

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**Tropicalismo e história:
Os movimentos de protesto e a música no final da década de 1960**

Danielle Christine Duarte Medeiros

Natal, RN

2009

DANIELLE CHRISTINE DUARTE MEDEIROS

**Tropicalismo e história:
Os movimentos de protesto e a música no final da década de 1960**

Monografia apresentada ao curso de
História da Universidade Federal do
Rio Grande do Norte, sob a
orientação do professor Raimundo
Nonato Rocha.

Natal, RN

2009

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
Capítulo 1:	8
O SURGIMENTO DO TROPICALISMO E AS SUAS INFLUÊNCIAS	
Capítulo 2:	19
TROPICALISMO NAS RUAS: MÚSICAS, LETRAS E FESTIVAIS	
Capítulo 3:	26
O CONTEXTO POLÍTICO E CULTURAL EM QUE O MOVIMENTO SURTIU	
CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é analisar as relações entre o movimento tropicalista e a sociedade brasileira na década de 1960. A meta é entender as influências recebidas e fornecidas por esse movimento. Nesse sentido, por um lado, serão discutidos os elementos históricos que possibilitaram a emergência do tropicalismo e, por outro, serão identificadas suas origens, sua lógica interna, sua estética, suas manifestações músico-culturais e suas contradições.

O interesse em pesquisar sobre o Tropicalismo surgiu a partir de um seminário apresentado à disciplina História do Brasil IV. Para apresentar esse seminário foi necessário estudar a sociedade brasileira sob a ótica do movimento tropicalista. O trabalho foi apresentado, mas curiosidades e inquietações multiplicaram-se. Assim, uma série de questões emergiu: Quais as raízes do tropicalismo? Como se organizou tal movimento? Qual sua concepção estética? Quais as suas formas de manifestações? Em razão dessas questões, defini o Tropicalismo como objeto de estudo desta monografia e passei sistematizar meus problemas históricos.

Nascido na esfera da canção popular, o Tropicalismo é um dos mais significativos movimentos artísticos da década de 1960 no Brasil. Estudar o tropicalismo é uma maneira de compreender a agitação cultural que marcou esse período da história nacional. Apesar de ter tido uma curta existência, o movimento tropicalista dialogou com diferentes expressões artísticas, tais como, o cinema, a literatura e o teatro,

Do ponto de vista de seus componentes, pode-se afirmar que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram os seus maiores representantes. Os dois foram os que mais se destacaram por apresentar o tropicalismo em apresentações públicas. Todavia, além deles, outros artistas também podem ser identificados como Tropicalistas, como é o caso de Capinam, Gal Costa, Torquato Neto, Tom Zé e grupo Os Mutantes.

O tropicalismo propunha a inovação, a transformação, no padrão musical. Nos anos 1960, grande parte dos artistas ligados à MPB (Música Popular Brasileira) valorizava o "retorno" às origens da música genuinamente nacional e combatia à influência da música estrangeira. Contra-pondo-se a essa lógica, os tropicalistas estavam em sintonia com as tendências internacionais e adotavam instrumentos elétricos em suas

canções. Essa inovação ia de encontro aos grupos que defendiam outro tipo de MPB e que enxergavam nos instrumentos elétricos a "alienação".

A ousadia maior do tropicalismo foi apresentar suas concepções musicais, usando instrumentos elétricos, sobretudo a guitarra, para um público de jovens universitários, contrários a esse uso. Esse confronto tropicalismo / público se expressou com grande nitidez nos grandes festivais de música ocorridos no período.

Assim, o movimento Tropicalista revelou-se bastante fértil para refletir sobre o debate estético, instaurado na década de 60, entre a arte engajada, identificada pelas canções de protesto, e a arte livre, tendo como seus principais representantes o Grupo Tropicalista.

Considerando o tema apresentado e os objetivos desta monografia, optou-se por trabalhar a investigação a partir de uma pesquisa bibliográfica e de uma análise do material produzido tanto pelos tropicalistas quanto por aqueles que influenciaram sua obra. Em relação à pesquisa bibliográfica, teve fundamental importância a descrição do movimento feita pelo próprio Caetano Veloso, um de seus principais idealizadores, reunida na obra *"Verdade Tropical"*, produzido em 1997. Assim como também teve-se a referência do livro *"Tropicália: a história de uma revolução musical"*, do jornalista Carlos Calado, e 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" dentre outros*.

Sofrendo a forte repressão que abatia os movimentos populares e coibia a criação artística, os tropicalistas passaram a falar desse mesmo Brasil através de metáforas e alegorias. Uma crise utópica caracterizou o sentimento de claustrofobia vivido por artistas que acabaram encontrando na contracultura o caminho viável para expor suas idéias. A marginalidade artística foi sintetizada na frase: "seja marginal, seja herói".

O ano de 1968 é considerado um marco importante neste processo. Seja pelo enrijecimento do autoritarismo do regime militar, caracterizado com o Ato Institucional número 5, seja pelo lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Circenses*, uma obra que agrupava várias das cabeças pensantes do que viria a ser o movimento tropicalista.

Essa experiência de criação coletiva, que é anterior a 1968, é só um dos exemplos de uma série de outras atividades que congregariam o mundo da arte de uma

forma mais geral. No cinema, desde o início dos anos 1960, tivemos o chamado movimento do *Cinema Novo*, que reuniu cineastas como Néelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra, entre outros. De modo geral, os filmes buscavam uma nova representação do Brasil, tendo a questão do subdesenvolvimento como ponto referencial. Nas artes plásticas Hélio Oiticica, que inspirou inclusive o uso do termo Tropicália através de uma obra homônima de 1967, foi um importante expoente, trabalhando com a questão da interação entre o observador e a obra, trazendo elementos da pop-arte e os integrando com elementos da tradição brasileira, entre outros recursos.

O importante é observar que todos estes exemplos de criação artística compartilhavam algumas grandes expectativas em comum: o rompimento com antigas formas de pensamento, comportamento e expressão. Sobretudo buscavam estabelecer uma nova abordagem estética para pensar a sociedade brasileira.

Assistimos com esta geração a eclosão de uma nova postura política que, curiosamente, baseava-se justamente em um afastamento do modelo formal de “fazer política”. Seja porque os meios políticos institucionais encontravam-se não só inacessíveis como também inoperantes frente às questões que sensibilizavam este grupo de artistas, seja porque havia uma profunda crise em relação à crença no pensamento e no projeto nacional desenvolvimentista abraçado pela geração anterior. Assim, construiu-se, poderíamos dizer uma dinâmica que empurrou parte do nosso corpo social para fora da política, levando artistas das mais variadas áreas a iniciar, à sua maneira, um processo de “resistência cultural”.

Ao final é feita uma verificação de todos os argumentos apresentados ao longo do ensaio monográfico para que possa ser emitido o parecer final que determinará se o Tropicalismo foi um movimento genuíno ou se foi fruto de uma espécie de adaptação de idéias e procedimentos artísticos que se desenvolveram e que influenciou gerações.

Assim, na monografia em questão, foi feita uma abordagem histórica sobre o surgimento do Tropicalismo, relacionando o surgimento deste movimento com o contexto sócio-político que marcou a sociedade brasileira dos anos 1960-70. O pano de fundo utilizado para contextualizar esse momento histórico foi, por um lado, a ditadura militar brasileira e, por outro, a circulação de idéias através de meios culturais (livros, discos, filmes, revistas). Eram idéias que apontavam para novas possibilidades de

entendimento da sociedade brasileira e atuação dos jovens que participaram daquele movimento, certamente influenciados pelos ventos da contracultura que varriam o mundo naqueles tempos.

CONTRACULTURA NO MUNDO ? NO IRÃ?

O trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro deles, intitulado "*Origem do Tropicalismo e suas influências*", pretende-se discutir a origem do movimento tropicalista, seu nascimento e sua relação com as propostas apresentadas pelo movimento antropofágico e o concretismo, ou seja, apontar todos os elementos externos que, de alguma forma, influenciaram o trabalho do movimento tropicalista.

No segundo capítulo denominado como "*Tropicalismo nas ruas: músicas, letras e festivais*", a intenção é verificar os elementos internos que de alguma forma influenciaram a Tropicália. Isto é, mostrar, as influências sofridas pelo Tropicalismo advindas de uma tradição musical brasileira já mesclada com as novas estéticas, posturas e comportamentos em voga no cenário internacional da época, reunindo, de maneira geral, elementos que se incluem naquilo que chamamos de contracultura.

No terceiro capítulo pretende-se fazer uma espécie de contextualização do objeto de estudo, situando-o no cenário político e cultural nacional e mostrando como a singularidade é a mais intrínseca das suas qualidades. Lembrando que todo esse processo ocorreu às sombras de uma ditadura civil-militar que alcançou o auge da repressão no período de maior ebulição da Tropicália. Já que na segunda metade dos anos sessenta a geração tropicalista vivia um momento de desencanto com o projeto nacional-desenvolvimentista que vinha embalando corações e mentes desde os anos cinquenta.

CAPÍTULO 1:**O SURGIMENTO DO TROPICALISMO E AS SUAS INFLUÊNCIAS**

Durante a década de 1960, delinear-se na música popular brasileira quatro grandes tendências. A primeira era composta por alguns dos artistas que herdaram a experiência da Bossa Nova (ou seus próprios representantes), e compunham uma música que estabelecia relações com o samba e o cool jazz (grupo no qual pode-se inserir a figura de Chico Buarque);

Um segundo grupo, reunido sob o título "Canção de Protesto", se recusava a aceitar elementos da música pop estrangeira, em defesa da preservação da cultura nacional frente ao imperialismo cultural, e via a canção, acima de tudo, como um instrumento de crítica política e social (neste grupo destaca-se a figura de Geraldo Vandré);

Já terceiro grupo, interessado em produzir um tipo de música que possuía forte influência do rock inglês e norte-americano, tão em voga no mundo daquele período, e que aqui no Brasil ficou conhecido como iê-iê-iê ou Jovem Guarda (neste grupo destacam-se artistas como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia).

E finalmente um quarto grupo, especialmente dedicado a promover experimentações e inovações estéticas na música formada justamente pelos artistas tropicalistas. Alguns participavam de mais de um grupo, mas o estilo dessas correntes era distinto e tinham características próprias e delimitadas.

Os integrantes desse quarto grupo fundaram o Movimento Tropicalista, tropicalismo ou simplesmente Tropicália que teve o seu início no fim da década de 60, no ano de 1967. Foi um movimento cultural brasileiro que mesclou manifestações da cultura brasileira e inovações estéticas radicais. O movimento tinha a tentativa de revelar as contradições próprias da realidade brasileira, o moderno e o arcaico, o nacional e o estrangeiro, o urbano e o rural, o progresso e o atraso, ou seja, buscava mostrar a complexidade fragmentaria da nossa cultura.

Há muitas divergências quanto ao nascimento do tropicalismo. O conceito estético foi criado em 1967 por Hélio Oiticica, quando apresentou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o seu penetrável chamado de Tropicália. De acordo com o autor Carlos Calado, o próprio nome do movimento nasceu de uma analogia, feita pelo

fotógrafo dos filmes de Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, com a obra **Tropicália**, do artista plástico Hélio Oiticica:

“Exibida pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967, a Tropicália de Hélio Oiticica consistia em um ambiente formado por duas tendas, que o autor chamava de penetráveis. Areia e brita espalhada pelo chão, araras e vasos com plantas criavam um cenário tropical. Depois de atravessar uma espécie de labirinto, já dentro da tenda principal, quase às escuras, o público encontrava um aparelho de televisão, devidamente ligado”¹.

Mas o nascimento oficial da Tropicália surge em outubro do referido ano, no III Festival de MPB da Record em São Paulo, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentam respectivamente, as músicas “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”.

O movimento

De acordo com vários autores, o movimento só passou a ser chamado de tropicalista a partir de 5 de fevereiro de 1968, dia em que Nelson Motta publicou no jornal *Última Hora* um artigo intitulado "A Cruzada Tropicalista". Nele, o repórter anunciava que um grupo de músicos, cineastas e intelectuais brasileiros fundara um movimento cultural com a ambição de alcance internacional. O efeito foi imediato: Caetano, Gil e os Mutantes passaram a participar com frequência de programas de TV, especialmente do comandado por Abelardo Chacrinha Barbosa, o irreverente apresentador que virou ícone do movimento.

A Tropicália no começo causou impacto e dividiu opiniões. Seus principais componentes, na música, Caetano Veloso e Gilberto Gil, tomam como modelo a Bossa nova e o antológico álbum Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, dos Beatles, lançado na Inglaterra em 1967. Rogério Duarte, poeta e artista gráfico é um dos mentores intelectuais do movimento.

A Tropicália, que segundo Caetano Veloso, cantor, compositor e um dos principais ícones do tropicalismo, foi:

¹ CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma evolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.p.163

“O movimento que, nos anos 1960, virou a tradição da música popular brasileira do avesso, surgiu na cena artística com a proposta de exercer uma intervenção crítico-musical na cultura brasileira”².

Tinham também objetivos sociais e políticos, mas principalmente comportamentais. Não queria utilizar a música como uma forma de combate à ditadura militar que vigorava no país. Dessa maneira, foi muito criticado por aqueles que defendiam as músicas de protesto. Eles acreditavam que a inovação estética musical já era uma forma revolucionária.

O movimento manifestou-se principalmente na música, cujos maiores representantes foram Caetano Veloso, Torquato Neto, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé, que teve seu marco inicial no Festival de Música Popular realizado pela TV Record em 1967. Embora também estivesse presente em outras esferas culturais, como nas artes plásticas (destaque para a figura de Helio Oiticica), no cinema (com influências a Glauber Rocha e ao Cinema Novo) e no teatro brasileiro (com as peças anárquicas de José Celso Martinez Corrêa).

ORIGEM
MOVIMENTO

O movimento tropicalista possuía certo tipo de relação com as propostas apresentadas pelo Movimento antropofágico, promovido durante as décadas de 1920 e 30 por Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, entre outros. Os dois movimentos tinham a intenção de importar a cultura de potências externas (como a Europa e os EUA) e mesclar com a cultura popular e a identidade nacional. Ambos tinham o interesse, embora não estando claramente definido, em mostrar a cultura nacional como algo heterogêneo e repleto de diversidade, cuja identidade é marcada por uma não identidade, mas, ainda assim bastante rica. Conforme escreve Ricardo Albin:

“Não por coincidência, trata-se de um dilema também vivido de certa forma pelos modernistas, da Semana de Arte Moderna, quarenta e tantos anos antes – da qual muitos críticos e historiadores vêem no tropicalismo uma reedição atualizada. Entre outros pontos em comum, ocorre que a compreensão que os modernistas de 1922, Mário, Oswald e outros tinham do nacionalismo era similarmente

² VELOSO, Caetano, Verdade Tropical. São Paulo, Companhia das Letras, 1997

sinuosa e complexa. Grosso modo, perguntavam-se: mais quais são nossas raízes? Quem somos, de verdade, purificados da influência estrangeira, se o que somos é uma bela mistura”³.

Outra semelhança entre esses dois movimentos foi à inicial rejeição popular que tiveram. Ambos foram vaiados e hostilizados pelo público em suas primeiras apresentações. Os Tropicalistas durante os festivais de música produzidos pela TV Record e os modernistas durante a Semana de Arte Moderna. No entanto, em vez de desestruturar os movimentos essa manifestações deram mais força aos grupos. Conforme Ricardo Albin escreve:

“Curioso é que também os modernistas, como os tropicalistas, enfrentaram a vaia popular... Fala-se muito da Semana de Arte Moderna de 1922, mas de fato o público, na ocasião, não escutou nenhum dos poemas aclamados pelos modernistas nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo- que seria a exposição para o público da poesia modernista. Ocorre que o público para expressar sua rejeição, tanto vaiava como imitava bichos burros e relinchos incluídos, mas não quis saber de escutar os poemas. Mal sabiam os vaiadores que aquilo conferia aos poetas uma íntima consagração. Era exatamente a reação que mais esperavam despertar. Para eles significavam que haviam conseguido abalar a inércia da platéia.”⁴

A grande diferença entre as duas propostas (a antropofágica e a tropicalista) é que a primeira estava interessada na digestão da cultura erudita que estava sendo exportada, enquanto os tropicalistas incorporavam todo tipo de referencial estético, seja erudito ou popular. Acrescente-se a isso uma novidade: a incorporação de uma cultura não necessariamente popular, mas pop.

Igualmente as influências antropofágicas, tem-se Oswald de Andrade uma das mais significativas influências. Nesse aspecto, tem importância fundamental o papel intermediador de José Celso Martinez Corrêa, o diretor da peça “O Rei da Vela”, de

³ ALBIN, Ricardo Cravo. O Livro de Ouro da MPB: A História da Música Popular de sua Origem até hoje. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003. p292- 293.

⁴ Idem, p 294.

Oswald, apresentada em 1967 pelo Teatro Oficina. A peça do líder dos modernistas, escrita em 1933, faz uma espécie de caricatura de todos os tipos da sociedade capitalista – o agiota, o imperialista, o burguês. Trata-se de um texto forte e provocativo, que chega a fazer com que muitos espectadores se retirem da peça durante a apresentação.

Ainda que tenha sido bastante influenciado por movimentos artísticos que costumam estar associados à idéia de vanguarda, o Tropicalismo também se manifestou como um desdobramento do Concretismo da década de 50 (especialmente da Poesia concreta). A preocupação dos tropicalistas em tratar a poesia das canções como elemento plástico, criando jogos lingüísticos e brincadeiras com as palavras é um reflexo do Concretismo. Segundo Ricardo Albin, no seu livro intitulado como Livro de ouro da MPB:

*“Foi marcante a interlocução que o Tropicalismo estabeleceu com a poesia concreta paulista, tendo recebido apoio de seus expoentes. Aliás, o, mas forte do Tropicalismo foi à estrutura literária, que empregava versos mais livres e mais soltos, nos quais se buscava um a tentativa de linguagem malcriada em relação à sociedade de consumo, à política brasileira do golpe militar de 1964 e aos seus problemas de sua geração”.*⁵

Por ter sido um movimento cultural que teve influência das correntes artísticas de vanguarda e cultura nacional e estrangeira, como o caso, o concretismo, movimento artístico inaugurado no país na década de 1950 pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, têm uma participação bastante significativa tanto na temática quanto na forma do Tropicalismo. A poesia “verbo-visual”, que explora os espaços em branco e todos os elementos pictóricos do poema e da própria folha de papel, valorizando-os como componentes tão importantes, ou mais importantes, que as próprias palavras, fascinam os tropicalistas.

Citando outra vez Ricardo Albin:

“Nos meios acadêmicos, por volta das décadas de 1970 e 1980, ou seja, muito depois de seus participantes terem deixado pra trás,

⁵ ALBIN, Ricardo Cravo. O Livro de Ouro da MPB: A História da Música Popular de sua Origem até hoje. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003. p.292.

surgia o Tropicalismo como referência recorrente de uma estética de renovação e alto impacto”⁶

Assim, discussões surgidas décadas atrás só tiveram seu valor anos mais tarde, quando foram verificadas as questões colocadas pelos integrantes do tropicalismo como a necessidade de universalização da música popular brasileira, na contramão da tendência predominante.

Acumulando influências diversas, do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade à Poesia Concreta paulistana, buscando mesclar João Gilberto e Vicente Celestino, iê-iê-iê e Carmen Miranda, ritmos latinos e o batuque do candomblé, a dimensão do papel dos tropicalistas na Música Popular Brasileira não foi imediatamente compreendida. Uma exceção é justamente Augusto de Campos, um dos principais nomes da poesia concreta e defensor de primeira hora do movimento, que escreveu em 1968:

“Nem todos estão entendendo a atuação do grupo da Tropicália (prefiro falar em Tropicália e, vez de Tropicalismo, como sempre preferi falar em Poesia Concreta em lugar de Concretismo). Isso é o sufixo preferentemente usado pelos adversários dos movimentos de renovação, para tentar historicizá-los e confiná-los. Os baianos estão usando uma metalinguagem musical, vale dizer, uma linguagem crítica, através da qual estão passando em revista tudo o que se produziu musicalmente no Brasil e no mundo, para criarem conscientemente o novo, em primeira mão. Por isto seus discos são uma antiantologia de imprevistos, onde tudo pode acontecer e o ouvinte vai, de choque em choque, redescobrir tudo e reaprendendo a ouvir com ouvidos livres tal como Oswald de Andrade proclamava em seus manifestos: ver com olhos livres. Os compositores e intérpretes da Tropicália nem ignoram a contribuição de João Gilberto, nem pretendem continuar, linearmente, diluindo-as, as suas criações. Eles deglutem antropofagicamente, a informação do mais radical inovador da BN. E

⁶ ALBIN, Ricardo Cravo. O Livro de Ouro da MPB: A História da Música Popular de sua Origem até hoje. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.p292.

voltam a pôr em xeque e em choque toda a tradição musical brasileira, bossa-nova inclusive, em confronto com os novos dados do contexto universal. Superbomgosto e supermaugosto, o fino e o grosso, a vanguarda e a jovem guarda, berimbau e Beatles, bossa e bolero são inventariados e reinventados, na compreensão violenta desses discos-happening onde até o redundante coração materno volta a pulsar com os tiros de canhão da informação nova. ”⁷

Embora marcante, o Tropicalismo era visto por seus adversários como um movimento vago e sem comprometimento político, comum à época em que diversos artistas lançaram canções abertamente críticas à ditadura. De fato, os artistas tropicalistas fazem questão de ressaltar que não estavam interessados em promover através de suas músicas referências temáticas tradicionais à problemática político-ideológica, como feito até então pela canção de protesto, acreditavam que a experiência estética vale por si mesma e ela própria já é um instrumento social revolucionário.

Dado o caráter repressivo do período, a intelectualidade da época (e principalmente determinadas fatias da juventude universitária ligadas ao movimento estudantil) tendiam a rejeitar a proposta tropicalista, considerando seus representantes alienados. Apenas décadas mais tarde, quando o movimento já havia se esvaziado, ele passou a ser efetivamente compreendido e deixou de ser tão criticado.

Diferentemente da Bossa Nova, que introduziu uma forma original de compor e interpretar, a Tropicália não pretendia sintetizar um estilo musical, mas sim instaurar uma nova atitude: sua intervenção na cena cultural do país foi, antes de tudo, crítica.

A intenção dos tropicalistas não era superar a Bossa Nova, da qual Veloso, Gil, Tom Zé e Gal foram discípulos assumidos, especialmente do canto suave e da inovadora batida de violão de João Gilberto, conterrâneo dos quatro. No início de 1967, esses artistas sentiam-se sufocados pelo elitismo e pelos preconceitos de cunho nacionalista que dominavam o ambiente da chamada MPB. Depois de várias discussões concluíram que, para arejar a cena musical do país, a saída seria aproximar de novo a música brasileira dos jovens, que se mostravam cada vez mais interessados no pop e no

⁷ CAMPOS, Augusto. É Proibido Proibir os Baianos. In: _____. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. P.261-262

rock dos Beatles, ou mesmo no iê-iê-iê que Roberto Carlos e outros ídolos brasileiros exibidos no programa de TV Jovem Guarda.

Argumentando que a música brasileira precisava se tornar mais "universal", Gil e Caetano tentaram conquistar adesões de outros compositores de sua geração, como Dori Caymmi, Edu Lobo, Chico Buarque de Hollanda, Paulinho da Viola e Sérgio Ricardo. Porém, a reação desses colegas mostrou que, se aderissem mesmo à música pop, tentando romper a hegemonia das canções de protesto e da MPB politizada da época, os futuros tropicalistas teriam que seguir sozinhos.

A Tropicália retomou o que os modernistas começaram a fazer e que ninguém nunca havia tido coragem de tentar: usar elementos dos mais variados, dos arranjos mais diferentes, desde o clássico ao baião, acrescentando também elementos pop, usando nas letras diferentes colagens visuais e discussões estéticas, além de pensamentos revolucionários. Era ressaltado o lado cafona brasileiro, ou seja, tudo aquilo que a classe média vivia tentando esquecer, fazendo com que muitos não entendessem a proposta anos à frente que os tropicalistas faziam. O que eles fizeram foi realmente mexer na ferida da sociedade daquela época, discutindo todos os assuntos e, até por isso, sofrendo sérias represálias dos militares.

Liberdade é a palavra fundamental do movimento, que revolucionou a música popular brasileira, até então dominada pela Bossa Nova. Visava captar "uma outra nação" de enlances profundos, de fazer uma renovação no Brasil e procurar alcançar uma síntese de consciência nacional.

Na verdade, ao invés de um ritmo específico, a única definição musical que caberia ao Tropicalismo seria de um caldeirão sonoro, de uma fusão incandescente, onde diversos elementos circundantes são reputados válidos.

A postura aberta adota pelos integrantes do grupo, e ao mesmo tempo incisiva e provocadora não causou poucos escândalos, pois os tropicalistas adotaram condutas que implicavam em várias afrontas – ao menos eram reconhecidas como tal pelos opositores desta estética - à cena musical vigente no final da década de 60 no Brasil: misturavam música erudita de vanguarda com música popular; mesclavam à bossa nova, a marcha-rancho, o samba, o baião, e o que mais fosse a elementos da jovem guarda e do rock psicodélico; traziam muitas vezes respeitabilidade a uma música que, para o público universitário e engajado era considerado como mero lixo, resgataram

(claro que sob uma ótica muito particular) elementos da tradição musical brasileira, especialmente aquela ligada aos artistas da Época do Rádio (dos anos 30 aos estertores dos 50), que em significativa medida haviam sido considerados ultrapassados e cafonas por alguns artistas ligados à Bossa Nova.

Dessa maneira, a fusão entre o regional e o universal representa o princípio básico e o mote maior do Tropicalismo. A intenção era a de que a música pudesse retratar, em sua estrutura, letra e arranjo, a realidade da sociedade brasileira, ao mesmo tempo moderna e atrasada. Em verdade, a música brasileira feita antes da Tropicália em certa medida também soube bem harmonizar a tensão entre o nacional e o estrangeiro.

Realmente, não é apenas em face da diversidade de ritmos e elementos que eram usados que se dava essa inconsistência, uma vez que o experimental, o fugidio, o aleatório, o espontâneo e o cerebral eram inerentes à composição tropicalista, tornando-a de fato uma mistura particular, embora cambiante. Em face disto, reputamos que não é à toa que Caetano Veloso, em sua autobiografia intitulada “Verdade Tropical”, conceitua a canção tropicalista como “canção-colagem”, ou seja, há na composição uma sobreposição de diversos elementos, mas não a sua efetiva fusão em um novo produto autônomo e bem individuado.

Ocorre, em realidade, mais a justaposição de várias informações e elementos do que propriamente a fundição numa unidade harmoniosa enquanto tal. Melhor dito, parece não ter havido a intenção por parte dos compositores e arranjadores Tropicalistas em consolidar o resultado da fusão; ao contrário, a idéia parece ser mesmo a de deixar os elementos em suspenso, justapostos, até porque o caráter de estranhamento trazido pela reunião de elementos absolutamente inesperados pelo ouvinte é um dos efeitos desejados. Realmente, como nos esclarece Caetano:

“Em vez de trabalharmos em conjunto no sentido de encontrar um som homogêneo que definisse o novo estilo, preferimos utilizar uma ou outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção, mas também se chocasse com ela”⁸.

⁸ VELOSO, Caetano, Verdade Tropical. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

O Tropicalismo não é apenas o fruto das loucuras de um grupo de baianos intelectualizados, interessados em zombar daqueles que até então haviam sido os pilares de uma cultura nacional conservadora. É uma reflexão sobre os novos rumos da arte em geral e da música em particular. É, ainda, um projeto que, a partir de uma revisão do que há de mais genuíno nas manifestações culturais nacionais e de sua fusão com o que há de mais atual no pensamento artístico mundial, pretende lançar novas possibilidades num cenário que, desde João Gilberto, mergulhara na mais profunda estagnação. Celso Favaretto vê as pretensões tropicalistas de maneira similar, senão vejamos:

“Este trabalho consistia em redescobrir e criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos e a sensibilidade pelas coisas do Brasil. O que chegava, seja por exigência de transformar as linguagens das diversas áreas artísticas, seja pela indústria cultural, foi acolhido e misturado à tradição musical brasileira. Assim, o tropicalismo definiu um projeto que elidia as dicotomias estéticas do momento, sem negar, no entanto, a posição privilegiada que a música popular ocupava na discussão das questões políticas e culturais. Com isto, o Tropicalismo levou à área da música popular uma discussão que se colocava no mesmo nível da que já vinha ocorrendo em outras, principalmente o teatro, o cinema e a literatura”⁹

Do contato com essas outras formas de manifestações artísticas vem a constatação da temática comum. Tratava-se de uma espécie de redescoberta do país, que não poderia tapar os olhos frente à sua condição de subdesenvolvido nem negar sua inserção na ponta inferior de uma cultura do consumo. É, em síntese, uma grande mistura, como nota o próprio Caetano, conforme pode ser verificado no livro de Celso Favaretto:

“Dessa mistura toda nasceu o Tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento cafona da nossa cultura, fundindo o que houvesse de mais avançado

⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria.*, p. 27-28.

industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo”¹⁰.

O Tropicalismo, ao contrário, é um convite ao experimentalismo. Suas orientações não visam traçar um determinado caminho para a arte, mas sim explorar as possibilidades da própria arte, sem vinculá-la a nenhuma obrigação que fosse além de seus próprios limites. A Tropicália vê a arte como um fim em si mesma, independente e livre, exatamente como haviam proposto as vanguardas do início do século XX. O impacto que causa tal mudança de perspectivas é descrito na revista “Festivais”, publicada no início dos anos 80. Vejamos:

“O Tropicalismo foi uma espécie de ruptura em relação à visão estreita da arte, que lhe atribuía o papel exclusivo de linha auxiliar do trabalho político. Afirmação de liberdade criativa e do direito à experiência, incorporando idéias e linguagens até então recusadas pelo estabelecimento artístico cultural”¹¹

Assim, As influências sofridas pelo Tropicalismo têm origens diversas, advindas de uma tradição musical brasileira já mesclada com as novas estéticas, posturas e comportamentos em voga no cenário internacional da época, reunindo, de maneira geral, elementos que se incluem naquilo que chamamos de contracultura.

¹⁰ Idem, p. 24-25.

¹¹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria.*, p. 28-29.

CAPÍTULO 2:

O TROPICALISMO NAS RUAS: MÚSICAS, LETRAS E FESTIVAIS

Quando “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” foram apresentadas, em outubro de 1967, no III festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, de São Paulo, seus autores não pretendiam lançar um novo gênero musical. Contudo, estas músicas não se enquadravam nos limites do que se denominava MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). A novidade apresentada - o moderno de letra e arranjo-, mesmo que muito simples, foi suficiente para confundir os critérios reconhecidos pelo público e sancionados pela crítica e pelos festivais. Tais critérios, *“associavam a questão da “brasilidade” das músicas dos festivais à carga de sua participação político-social. As músicas de Caetano e Gil tinham duplo sentido, gerando ora entusiasmo ora desconfianças”*¹².

Acima de tudo esta ambigüidade traduzia em uma releitura musical diferente, pela primeira vez, ao apresentar uma canção exigia-se explicações para melhor compreender sua complexidade. Impunha-se, seja para classe de intelectuais ou não, crítica e público, uma reformulação da sensibilidade, deslocando-se, assim, a própria situação da música popular brasileira.

A marchinha pop, “Alegria Alegria” trazia uma sensibilidade moderna, fruto do modo de viver a vida urbana dos jovens imersos em um universo leve, fragmentário de notícias, espetáculos, televisão, moda e propaganda, numa linguagem caleidoscópica. Dos problemas sociais e políticos nacionais e internacionais, misturavam-se à vida cotidiana dos jovens de classe média. A música de Caetano intrigava, pois, as questões políticas e sociais não tinham maior relevância do que a coca-cola ou a guitarra elétrica. A linguagem transparente de “Alegria Alegria” apresentava uma das marcas que iria definir a atividade dos tropicalistas: uma relação entre fruição, estética e crítica social. Sobre *Alegria, Alegria*, Campos 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

¹² FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegria, alegoria. São Paulo: Kairós, 1979, p.6.

mais original, acabou também como a mais popular das composições do festival.”¹³

A música “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, causou impacto pela complexidade construtiva, mais aparente que em “Alegria, alegria”. Conforme Celso Favaretto:

*“O que chamava atenção na canção era o arranjo que ele e o maestro Rogério Duprat realizaram tornando a narração de uma tragédia amorosa, vivida em ambiente popular, como o parque de diversões, uma festa sincrética, sincronizada como vozes em rotação (letra, música, sons e ruídos)”.*¹⁴

As guitarras elétricas da banda argentina Beat Boys, que acompanhou Caetano, e a atitude roqueira dos Mutantes, que dividiram o palco com Gil, foram recebidas com vaias e insultos pela chamada linha dura do movimento estudantil. Para aqueles universitários, a guitarra elétrica e o rock eram símbolos do imperialismo norte-americano e, portanto, deviam ser rechaçados do universo da música popular brasileira. No entanto, não só o júri do festival, mas, grande do público aprovou a nova tendência.

Estas músicas, apesar do impacto, não ganharam o festival, ficando, respectivamente, em quarto e segundo lugar. A música campeã foi “Ponteio” de Edu Lobo e Capinam e terceiro lugar “Roda Vida” de Chico Buarque de Holanda, com conteúdos mais próximos do gosto e dos padrões do sistema de concursos musicais.¹⁵

Mas o festival foi o ponto de partida de uma atividade musical que logo seria conhecida como tropicalismo, com postura artística, e mesmo política, sincronizada com comportamentos da juventude da classe média nacional, relacionada ao movimento hippie. O Tropicalismo surgiu, assim, como moda, dando forma a uma sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se

¹³ CAMPOS, Augusto. É Proibido Proibir os Baianos. In: _____. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. P.2145

¹⁴ FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegria, alegoria**. São Paulo: Kairós, 1979, p. 9.

¹⁵ VASCONSELOS, G. **Música popular de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p. 51

a moda ao psicodelismo, mistura de elementos do comportamento hippie e música pop, a uma revivência de arcadismos brasileiros que se chamou de “cafonismo”¹⁶.

A repercussão do festival estimulou a gravadora Philips a acelerar a produção de LPs individuais de Caetano e Gil, que vieram a ser seus primeiros álbuns tropicalistas. E, embora tenha terminado como quarta colocada, *Alegria, Alegria* tornou-se um sucesso instantâneo nas rádios do país, levando o compacto simples com a gravação de Caetano a ultrapassar a marca de 100 mil cópias vendidas – número alto para a época.

Se Gil já contava nos arranjos com a bagagem musical contemporânea do maestro Rogério Duprat, para o disco de Caetano foram arregimentados outros três maestros ligados à música de vanguarda: Júlio Medaglia, Damiano Cozzela e Sandino Hohagen. Coube a Medaglia o arranjo da faixa que Caetano compusera como uma espécie de canção - manifesto no novo movimento.

Influenciado pelo delirante *Terra em Transe*, filme de Glauber Rocha, assim como pela peça *O Rei da Vela*, do modernista Oswald de Andrade, na montagem agressiva do Teatro Oficina, Caetano sintetizou nessa canção conversas e discussões estéticas a que vinha tendo com Gil, com seu empresário Guilherme Araújo, com a cantora (e sua irmã) Maria Bethânia, com o poeta Torquato Neto e o artista gráfico Rogério Duarte. O resultado foi uma espécie de colagem poética, que traçava uma alegoria do Brasil através de seus contrastes. Quem sugeriu o título *Tropicália* para essa canção foi o fotógrafo (mais tarde produtor de cinema) Luís Carlos Barreto, que ao ouvi-la, no final de 1967, lembrou da obra homônima que o artista plástico Hélio Oiticica expusera no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, alguns meses antes.

Em maio de 1968, o estado-maior tropicalista gravou em São Paulo *Tropicália ou Panis et Circensis*, álbum coletivo com caráter de manifesto. Caetano coordenou o projeto e selecionou o repertório, que destacou canções inéditas de sua autoria, ao lado de outras de Gil, Torquato Neto, Capinam e Tom Zé. Completavam o elenco os Mutantes, Gal Costa e Nara Leão, além do maestro Rogério Duprat, autor dos arranjos.

Sobre a capa desse disco, Favaretto comenta:

“Veja-se a capa: ela compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente. Sobressai a foto do grupo, à

¹⁶ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegria, alegoria*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 10.

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 à 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”¹⁷.

O disco foi lançado em agosto do mesmo ano, em debochadas festas promovidas em gafeiras de São Paulo e Rio de Janeiro. Canções como *Miserere Nobis* (de Gil e Capinam), *Lindonéia* (Caetano e Gil), *Parque Industrial* (Tom Zé) e *Geléia Geral* (Gil e Torquato) compunham o retrato alegórico de um país ao mesmo tempo moderno e retrógrado. Rítmicos como o bolero e o baião, ao lado da melodramática canção *Coração Materno* (de Vicente Celestino), recriada por Caetano no disco, indicavam o procedimento tropicalista de enfatizar a cafonice, o aspecto *kitsch* da cultura brasileira. Afinados com a contracultura da geração hippie, os tropicalistas também questionaram os padrões tradicionais da chamada boa aparência, trocando-a por cabelos compridos e roupas extravagantes.

É evidente que a novidade introduzida por Caetano não procurou desenvolver a Bossa Nova, mas sim, a Música Popular Brasileira, por meio de dois princípios: experimentar sonoridades novas e “abrir as janelas” para o que vinha do exterior. Argumentando que a música brasileira precisava se tornar mais “universal”.

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.

¹⁷ FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegria, alegoria**. São Paulo: Kairós, 1979, p.145

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 e autodesvalorização cultural do próprio meio de comunicação, foram usadas como inspiração por parte da nova vanguarda.

Na análise das canções do disco manifesto *Panis et Circensis* 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 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.”¹⁸

Embora não se revestisse revolucionária ou politicamente, a multiplicidade de facetas do movimento não poderia ter como resultado um impacto menor. Na realidade,

¹⁸ FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegria, alegoria. São Paulo: Kairós, 1979, p.24

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 momento 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.

Porém, mesmo encontrando muito sucesso nas camadas populares, bem como em alguns críticos, o tropicalismo teve forte resistência dos movimentos estudantis que analisavam aquilo como uma afronta, algo vindo dos Estados Unidos para impor a dominação aos brasileiros, e atacavam os tropicalistas de todas as formas.

A Tropicália foi alvo de vários confrontos. Num debate organizado pelos estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, em junho de 1968, Caetano, Gil, Torquato e os poetas concretos Augusto de Campos e Décio Pignatari, que manifestavam simpatia pelo movimento, foram hostilizados com vaias, bombinhas e bananas pela linha dura universitária. Porém, o confronto foi mais violento ainda durante o III Festival Internacional da Canção, no Teatro da Universidade Católica de São Paulo, em setembro. Ao defender com os Mutantes a canção *É Proibido Proibir*, que compôs a partir de um slogan do movimento estudantil francês, Caetano Veloso é vaiado com a canção *É Proibido Proibir*, 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*:

“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!"*¹⁹

A influência do movimento também ficou evidente em dezenas de canções concorrentes no IV Festival de Música Popular Brasileira, que a TV Record começou a exibir em novembro. A decisão do júri refletia o grande impacto da Tropicália somente um ano após o lançamento de suas primeiras obras: São São Paulo, de Tom Zé, foi a canção vencedora; Divino, Maravilhoso, de Caetano e Gil, ficou em terceiro lugar; 2001, de Tom Zé e Rita Lee, foi à quarta colocada.

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.

¹⁹ CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997. P. 221

CAPÍTULO 3:

O CONTEXTO POLÍTICO E CULTURAL EM QUE O MOVIMENTO SURTIU

Para melhor compreendermos o Tropicalismo e a juventude que fez parte do movimento, precisamos estar atentos ao momento histórico pelo qual o país passava. O ano de 1964 ficara marcado pelo fim da democracia proposta pela constituição brasileira de 1946, quando se enterra a ditadura do Estado Novo e o país passa a ser governado por presidentes eleitos.

Com a chegada de João Goulart ao poder em 1961, há uma desconfiança da direita tradicionalista, cada vez mais confrontada pela esquerda organizada. Sindicatos, movimentos populares e estudantis vivem o seu período áureo de mobilização e organização política. Estávamos vivendo o período da guerra-fria entre americanos e soviéticos pelo domínio do planeta. A América Latina passa a sofrer maiores pressões a partir de 1959, quando é deflagrada a revolução cubana de Fidel Castro. O sucesso de um governo socialista implantado em Cuba faz com que a esquerda acredite na revolução para toda a América Latina e que a direita recrudesça para evitar que ela se espalhe pelo continente. Em 1964 esquerda e direita brasileiras radicalizam. Desse confronto surge o movimento militar de direita que culmina com o golpe que depôs o presidente João Goulart. Os militares são vistos pela população brasileira como uma resposta aos comunistas que ameaçavam a segurança da nação. Em nome da família, da moral e dos seus bons costumes, a ditadura desarticula os movimentos sindicais e estudantis, pondo-os na clandestinidade e perseguindo, prendendo e cassando os seus líderes.

Mesmo clandestinos, os movimentos continuam, existem, mas não são reconhecidos legalmente. Sob os olhos vigilantes da ditadura o país passa por uma ebulição cultural intensa, acompanhando o mundo que jamais será o mesmo depois dos anos sessenta. É do período pós 1964 que surgem os grupos de Teatro Arena e Opinião e a produção das peças do Teatro Oficina. Surgem o Cinema Novo e a Jovem Guarda. Há a explosão dos festivais de música e as suas canções de protesto. Todos esses movimentos culturais eram oriundos de artistas militantes na esquerda brasileira, inconformada com o golpe de 1964.

De 1964 a 1968, o país vive a primeira fase da ditadura militar, o movimento cultural e os seus intelectuais podiam agir livremente, sofrendo no máximo problemas com a censura. É neste contexto que surge a Tropicália.

Essa época, segundo Roberto Schwarz, em que o país estava irreconhecivelmente inteligente - “reformas estruturais”, “política externa independente”, “libertação nacional”, “combate ao imperialismo e ao latifúndio” – e ganhava a cena expressando um momento de intensa movimentação na vida brasileira. Durante a década de 60, surgiram marcos fundamentais na história cultural e do pensamento político progressista brasileiro no século XX. Política e cultura surgiam como faces de uma só moeda.

Ao longo desse período, a temática da expressão popular estava em plena atividade. Discutia-se a respeito da América Latina, percebendo a distância da cultura brasileira face aos demais países. Debatia-se o tema da dialética regionalismo/universalismo diante do conceito de “cultura brasileira”. Tal debate remetia ao conceito de cultura popular – experiência vinda do povo em suas variadas expressões e manifestações.

A partir de então surge uma análise da defasagem dos costumes nacionais entre as diversas classes. Acelerou-se a atitude política e a necessidade de participação nas questões sócio-culturais do país. Houve o predomínio das reflexões políticas marcadas pelo pensamento antiimperialista, com esperanças na união da “burguesia nacional” e dos “setores progressistas” com a classe trabalhadora. Os problemas sócio-políticos versavam sobre temas da “ocupação”: “imperialismo no setor agrícola”, “socialismo e emancipação nacional”, “capitais estrangeiros e interesses nacionais”, com os quais o setor artístico também revelava-se preocupado.

Compositores, músicos, cineastas continuavam a utilizar estratégias artísticas em defesa dos interesses da nação, contra a dependência econômica, a política externa e em favor da liberdade civil e da construção de uma “arte não só para povo como a favor do povo”. Em meio a toda essa efervescência cultural que pairava sobre a sociedade brasileira da década de 60, surge o Tropicalismo – que teve início em 1967 e seu fim decretado em 1969. Era um estilo musical que exprimia uma posição contrária ao autoritarismo e a desigualdade. Mas propunha também a internacionalização dos princípios e valores do país, não se restringindo a um discurso político dogmático e

misturando os dados da cultura popular tradicional com elementos da cultura de massa - usando a crítica de comportamento como caminho para mudança social.

Desde o início dos anos 60, percebe-se a preocupação de alguns artistas e intelectuais de aproximarem a arte do povo, de utilizarem as manifestações artísticas, para além da estética, como veículo de manifestação, de discussão dos problemas sociais e de conscientização da sociedade.

Os *anos 60* marcaram a política no Brasil, como o Tropicalismo, movimento de jovens preocupados em questionar os problemas culturais do Brasil, buscando a prática e alternativas para contestar o discurso teórico da política, que apresentando uma linguagem desenvolvimentista, acabavam tendo uma visão utópica de "futuro melhor", uma promessa que já estava fazendo com que a sociedade perdesse as esperanças sobre a revolução brasileira. Os reformistas, junto ao governo pretendiam continuar a representar os padrões internacionais na cultura brasileira, sem a preocupação com a realidade da nação, que precisava ser vista a partir de seus problemas políticos e sociais.

Nas universidades, os estudantes se concentravam para combater a ditadura Era o local onde eles se reuniam para ver o que poderiam fazer, como discutir sobre como agir em meio ao caos que estava proliferando na política pela repressão. Mesmo que não resolvesse de imediato os problemas sociais, os estudantes se manifestavam para buscar forças e mostrar que estavam inconformados com os padrões morais existentes. O convívio entre alunos e professores se intensificou, reforçando o ativismo estudantil na política, mostrando a inquietação de jovens perante o regime militar, porque neste regime o mundo acadêmico era considerado como o lugar da rebeldia, dos mal-educados, sendo que nos cursos de ciências humanas, a hostilidade era maior, pois eram vistos como "antros de subversão". Isso fazia aumentar ainda mais o interesse dos estudantes nas questões políticas, que representou novos modos de expressão e opinião, atitudes que levaram os jovens a adquirirem novos conhecimentos e novos hábitos através da experiência que estavam vivendo na política dos *anos 60*.

"O espaço da Rua Maria Antônia configurava de certa maneira o lugar da cumplicidade dos que questionavam a ordem 'burguesa'. Era de certa forma o palco onde se criavam, se ensaiava as atitudes e os comportamentos que deveriam concretizar a recusa da ordem estabelecida nos seus vários aspectos, desde a maneira de se portar, de se vestir, de falar, até a postura que se deveria assumir perante os

*valores éticos tradicionais. E, acima do que nisso havia de exagero, afetação ou imitação, pairava algo importante: essa modalidade de contestação derivava de idéias e participava da mesma índole da contestação sócio-política que visava à transformação da sociedade*²⁰.

Neste sentido foi fundado, em março de 1961, na Guanabara, o Centro Popular de Cultura ligado a União Nacional dos Estudantes, com o objetivo de promover discussões políticas e produção cultural, como por exemplo, entre o período de 1961-62, as peças "*Eles não usam Black tie*" e a "*Veza da Recusa*"; o filme "*Cinco vezes favela*"; a coleção "*Cadernos do Povo*", vendidos por um cruzeiro, divulgando discussões a respeito da reforma agrária, do petróleo, das doenças endêmicas, entre outros temas e a série "*Violão de Rua*".

Promoveram, ainda, cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia e a UNE - Volante, uma excursão que, por três meses, percorreu todas as capitais do Brasil, com o objetivo de debater em toda parte, diretamente com os estudantes, operários e camponeses, os problemas brasileiros, contribuindo para a tomada de consciência, para organização da luta ideológica e transformação da realidade brasileira:

*"Partindo dessa tomada de consciência, o CPC se propõe, desde o seu nascimento, a levar arte e cultura ao povo, lançando mão das formas de comunicação de comprovada acessibilidade à grande massa, e aprofundar nos demais níveis da arte e da cultura o conhecimento e a expressão da realidade brasileira."*²¹

*"Ligado a UNE, surgia no Rio de Janeiro, em 1961, o primeiro Centro Popular de Cultura, colocando na ordem do dia a definição de estratégias para a construção de uma cultura 'nacional, popular e democrática'."*²²

Tal ideal de "construção nacional", desenvolvido pelo CPC, foi incorporado às manifestações artísticas e, mesmo após o golpe militar em março de 1964, quando a

²⁰ SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.p,63.

²¹ BARCELLOS, 1994; p.441

²² HOLLANDA e GONÇALVES, 1999; p.9

UNE foi desativada pelo regime autoritário, com o conseqüentemente desmantelamento do CPC, permaneceu entre vários setores artísticos e intelectuais, que incorporaram a ele a oposição ao regime militar:

*"Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data (1964), e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Assinala, além de luta, um compromisso"*²³.

Assim, principalmente a partir de 1964, tanto o protesto, como o nacionalismo, tornaram-se temas para os vários segmentos da arte brasileira:

*"Todos esses músicos e cantores, ao lado de poetas, cineastas, teatrólogos e artistas plásticos, uniram-se, apesar de suas peculiaridades de estilo em torno de um projeto: falar do país, denunciar a miséria, a exploração, o autoritarismo político, a repressão, falar por aqueles que não podiam"*²⁴.

A partir de então a arte passava a ser entendida, também, como um veículo de denúncia. Conscientizar o povo brasileiro de sua própria realidade também era a finalidade da arte. E entre as manifestações artísticas, a música serviria como possibilidade de canalizar os setores da sociedade brasileira, principalmente os universitários, para a discussão dos problemas sociais.

A canção de protesto ou participante explorava os temas sociais, denunciando a miséria, a opressão, nas cidades e campo, no sul e no nordeste. Traziam em suas letras a idéia de futuro, ou seja, "o dia que virá", com a transformação da realidade e o fim das desigualdades sociais, conclamando o povo para a ação transformadora.

²³ SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos. 2 edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.p.62

²⁴ FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegria, alegoria. São Paulo: Kairós, 1979, p.101

No entanto, tal posição não era hegemônica e assim abriu-se outro debate, sobre a função da arte e os "resultados" do protesto, principalmente incorporados à música popular brasileira:

*"Eles dizem 'não', mas todo mundo aplaude. Da batucada de mesa ao festival de faixas, os músicos brasileiros têm protestado contra quase tudo. Mas o protesto é belo, vale dinheiro e quem está contra acaba passando ao outro lado"*²⁵.

Assim, o debate estético confundiu-se com questões político - ideológicas, mas não se deve perder de vista que tais "rivalidades" na MPB eram estimuladas e até mesmo criadas pelas emissoras de TV, como o exemplo da Record, com o objetivo exclusivo de aumentar a audiência de seus programas, entre eles os festivais.

Além da "guerra declarada" contra o *iê-iê-iê*, a Jovem Guarda de Roberto Carlos, outro grupo que iniciava a divulgação de seu movimento, os tropicalistas, formado pelos baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto e Os Mutantes (Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee), também foram alvos de inúmeras críticas, talvez ainda maior do que a sofrida pela Jovem Guarda.

Os tropicalistas foram logo identificados como "alienados", "esquerda festiva", denominação muito usada na época para os considerados descompromissados, irresponsáveis e anti-revolucionários. Como se percebe na década de 60, a MPB era mais do que música, sobretudo, política.

Os tropicalistas encontraram maior resistência em São Paulo, naquele período, considerado o epicentro da MPB e também, segundo os críticos, o reduto conservador da música brasileira representado por universitários.

Os tropicalistas, além de apresentarem nos festivais canções que iam, segundo o público, na direção contrária às de protesto, de utilizarem instrumentos elétricos, e serem acompanhados por grupos de *iê-iê-iê* (Os Mutantes e os *Beat Boys*), utilizavam ainda um vestuário diferente dos demais, enquanto a maioria utilizava *smoking*, os tropicalistas adotavam roupas de plástico coloridas, ou no estilo *hippie*, com seus cabelos compridos, e acessórios como colares de dentes de animais, o que motivava a reação contrária da platéia imediatamente após a aparição no palco, antes mesmo de

²⁵ REVISTA VEJA 27. nov. 1968; p.64

apresentarem suas canções. O público presente nos festivais via "agressão" na "imagem tropicalista" e reagia agressivamente.

O Tropicalismo foi visto por alguns artistas, especialmente pelos sambistas e o pessoal da música de protesto, como um movimento vago, sem preocupação com a tradição musical e sem compromisso político, comum ao período em que foram lançadas inúmeras canções abertamente criticando o regime militar. De fato, os artistas tropicalistas faziam questão de ressaltar que não estavam interessados em promover através de suas músicas referências temáticas tradicionais à problemática político-ideológica por acreditarem que a experiência estética vale por si mesma e ela própria já era um instrumento revolucionário.

Portanto, enquanto os representantes da genuína música popular brasileira (samba de morro, música nordestina e sertaneja e as canções de protesto) contestavam a favor da MPB de altíssima qualidade sonora, os tropicalistas pretendiam encontrar uma forma de abrir para a música brasileira e mostrar que essa sempre teve elementos da música internacional.

Conforme Wisnik (1999) na canção de protesto a história aparece como uma linha a ser seguida por um sujeito pleno de sua convicção, que se move em conjunto com uma ~~coletividade~~ histórica para vencer obstáculos, visando atingir aquele fim que desponta teologicamente no horizonte temporal. Esse sujeito que busca manter "a história na mão". Na representação tropicalista, por outro lado, a história aparece como lugar de deslocamentos sem linearidade e sem teleologia, lugar em que o sujeito não se vê como portador de verdades, nem distingue uma trilha:

"Como é que viria a se chamar tropicalismo pretendia situar-se além da esquerda e mostrar-se despidoradamente festivo, nós nós sentíamos imunes a julgamentos desse tipo. Parti para a aventura de "Alegria, Alegria", como para a conquista da liberdade" ²⁶.

Assim, os tropicalistas adotaram, na década de 60, uma postura diferenciada, contrariando parte dos representantes da MPB, na época, recusavam "rótulos" e contestavam a própria posição política defendida, principalmente, pelos representantes da canção de protesto e pelos universitários ditos "participantes".

²⁶ VELOSO, Caetano, Verdade Tropical. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.p.179.

Com efeito, a partir de então, o movimento sofreu resistências e provocou escândalos tanto nos puristas da tradição como nos segmentos identificados com a música descartável, de sucesso fácil. Esquerda e direita, numa época de drástica polarização ideológica, potencializada pela situação de fechamento e ditadura no Brasil se ofenderam com o comportamento “contra-cultural” das iniciativas tropicalistas. Na música, como em todas as áreas da cultura e do pensamento, mantinha-se acesa uma polêmica que opunha experimentalismo e engajamento, participação e alienação. Nenhum desses pólos era claramente perceptível no que os tropicalistas propunham. Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves tentam entender assim essa estigmatização sofrida pelos tropicalistas:

“Na opção tropicalista o foco de preocupação foi deslocado da área da revolução social para o eixo da rebeldia, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em sentido amplo. Na relação com a indústria cultural essa nova forma de conceber a política veio a se traduzir numa explosiva capacidade de provocar áreas de atrito e tensão não apenas no plano específico da linguagem musical, mas na própria exploração dos aspectos visuais/corporais que envolviam suas apresentações. Uma “tática de guerrilha”, que poderia ser associada às formas de protesto da juventude, à linguagem fragmentada das passeatas com seus comícios relâmpago, sua retórica e seu ritmo de centralização/descentralização.”²⁷

O Tropicalismo notabilizou-se como uma forma de inserção histórica no processo de revisão cultural, que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas que serviram de base desta revisão consistiam na redescoberta do nosso país, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização. Tais preocupações foram responsáveis pelo engajamento de grande parte dos intelectuais e dos artistas brasileiros na causa da edificação de um Brasil novo, no discurso de diversos modelos de militância política.

²⁷ HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 58.

Criticando e exprimindo, nas suas contradições, a “geléia geral” brasileira (marcada pelo chocante encontro de primados culturais opostos, como o comercialismo e a experimentação, o avanço e o atraso, e pelas agruras do exercício do pensar numa época de passeatas apaixonadas, atos institucionais violentos e resistência no limite do martírio), o tropicalismo, mesmo findo o seu período de experimentação (que vai de 1966 a 1970) é uma das principais referências estéticas das criações dos movimentos seguintes, nas décadas de 1970 e 80.

Sob a égide da utopia revolucionária, o protesto eclode internacionalmente. No Brasil, assim como nos demais países, o movimento estudantil se destaca. Diante das múltiplas bandeiras levantadas, os estudantes atuam, cada vez mais, em direção à violência revolucionária para a transformação radical da sociedade. Enquanto a linha dura, empregando todas as suas armas para a retomada e redefinição da “revolução” de 64, vai conseguindo vitórias frente à oscilação de Costa e Silva entre a abertura e o endurecimento do regime. O início do “combate” entre estas duas concepções opostas de revolução toma as ruas em março de 68.

Em 28/03/1968, “a morte de Edson Luís” no Rio de Janeiro é um marco para a passagem do movimento estudantil ao enfrentamento. O protesto contra a violência policial, que mata um secundarista, assume dimensão nacional. Aos olhos do Movimento Estudantil, a população que, ao sensibilizar-se, vai às ruas, revela a sua disposição de luta “contra a ditadura”. Para o governo a “agitação”, colocando em risco a manutenção da ordem e a tranquilidade nacional, requer a tomada de medidas repressivas.

Os episódios conhecidos por “sexta-feira sangrenta em 21/06/68 e “passeata dos cem mil” em 26/06/68 também repercutirão nacionalmente. No primeiro, o dado novo é que a população carioca parte para o enfrentamento, nas ruas, diante da indiscriminada utilização de violência pela PM. Na interpretação de parte dos estudantes, a adesão da população expressa à viabilidade da revolução das “massas”.

Na passeata dos “cem mil”, está presente o protesto “pacífico” da população contra as violências policiais. Devido à adesão de cem mil pessoas, a opção do movimento estudantil pela utilização da violência, bem como suas divergências internas em relação à mesma, começam a ser explicitadas, levando a propaganda da “luta armada” às ruas. O governo, embora permita a manifestação, em seguida, devido ao

alarmante crescimento do movimento subversivo que impõe medidas urgentes e drásticas, proíbe as passeatas. Com o acirrar dos conflitos, o governo ameaça a imprensa

Para o fim a Tropicália sofre influências cada vez mais fortes do rock internacional. O movimento começa a incomodar os costumes moralistas da época quando deixa os palcos da vanguarda nacional dos bares de São Paulo e dos festivais e ocupa espaços na televisão, órgão de comunicação usado pelos tropicalistas com o programa “*Divino Maravilhoso*”, exibido na extinta TV Tupi de outubro a dezembro de 1968. Com provocações anárquicas e experimentais, o programa incomoda não pela proposta política, mas pela proposta de quebra de tabus e preconceitos sociais. Durante o tempo de vida do programa o Brasil é tomado por fortes movimentos de oposição ao regime militar.

A tensão é cada vez maior e o confronto inevitável. Em resposta às tensões e às manifestações políticas, em 13 de dezembro a ditadura edita o Ato Institucional Nº 5, que acaba com a liberdade de expressão civil, política e cultural. O AI 5 dava direito a dissolver o congresso, prender sem habeas corpus, cassar mandatos e impor a censura, entre outras tragédias. Na antevéspera do natal “*Divino Maravilhoso*” vai ao ar pela última vez, quando Caetano Veloso canta “*Noite Feliz*” com um revólver apontado na cabeça. Foi à última provocação da Tropicália. No dia 27 de dezembro de 1968 Caetano

Veloso e Gilberto Gil são presos, mais tarde confinados em Salvador de onde partem para o exílio em Londres, em 1969.

Termina o tropicalismo. Com a sua estética visual provocativa, suas roupas coloridas, e principalmente, sua linguagem renovada, a Tropicália durou pouco mais de um ano como movimento, mas transformou a cultura brasileira. Por seu sincretismo, misturou rock e bossa nova, samba, bolero, folclore. Libertária, poética, vanguardista, foi o ponto de ruptura ao tradicionalismo da MPB, mas também uma convergência das várias vertentes da nossa música, aqui acrescentada de novos ritmos e de novos instrumentos musicais. A irreverência da Tropicália foi à concretização da Bossa Nova. A tropicália terminou pouco mais de um ano após o seu aparecimento, em dezembro de 1968, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos pelo governo militar e exilados na Inglaterra.

A principal razão alegada foi a de que Caetano teria inserido versos ofensivos aos militares durante a temporada realizada com Gil e Mutantes na boate Sucata, onde

TROPICÁLIA
CONCRETIZAÇÃO
A BOSSA
NOVA?

ainda foi pendurada uma obra de Hélio Oiticica, uma bandeira com a inscrição "Seja marginal, seja herói".

"A atitude crítica defendida pelos tropicalistas permanece até hoje como lição essencial para qualquer artista. Praticamente tudo que se fez na música brasileira a partir de então foi beneficiado pela lição de liberdade estética deixada pelos tropicalistas. Graças à tropicália, a música brasileira abandonou preconceitos musicais e a xenofobia", finaliza Calado.

Vista em seu conjunto, a produção artística desses anos, do final dos anos 50 até 1968, aparece como a mais rica da história recente do País. Não se pode saber até onde a arte brasileira poderia ter-se desenvolvido se não houvesse o AI-5. O fato é que, com o Ato, aboliu-se por completo a liberdade para criar. Não que antes não houvesse repressão, censura e mesmo agressão. Mas esta ainda não era oficial e abrangente. Depois do AI-5 a censura tornou-se absoluta e a perseguição ganhou ares de "legalidade".

No Brasil, os artistas não tinham condições de exercício profissional e estavam ameaçados fisicamente pela ditadura. A arte, que era de vanguarda, passou a ser de resistência. E o desafio passou a ser "driblar" a censura, passando mensagens cifradas que poderiam ser decifradas pelo destinatário mais avisado. O ambiente artístico, sob o AI-5 era o de ocupação de frestas, de espaços deixados pela censura.

Assim, tal como tentamos desenvolver, nos parece que a grande contribuição do Tropicalismo à música brasileira não foi apenas de ordem estritamente musical, mas também comportamental e ideológica. Aliás, neste ínterim, não se poderia deixar de assinalar que, não fosse o momento histórico vivido no país e no mundo no final dos anos 60 o movimento Tropicalista talvez não causasse tanto impacto como efetivamente causou no âmbito da MPB. Nos parece que a aversão dos tropicalistas às visões nacionalistas e idealizadas dos setores radicalizados do aspecto político que já mencionamos pode ter sido um dos elementos que mais destacadamente tenha atraído à ira destes. Vale dizer, não fosse à radicalização de tais setores naquele momento histórico muito específico, é possível que o Tropicalismo não houvesse tido toda a repercussão que teve.

CONCLUSÃO

A partir de todos os argumentos apresentados fica claro que o Tropicalismo foi um movimento repleto de multiplicidade, no qual não se pode determinar, exatamente, qual foi o elemento que mais o influenciou. Pois, escolher um dos elementos, seja ele interno ou externo, seria uma forma de suprimir a importância do outro, já que, de alguma forma todos tiveram uma relevância significativa no surgimento e na repercussão do movimento.

Não podemos deixar de assinalar que, o momento histórico vivido no país no final dos anos 60 foi de grande importância para o movimento, talvez, se não fosse à radicalização de alguns setores naquele momento específico, é possível que o Tropicalismo não houvesse engajado toda a repercussão que teve.

A intenção dos tropicalistas não era superar a Bossa Nova, mas libertar-se do elitismo e dos preconceitos de cunho nacionalista que dominavam o ambiente da chamada MPB. Depois de várias discussões concluíram que, para arejar a cena musical do país, a saída seria aproximar de novo a música brasileira dos jovens, que se mostravam cada vez mais interessados no pop e no rock dos Beatles, ou mesmo no iê-iê-iê que Roberto Carlos e outros ídolos brasileiros exibidos nos programas de TV Jovem Guarda. Argumentando que a música brasileira precisava se tornar mais "universal", tentando romper a hegemonia das canções de protesto e da MPB politizada da época, os tropicalistas desenvolveram um movimento que modificou, ou mesmo movimentou o cenário da época.

O tropicalismo efetuou um processo de desconstrução da tradição musical, da ideologia do seu desenvolvimento e do nacionalismo popular.

Assim, tal como tentamos desenvolver, pode-se dizer que a tropicália apesar de ter sido revelado tão explosiva quanto breve, com um pouco mais de um ano de vida oficial, teve a grande contribuição não apenas de ordem estritamente musical, mas também comportamental e ideológica.

Os tropicalistas fixaram-se na evolução moderna, incorporando o caráter dimensional das experiências culturais que vinham acontecendo ao decorrer da década de 60, retrabalharam as informações em favor da descoberta e da crítica aos artifícios habituais pertencentes ao modo de se fazer arte.

Isto posto, pode-se afirmar que a Tropicália surgiu mais como “uma preocupação entusiasmada pelo novo do que propriamente um movimento organizado”. Dirigia-se para crítica e para o público numa reformulação da sensibilidade moderna, fruto da vivência urbana e dos jovens inseridos no universo fragmentado das notícias, espetáculos, da televisão, da propaganda, articulando que a MPB precisava se tornar mais universal. Pronunciava-se à maneira de fatos transformados em manchetes que, através de um procedimento narrativo, descrevia os problemas sociais, políticos, nacionais ou internacionais vividos pela sociedade brasileira.

Assim, nota-se que o Tropicalismo, mesmos após mais de 40 anos de existência, tem seus efeitos mais abrangente e duradouro do que seus expoentes poderiam imaginar, na época. Seus precursores foram rapidamente integrados ao veio principal da música popular brasileira. Alternando fases de maior ou menor popularidade, jamais saíram de cena. Os tropicalistas vêm até hoje servindo como modelos estéticos ou fontes de inspiração para compositores e intérpretes das gerações posteriores.

PRECURSORES ?
NÃO SERIAM PROTAGONISTAS ?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro de Ouro da MPB: A História da Música Popular de sua Origem até hoje**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

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

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ENOR, Paiano. **Tropicalismo: Bananas ao vento no coração do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1996.

FAVARETTO, Celso F. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

_____. **Tropicália - Alegria, Alegria**. São Paulo: Kairós, 1997.

HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

WISNIK, José Miguel. **Algumas questões de música e política no Brasil**; In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira - temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992.