³ – no teatro TUCA, logo na introdução da canção, quando os primeiros ovos, tomates e bolas de papel começaram a cair sobre o palco. O público virou as costas para o palco, sem parar de vaiar e gritar. Frente à agressividade do público, a indignação de Caetano acabou explodindo sob a forma de um longo e ferino discurso, transformado em *happening* (CALADO, 1997, p. 221).

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 o amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo 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! (CALADO, 1997, p. 221-222).

Até a roupa é pura provocação, porque tem uma linguagem como um sistema de signos, e com poder de crítica. Caetano quis despertar, ao vivo, a consciência da sociedade repressiva que nos submete, ao desafiar os tabus e os preconceitos do público com as suas roupas chacrinizantes e a intervenção insólita do solo de uivos do americano. Campos menciona os jovens do TUCA que se comportaram como a velha *Condessa de Pourtalés*, quando na apresentação da *Sagração da Primavera de Stravinsky*, em Paris (CAMPOS, 1993, p. 265).



Na história da música, Schoenberg, Debussy e Eugene Varese também provocaram o desagrado do público, sofrendo críticas desfavoráveis e sendo vaiados impiedosamente.

Enquanto muitos experimentadores sérios da nossa música popular continuam a explorar as dissonâncias, dentro de uma estética impressionista, do fim do século XIX, os baianos e os Mutantes, junto com Rogério Duprat, já levam em conta músicas de Stravinsky e Webern, a Stockhausen e Cage, fazendo explodir os *happenings*, os ruídos e os sons eletrônicos e praticando uma poesia não linear, não discursiva, uma poesia de montagens viva e cheia de humor, poesia-câmara-na-mão, moderníssima. (CAMPOS, 1993, p. 265).

O desencontro verificado entre a informação nova dos baianos e o código do auditório tem um significado crítico e social. O discurso de Caetano integrado ao *happening* de sua música gravada em disco mais tarde, ficou como um marco na história da música popular brasileira, como foi a quebra do violão de Sergio Ricardo²⁴.

Impedido, praticamente de cantar em sua última apresentação, Sérgio tentou dialogar de todas as formas com a platéia; pediu que ouvissem a sua composição, informando que lhe dera um arranjo diferente, recorreu ao humor, (“Minha música vai passar a se chamar Beto Bom de Vaia”), provocou a lucidez dos apuradores, afirmando que estavam vaiando a si próprios, mas o público permaneceu insensível e até recrudescer na assoada. Sabe-se então o que aconteceu: o compositor parou de cantar e exclamou pateticamente: “Vocês venceram. Isso é Brasil. Isto é país subdesenvolvido. Vocês são uns animais!” Em seguida, quebrou o seu violão e o atirou à platéia (CAMPOS, 1993, p. 129,130).

A vaia se explica do ponto de vista da Teoria da Informação. Segundo essa teoria, que se ocupa da comunicação como um sistema de signos, a mensagem musical oscila numa dialética entre banalidade e originalidade, previsibilidade e imprevisibilidade, redundância e informação.

O ouvinte que recebe a mensagem está condicionado por conhecimentos apriorísticos, que constituem o código de convenções com o qual ele afere e confere a mensagem. Esses são códigos de previsibilidade e redundância. Daí, o choque e a reação irada quando a mensagem pela sua novidade e imprevisto não confere com o código do ouvinte.

Caetano, Gil e os Mutantes tiveram a coragem e a inteligência de lançar esse desafio, e de romper, deliberadamente, com a estrutura do Festival de Música Popular Brasileira, dentro da qual os compositores procuravam agradar o público, na subserviência ao código do ouvinte e na indulgência desses (CAMPOS, 1993, p. 266).

A fala de Caetano, integrada ao *happening* de sua música, mostra-se um documento crítico, cuja importância transcende a área da música popular, para se projetar na História da Cultura Moderna Brasileira, como um desafio de criação e de inteligência na linha dos pioneiros da Semana de Arte Moderna de 1922 (CAMPOS, 1993, p. 268).

Todos os países produziram a sua música popular, com os seus expoentes mitificados, e transformados em ídolos de determinadas gerações. Porém, parece que nas Américas apenas os americanos, os brasileiros e os cubanos podem olhar para trás, até o começo do século XX e orgulhar-se da própria biografia.



Os brasileiros, assim como os americanos, também produzem o George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Jerome Kern, Louis Armstrong, que se chamavam respectivamente, Tom Jobim, Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso e Pixinguinha. Antes mesmo do samba e outras bossas, já se exportava para os salões no exterior a sensualidade do maxixe, legítima dança carioca, misto de tango e *habanera*, e para Hollywood e o *hit parade*, um choro paulista – o Tico-Tico no Fubá.

4 A CANÇÃO TROPICALISTA

Na análise das canções do disco manifesto *Panis et Circensis*²⁵ tem-se como eixo central dessa fase da música brasileira, os gestos, as roupas, as atitudes do período. Essa afirmação remete à idéia de que Caetano Veloso e Gilberto Gil – os líderes do movimento – se ocupavam da criação musical, permeada por uma sincronia e alinhamento comuns. Para as músicas, eles canalizavam as idéias, mensagens, motivos e intenções do movimento: a busca pelo novo de caráter estético e cultural. Isso se confirma com Celso Favaretto (1996, p. 17), que “o tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo, do que propriamente como movimento organizado”.

Assim, em declaração ao mesmo autor, Caetano Veloso (FAVARETTO, 1996, p. 24) afirmava:

Eu e Gil estávamos fervilhando de novas idéias. Havíamos passado bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas idéias, junto ao público[...] Trabalhando noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo, mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo e a tentativa de superar nosso desenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo.

Embora não se revestisse revolucionária ou politicamente, a multiplicidade de facetas do movimento não poderia ter como resultado um impacto menor. Na realidade, mais do que um discurso engajado, a música era um canal propício para a criação dos novos caminhos que buscavam Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Numa decomposição das músicas desse disco Manifesto citado acima, a busca pela estética se privilegiava do momento²⁶ na qual a Música Popular Brasileira se encontrava. Com isso, essa foi colocada no mesmo nível do que vinha acontecendo no teatro, no cinema, nas artes plásticas e na literatura.

Como já foi analisado no capítulo anterior, o caráter antropofágico foi feito pela mistura de elementos culturais local, nacional e do exterior, com resultado desmistificador dos símbolos e ídolos do país. Isso aparece, por exemplo, em canções como Alegria, alegria e Domingo no Parque, e em seguida são reforçados nas canções do disco manifesto *Panis et Circensis*. Nas duas primeiras músicas – com a introdu-



ção da guitarra elétrica e sons eletrônicos, teve-se uma hostilidade contra os cantores, como se estivesse em discussão a integridade Música Popular Brasileira. No caso do disco manifesto foram abertas as possibilidades de experimentações vocais, principalmente com Gal Costa (na época, Maria da Graça).

Diante desse cenário de mudanças por que toda estrutura de pensamento e criação musical desenvolvia-se sob interferências tão marcantes, nesse sentido, houve um estranhamento em relação à estética e aos ouvidos daquela época. Isso ocorreu porque o público estava habituado a outra forma de harmonia e estrutura poética.

Conforme Celso Favaretto (1996, p. 32) em *Tropicália, Alegoria, Alegria*:

Os tropicalistas realizaram a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem à manifestação expressiva.

Na análise da música *Tropicália*²⁷ o que é ressaltado em “sobre a cabeça os aviões, sob os meus pés os caminhões aponta contra os chapadões, meu nariz”, é uma construção de sincronismo de tempos que se justapõem e formam um recorte fotográfico. Isto é, as cenas descritas remetem a imagens de fragmentos obtidas pela técnica cinematográfica. Há também, uma associação do particular para o genérico, como por exemplo, falar em Brasília e Brasil, respectivamente. Ou contrapor o arcaico e o moderno pela paródia do nacionalismo sentimental, como aparece nessa parte da composição (FAVARETTO, 1996, p. 64):

o monumento é de papel crepom e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás
da verde mata
o luar do sertão

o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga
estreita e torta
e no joelho uma criança
sorridente e morta
estende a mão

viva a mata-ta-ta
viva a mulata-ta-ta-ta-ta

Observam-se referências literárias: o Catulo da Paixão Cearense de Luar do Sertão, os termos românticos estilizados – “como olhos verdes e cabeleiras negras” – de José de Alencar e Gonçalves Dias. Na imagem o monumento é de “papel crepom e prata” aparece a contraposição de materiais – rígido e maleável – e em “sorridente e morta”, a tônica de choque dos antônimos. Também aparecem signos de subdesenvolvimento dentro do desenvolvimento, por exemplo, em “no pátio há uma piscina, com água azul de amaralina, coqueiro brisa e fala nordestina, e faróis”. Os elementos que indicam a natureza referem-se à nacionalidade, e os artificiais à modernização



burguesa. O caráter de carnavalização e desmistificação da política direita é visto na manipulação dos códigos da natureza quando aparece na canção, “na mão direita tem uma roseira, autenticando eterna primavera, e nos jardins os urubus passeiam, a tarde inteira entre os girassóis”. Em contraposição, dão um sentido figurado “no pulso esquerdo um bang-bang”, “acordes dissonantes” e “olhos grandes sobre mim”. Na última estrofe há um sentido de alívio das pressões políticas feito pelos meios de comunicação quando aparece na letra da música: “o monumento é bem moderno, não disse nada do modelo do meu terno, que tudo mais vá pro inferno meu bem”.

Essa análise, caracterizada por Favaretto (1996, p. 67) como circularidade²⁸, sofre momentos que se alternam entre a tensão crítica e a inversão de valores pela carnavalização, quando se refere a “domingo é o fino da bossa, segunda-feira está na fossa, terça-feira vai à roça, porém”.

Percebe-se, que embora não engajados em nenhum movimento político, grupo revolucionário ou filosófico, o tropicalismo abordou a estética e o quadro cultural, porque universalizou sua poética e o sentido de suas canções. Essa condição pressupôs questionamentos acerca desse contexto. Com isso, o público observou em sua ótica defensiva²⁹, que o tropicalismo subvertia essa estética poética e sua dimensão musical como uma nova proposta.

Essa característica aparece representada na música *Panis et Circensis*, pela sua denúncia sutil aos costumes, convenções e futilidades do ambiente familiar decadente. Caetano e Gil retratam a cômoda posição da família preocupada somente em nascer e morrer, enquanto o mundo muda, evolui e explode em crises. Esse quadro é o de um grupo alienado da realidade, conservador e à revelia do senso comum, que ao redor da mesa simboliza a família unida e feliz.

Essa inquietude – marcante nos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil – produz obras que são dotadas de beleza poética, riqueza musical e criatividade nos arranjos. Porém, são pontuadas de humor cáustico, crítica à falsa moral, provocativas, instigadoras e estimulantes.

Em última análise, ao “participar de um dos períodos mais criativos da sociedade, os tropicalistas assumiram as contradições da modernização, sem escamotear as ambigüidades implícitas em qualquer tomada de posição” (FAVARETTO, 1996, p. 22). Com isso, as características enunciadas neste estudo – cuja autocrítica tornam-se evidentes – mostra que o tropicalismo serviu às práticas de construção na musicalidade e estética daquela época.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há um sincretismo cultural no tropicalismo, pois a música se liberta de todos os vínculos para abarcar muitos componentes culturais, com um despojamento total. A pintura invade a música com cores psicodélicas. Recebem a colaboração de músicos eruditos; o tropicalismo contrapõe o ruído e o som, a tradição e o internacionalismo, o local e o universal, o bom gosto e o mau gosto, a vanguarda e a jovem guarda, berimbau e Beatles, bossa e bolero. A efervescência produzida pelo humor, pelo carnaval, pela



paródia, pelo realce do cafonismo pareciam adequados à proposta do tropicalismo, ao que se queria representar o país nesse ato devorador.

É nesse contexto que os tropicalistas visavam integrar diversos elementos culturais: étnicos, lingüísticos, folclóricos, culinários, num projeto estético. Seus princípios estéticos vinham da síntese, da imaginação, da agressividade, da invenção, da surpresa, da imagem-choque, do ridículo, do cafona, do grotesco. Mas esses elementos eram elaborados artisticamente com ousadia formal, no sincretismo, na pesquisa de técnica de expressão, no humor corrosivo e na atitude anárquica com relação aos valores burgueses.

O tropicalismo contrapõe-se à estética e à política, pois não possui um discurso verbal politizado. O caráter revolucionário e político do movimento estão inseridos em sua própria estética. Por essa conceituação queriam uma linguagem mais cruel e mais realista, o que Gilberto Gil chamava de “veneno no novo”. Os tropicalistas buscavam os sons universais, próximos da estética pop internacional. Seus cabelos longos e armados, com roupas espalhafatosas eram usados como linguagem num verdadeiro sistema de signos que se traduziam como mensagem crítica.

Rompem a vocalização tradicional brasileira descobrindo novas áreas sonoras como o grito, o gemido, o murmúrio e o ruído. A desconstrução do som musical habita numa linguagem não discursiva, não linear como os concretistas, e inovam na música pop, pois sua poesia é cantada.

O objetivo do movimento tropicalista visava destruir os falsos mitos e profanar as relíquias que lhes eram associadas, por meio do procedimento de carnavalização: misturando o candomblé, o rock, o folclore da América Latina e as novas tecnologias (guitarras elétricas, sons eletros-acústicos, ruídos etc.). Propôs uma (re)leitura de uma idéia de Brasil, inspirada nas idéias modernistas de Oswald de Andrade que a percepção estética convencional julgava cafona, atrasada e de mau gosto.

A crítica musical e a autocrítica nunca foram deixadas de lado pelos tropicalistas. As re-invenções e as experimentações foram sempre feitas nas metamorfoses que eles faziam quando propunham críticas culturais nas músicas de Orlando Silva a Roberto Carlos, por exemplo. Isto é, a proposta de linguagem musical era pelo interesse de renovar a tradição, refletir sobre a importação da cultura e o confinamento cultural brasileiro.

Da herança concretista usa as linguagens industriais, as relações intersemióticas, a valorização dos aspectos gráficos e visuais nas publicações, valorizando questões teórico-culturais. Também propõem a desconstrução dos ufanismos na negação da idéia de nação como totalidade, a tradução alegórica da conjuntura política por meio da paródia e o desenvolvimento de uma nova linguagem estética da canção. Essa baseada na apropriação antropofágica, associada à justaposição de elementos culturais da modernidade como fatores que justificariam a valorização do movimento.

Nos anos 60, estavam eclodindo novas idéias, novos costumes, novos valores e crenças. Muitos paradigmas foram derrubados, outros substituídos. Mas o que é um paradigma? É um padrão, um princípio formado por valores e crenças da cultura local. O tropicalismo também rompeu paradigmas em busca de novos conceitos. Antenados, sensíveis, impacientes e corajosos, os artistas estão sempre à frente quanto ao modo



de ser e pensar da humanidade. Não foi diferente com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, os Mutantes, Duprat, Nara Leão, Julio Medaglia, Torquato Neto, Capinam ou Tom Zé.

Assim, pode-se entender a Tropicália, como um momento intenso de quebra e substituição de paradigmas, que até então eram sacralizados na música e na cultura brasileira. Porém, a Tropicália colocou no mesmo compartimento, as influências nacionais, regionais, internacionalizadas, as várias experimentações de sons, de roupa, de instrumentos. De João Gilberto a Luiz Gonzaga, dos Beatles a Bob Dylan. De guitarras elétricas a berimbau. De poesia cantada ao canto falado. De Oiticica, de Oswald, de Glauber, de Pignatari, de Vicente Celestino, de Roberto Carlos. De cores, sons, performances. Com isso, pode-se concluir que o tropicalismo foi o movimento que teve uma visão interdisciplinar na história da música brasileira, por ter permeado em tantos campos diferentes e dialogado com diversas fontes artísticas.

Na análise desse movimento músico-cultural do final da década de 60 pode-se afirmar a importância para as gerações subsequentes, na abertura, em experimentações e criatividade. Porém, ver os principais integrantes hoje – Gilberto Gil como Ministro da Cultura³⁰ e Caetano Veloso, que mesmo aos 60 anos, se mostrou nervoso na sua apresentação do Oscar como intérprete da canção do filme Frida³¹, é de se pensar, que embora continuem a compor sensivelmente, os paradoxos também continuam a fazer parte de suas vidas.

Caderno de Notas

Alegria, alegria (1967)

Caetano Veloso

caminhando conta o vento
sem lenço sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou
o sol se reparte em crimes
espaçonaves guerrilhas
em cardinales bonitas
eu vou
em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
e, dentes pernas bandeiras
bomba brigitte bardot
o sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia
eu vou
por entre fatos 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 sem documento
eu vou
eu tomo uma coca cola
ela pensa em casamento
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?

Domingo no Parque (1967)

Gilberto Gil

O rei da brincadeira – ê José
O rei da confusão – ê João
Um trabalhava na feira – ê José
Outro na construção – ê João

A semana passada no fim da semana
João resolveu não brigar
No domingo de tarde saiu apressado
E não foi pra ribeira jogar

Capoeira
Não foi pra lá pra ribeira
Foi namorar

O José como sempre no fim da semana
Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer no domingo um passeio no parque
Lá perto da boca do rio

Foi no parque que ele avistou
Juliana



MACKENZIE

Foi que ele viu
Juliana na roda com João
Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana seu sonho uma ilusão
Juliana e o amigo João
O espinho da rosa feriu Zé
E o sorvete gelou seu coração
O sorvete e a rosa – ê José
A rosa e o sorvete – ê José
Oi dançando no peito – ê José
Do José brincalhão – ê José
O sorvete e a rosa – ê José
A rosa e o sorvete – ê José

Oi girando na mente – ê José
Do José brincalhão – ê José
Juliana girando – ôi girando
Oi na roda gigante – ôi girando
Oi na roda gigante – ôi girando
O amigo João – João

O sorvete é morango – é vermelho
Oi girando e a rosa – é vermelha
Oi girando girando – olha a faca
Olha o sangue na mão – ê José
Outro corpo caído – ê José
Seu amigo João – ê José

Amanhã não tem feira – ê José
Não tem mais construção – ê João
Não tem mais brincadeira – ê José
Não tem mais confusão – ê João

Aquele Abraço (1967)

Gilberto Gil

O Rio de Janeiro continua lindo
O Rio de Janeiro continua sendo
O Rio de Janeiro, fevereiro e março
Alô, alô Realengo, aquele abraço
Alô torcida, do Flamengo, aquele abraço
Alô, alô Realengo, aquele abraço
Alô torcida, do Flamengo, aquele abraço

Chacrinha continua balançando a pança
E comandando a moça e comandando a massa
E continua dando as ordens do terreiro



MACKENZIE

Alô alô seu Chacrinha, velho guerreiro
Alô alô Terezinha, Rio de Janeiro
Alô alô seu Chacrinha, velho palhaço
Alô alô, Terezinha, aquele abraço

O Rio de Janeiro continua lindo
O Rio de Janeiro continua sendo
O Rio de Janeiro, fevereiro e março
Alô alô,
A Bahia já me deu, régua e compasso
Quem sabe de mim sou eu – aquele abraço

É Proibido Proibir (1968)

Caetano Veloso

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E 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
E 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??? proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir



MACKENZIE

153

Panis et circensis (1967)
Caetano Veloso e Gilberto Gil

Eu quis cantar
Minha canção iluminada
de sol
Soltei os panos sobre os
mastros
no ar
Soltei os tigres e os leões
nos quintais
Mas as pessoas na sala
de jantar
São ocupadas em nascer
E morrer
Mandei fazer
de puro aço luminoso
Um punhal
Para matar o meu amor
E matei
À cinco horas na avenida
Central
Mas as pessoas na sala
de jantar
São ocupadas em nascer
e morrer
mandei plantar
folhas de sonho no jardim
do solar
as folhas sabem procurar
pelo sol
e as raízes procurar
procurar
mas as pessoas na sala
de jantar
são ocupadas em nascer
e morrer
essas pessoas na sala
de jantar
essas pessoas na sala
de jantar
essas pessoas na sala
de jantar.



Tropicália (1967)

Caetano Veloso

Sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhões aponta contra os chapadões
meu nariz
eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento
no planalto central do país
viva a bossa-sa-sa
viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
o monumento é de papel crepom e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás
da verde mata
o luar do sertão
o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga
estreita e torta
e no joelho uma criança
sorridente e morta
estende a mão
viva a mata-ta-ta
viva a mulata-ta-ta-ta-ta
no pátio há uma piscina
com água azul de amarelina
coqueiro brisa e fala nordestina
e faróis
na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis
viva maria-ia-ia
viva a bahia-ia-ia-ia-ia
no pulso esquerdo um bang-bang
em suas veias corre muito
pouco sangue
mas seu coração balança a um
samba de tamborim
emite acordes dissonantes
pelos cinco mil alto-falantes
senhoras e senhores ele põe os
olhos grandes sobre mim
viva iracema-ma-ma
viva ipanema-ma-ma-ma-ma



domingo é o fino da bossa
segunda-feira está na fossa
terça-feira vai à roça porém
o monumento é bem moderno
não disse nada do modelo
do meu terno
que tudo mais vá pro inferno
meu bem
que tudo mais vá pro inferno
meu bem
viva banda-da-da
Carmem miranda-da-da-da-da

Coração Materno (1946)

Vicente Celestino

Disse um campônio à sua amada
Minha idolatrada
Diga o que quer
Por ti vou matar
Vou roubar
Embora tristezas me causes, mulher
Provar quero eu que te quero
Venero teus olhos, teu porte, teu ser
Mas diga, tua ordem espero
Por ti na importa matar ou morrer!
E ela disse ao campônio a brinca:
Se é verdade tua louca paixão
Parte já e pra mim vai buscar
De tua mãe inteiro o coração
E a correr o campônio partiu
Como um raio na estrada sumiu
E sua amada qual louca ficou
A chorar na estrada tombou
Chega à choupana o campônio
Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
Rasga-lhe o peito o demônio
Tombando a velhinha aos pés do altar
Tira do peito sangrando
Da velha mãezinha o pobre coração
E volta a correr proclamando:
“Vitória! Vitória! De minha paixão!”
Mas em meio da estrada caiu
E na queda uma perna partiu



E a distância saltou-lhe da mão
Sobre a terra o pobre coração
Nesse instante uma voz ecoou:
“Magoou-se, pobre filho meu?
Vem buscar-me, filho, aqui estou
Vem buscar-me, que ainda sou teu!”

The tropicalist movement and the aesthetic revolution

ABSTRACT

The article derived from a research seminary whose obliquity was focused on the connection of contradictions and the intense reprehension, created by tropicalism in an epoch of an effervescent cultural context. The main point chosen to mould the presentation of the seminar was the dialogism between the songs of the referred period and the theatrical impersonations referring to Antunes Filho's prêt-à-porter. A special care was given to the shape and the aesthetics considering the similarities to the tropicalists, interposing the presentation and the illustrated part as if the members of the group of work were themselves, a part of the allegorical parody. The purpose of this article is to show a study of the tropicalist movement, its historical context, identifying the ideas made present in the speeches of those who tried to explain its origin, the logic and the aesthetics of these musical culture and its contradictions. The references used refer to the books; *Tropically: a história de uma revolução musical*, written by the journalist Carlos Calado, and although it is a very pleasant reading, it hasn't the philosophical approach of the movement as found in *Tropicália, alegoria, alegria* written by Celso Favaretto or in the testimony of Augusto de Campos's book, *Balanço da bossa e outras bossas*.

Keywords: Tropicalism. Anthropophagi. Concretism. Experimentalism. Culture and music.

NOTAS

- ¹ Presidente eleito pelo voto direto, governou de 1956 a 1961. Foi a chamada política desenvolvimentista com o Plano de Metas: energia, transporte, alimentação, indústria de base, educação e construção de Brasília, tendo o Estado como coordenador dessa tarefa. *Cinquenta anos em cinco* é a frase eternizada por Juscelino Kubitschek.
- ² Movimento musical surgido na cidade de Recife, no começo de 1990, quando bandas como Chico Science & Nação Zumbi decidiram misturar a música *pop* internacional de ponta como o *rap*, às várias vertentes eletrônicas e o *rock* neopsicodélico inglês, aos gêneros tradicionais da música de Pernambuco como o maracatu.



MACKENZIE

157



- ³ Chico Buarque de Holanda e Geraldo Vandré, em 1966, empatam em primeiros lugares no II Festival de Música Popular Brasileira, pela televisão Record, São Paulo, com as músicas *A Banda* e *Disparada*, respectivamente. Em 1968, no III Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro, Chico Buarque e Antonio Carlos Jobim vencem com *Sabiá*. Destaque para a música *Caminhando ou para não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, nesse mesmo festival. Sergio Ricardo, além de cantor, compositor, instrumentista, cineasta, ator, escritor, é também pintor. Do seu primeiro sucesso *Bouquet de Isabel* gravado pela cantora Maysa, em 1958, aparece o Show de Bossa Nova no Carnegie Hall, em Nova York, em 1962. Foi finalista no Festival de Música Popular Brasileira, da televisão Record, em São Paulo, com a música *Beto Bom de Bola*, em 1967, quando protagonizou a cena inédita da quebra do violão, como resposta ao barulho que o público fazia durante sua apresentação. Depois vence, em primeiro lugar, em 1968, no Festival de Juventude da Bulgária, com a música *Canto do Amor Armado*. Edu Lobo, vence o III Festival de Música Popular Brasileira, na Televisão Record, em São Paulo, em 1967, com a música *Ponteio*.
- ⁴ A letra dessa música encontra-se compilada na íntegra no caderno de notas.
- ⁵ A letra dessa música encontra-se compilada na íntegra no caderno de notas.
- ⁶ Maestro erudito e vanguardista, aberto às novas experimentações nos arranjos que realizou para os tropicalistas. Utilizou-se de instrumentos incomuns, como as madeiras e tipos de efeitos da música concreta, trazendo para o tropicalismo, um universo polifônico.
- ⁷ A letra desta música encontra-se compilada, na íntegra, no caderno de notas.
- ⁸ Movimento da Música Popular Brasileira
- ⁹ A letra dessa música encontra-se compilada na íntegra no caderno de notas.
- ¹⁰ Ato inconstitucional nº 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, que proibia qualquer forma de expressão: política, artística ou pessoal.
- ¹¹ Já em 1912, Oswald de Andrade trouxe da Europa as primeiras informações sobre o futurismo que pregava a destruição do passado e o culto do presente, da velocidade e o uso livre da palavra.
- ¹² Artista plástico, a partir de 1959 integra o Grupo Neoconcreto e abandona os trabalhos bidimensionais, interessando-se por outras formas de expressão: retira a pintura do quadro e a leva para o espaço; cria relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis.
- ¹³ É considerado um dos artistas mais polêmicos da década de 60 e início dos anos 70. À frente do grupo Oficina de São Paulo, foi diretor e ator em vários espetáculos teatrais importantes, como o *Roda Viva*, início de 1968, de Chico Buarque de Holanda.
- ¹⁴ Glauber de Andrade Rocha, cineasta, realizou filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, seu filme revelação, em 1964. No ano seguinte, lança o manifesto *A Estética da Fome*, com as bases estéticas e políticas do Cinema Novo. Em 1967, realiza o longa-metragem *Terra em Transe*, apresentado no Festival de Cannes. O filme é proibido no Brasil e se torna o manifesto de uma geração.
- ¹⁵ Cineasta francês, expoente da *Nouvelle Vague*, escola rebelde que remodelou o cinema da França no final dos anos 50.
- ¹⁶ Músico norte americano, que também escreveu livros poéticos. Em 1953, estréia a sua obra silenciosa *4'33*, onde esse número refere-se ao tempo de silêncio (de pausa) da composição.
- ¹⁷ Karlheinz Stockhausen, teórico da música eletrônica e serial. Seus trabalhos dão aos intérpretes a liberdade de determinar o resultado final da composição, por meio da definição de certos parâmetros no momento de execução das obras.
- ¹⁸ Poeta concretista. Constam do período do tropicalismo os *POEMÓBILES* (1968-1974).
- ¹⁹ A letra dessa música aparece compilada na íntegra no caderno de notas.
- ²⁰ A letra desta música aparece compilada, na íntegra, no caderno de notas.
- ²¹ Nascido na Rússia naturalizou-se americano depois de emigrar em 1939 para os EUA, estabelecendo-se em Hollywood. Estudou música com o compositor Rimsky-Korsakov.
- ²² Obra exibida pela 1ª vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967.
- ²³ A letra dessa música encontra-se compilada na íntegra no caderno de notas.
- ²⁴ Autor da música de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Compôs *Beto Bom de Bola*, composição que combina, uma espécie de samba enredo versatilizado, a música e a semântica futebolística.
- ²⁵ A letra dessa música encontra-se compilada na íntegra no caderno de notas.
- ²⁶ A música ocupava a discussão de questões políticas, sociais e culturais, por meio das músicas de opinião e engajamento.
- ²⁷ A letra dessa música encontra-se compilada na íntegra no caderno de notas.
- ²⁸ Favaretto usa esse termo para ressaltar a possibilidade de uma volta ao seu início, da mesma forma ou com variações, desmontando a música brasileira, da bossa à banda,
- ²⁹ A defensiva aqui refere-se às tendências naturais da sociedade em relutar perante as mudanças, na medida em que são convidadas a mover-se de sua zona de conforto, reformulando suas crenças e valores, quando não suas próprias vidas.

³⁰ Gilberto Gil foi escolhido pelo atual presidente Luiz Inácio Lula da Silva, tomando posse, em Brasília, em 2 de janeiro de 2003.

³¹ No filme *Frida*, filme sobre a vida da pintora mexicana Frida Kahlo, de Julie Taymor, houve a indicação para o Oscar, em 2003, da canção *Burn it Blue*, composta por Elliot Goldenthal e Julie Taymor, interpretada por Caetano Veloso (em inglês) e pela cantora mexicana Lila Downs (em espanhol).

REFERÊNCIAS

BAIRON, Sérgio. *Interdisciplinaridade: educação, história da cultura e hipermídia*. São Paulo: Futura, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

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

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

_____. O passo a frente de Caetano e Gil. In: CAMPOS, Augusto (Org). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 143. (Publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã*, 19 nov. 1967).

DURKHEIM, Émile. *Sociologia e filosofia*. São Paulo: Ícone, 1994.

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

HINDLEY, Geoffrey. *Larousse Encyclopedia of Music*. Londres: Reed International Books, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1972.

MOREHEAD, Philip. *The New International Dictionary of Music*. Nova Iorque: Penguin Books, 1992.

OLSON, David R. *O mundo no papel: as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita*. São Paulo: Ática, 1997.



MACKENZIE

159