



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
ESPECIALIZAÇÃO EM HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E CULTURAS POLÍTICAS

**A música tropicalista: É proibido proibir!**

Monografia apresentada como requisito final para obtenção de título de Especialista em Culturas Políticas, História e Historiografia do Curso de Especialização em Culturas Políticas História e Historiografia, Departamento de História, Faculdade Filosofia e Ciências Humanas.

Orientador: Professor Doutor João Pinto Furtado

**Joyce Garófalo e Santos**

**Belo Horizonte**

**2013**

*Um dos encantos da Tropicália é se fazer tão atual e tão pertinentes em momentos históricos diferentes daqueles em que ela surgiu. No atual momento histórico de uma nova efervescência política, dedico este trabalho à todos àqueles que estão “caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento, no sol de quase dezembro, nada no bolso ou nas mãos”. Dedico este trabalho à todos àqueles que estão questionando o establishment, que procuram por um novo estilo de vida e por uma nova forma de pensar o mundo. Como bem disse Gilberto Gil, “Não creio que o tempo venha comprovar, nem negar que a história possa se acabar. Basta ver que um povo derruba um czar e derruba de novo quem pôs no lugar”. Dedico este trabalho aos bravos brasileiros que ainda permanecem na luta desde as Jornadas de Junho.*

## **AGRADECIMENTO**

Sou profundamente grata aos meus pais, Célia Márcia Garófalo dos Santos e Joel Augusto dos Santos que, apesar das dificuldades da vida, sempre estão dispostos a me auxiliar neste caminho que, sem dúvidas, não é fácil. Sou muito grata ao meu pai, Joel Augusto, que me ajudou financeiramente para que eu tivesse a possibilidade de cursar esta especialização pois é a educação o maior herança que levarei para vida.

Agradeço à minha irmã, Nayara Garófalo e Santos, sempre solidária e companheira em todos os momentos de cansaço, dúvidas e angústias.

Agradeço aos meus amigos sempre presentes no sentido de me dar conforto, chão firme para pisar: Rafaela Alexandra e Theo Valadares.

Agradeço aos momentos de apoio, compreensão e ajuda, sobretudo no momento de fazer o projeto para o presente trabalho, André de Oliveira Brito.

Agradeço a Juliana Magalhães, que me incentiva à vida acadêmica sempre com ideias novas e criativas.

Agradeço à mim mesma por tentar nunca desistir.

## ÍNDICE

1. Introdução .....	01
1.2. Objetivos .....	04
1.3. Estado da Arte .....	07
1.4. Fontes .....	16
1.5. Referencial Teórico .....	17
2. Desenvolvimento .....	22
2.1. Arte nos anos 60 e 70: Contexto histórico e a Tropicália .....	22
2.2. Do Cinema Novo à Poesia Marginal e o Teatro Oficina .....	32
2.3. A contracultura do pós 64: Cultura e Estética na História e na Música tropicalista .....	43
3. Considerações finais .....	52
4. Notas .....	54
5. Referencias primárias .....	55
6. Referencias secundárias .....	56
7. Bibliografia .....	56

## 1- INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem a intenção de proporcionar a continuação do estudo a respeito do movimento tropicalista ocorrido no contexto da ditadura militar no Brasil. Este estudo iniciou-se no contexto da graduação e, nesse segundo momento, optamos por dar continuidade à este mesmo tema. Apesar de se tratar de um tema amplamente estudado nas ciências humanas não deixa, com isso, de ser um tema interessante e com possibilidades amplas de investigação.

É do nosso interesse estudar e investigar temas relativos aos motivos culturais no pós 1964 e, em específico o movimento tropicalista. Optamos pela continuação do estudo no sentido de analisar o tropicalismo como movimento de contestação à ditadura militar brasileira, focando, dentro do movimento da tropicália, especificamente, a música. Para isto, traçamos um panorama do contexto histórico, político e cultural daquele momento e procuramos trabalhar nas especificidades do movimento tropicalista.

A expectativa desta pesquisa é de entender e compreender as influências reais do movimento tropicalista musical dentro do contexto de contestação da ditadura empresarial militar e, dentro deste contexto, de uma maneira mais geral, aprofundar o estudo sobre o tema e contribuir para as produções historiográficas a respeito da formação da Música Popular Brasileira nos contextos de 60, 70 e início dos 80, bem como sua consolidação como instituição sócio-política-cultural.<sup>1</sup>

A década de 60 no Brasil foi um período muito rico cultural e politicamente, configurando-se como um dos períodos mais efervescentes e contraditórios da história cultural brasileira contemporânea. Neste quadro, o Tropicalismo surge com o propósito de ruptura com a tradição, numa reinvenção crítica e cultural em busca de um retorno de uma identidade nacional e cultural concomitante com o desejo de abertura para o mundo, uma internacionalização-cultural.

Antônio Carlos de Brito, em “Tropicalismo: sua estética, sua história”, sobre o lugar social do Tropicalismo diz que:

“Para compreender este estilo exige-se familiaridade (...) com a moda internacional. Esta familiaridade, sem a qual não haveria esta noção de distância, de impropriedade diante da herança patriarcal, é monopólio dos universitários e consortes que podem, graças a ela, falar linguagem exclusivista. (...) o tropicalismo submete e denuncia um elenco de noções reservadas e prestigiosas a uma linguagem pertencente a um outro circuito e a uma data mais recente: deste movimento decorre seu tom desmistificante e de esquerda.”(BRITO, P. 16)

Segundo Napolitano, “a música popular ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural” (NAPOLITANO, p.01). Deste modo, pode-se dizer que o Brasil é uma das grandes usinas sonoras do planeta na medida em que suas produções musicais sempre estão presentes na história nacional, refletindo e respondendo às questões político-sociais. Segundo Marcos Napolitano, o Brasil é um lugar privilegiado não só para *ouvir* música, mas também, para *pensar* música.

O Tropicalismo ou Movimento Tropicalista, que compreendeu o período de setembro de 1967 a Dezembro de 1968, como parte da História da Música brasileira, atingiu, e atinge, as mais variadas áreas culturais e artísticas do Brasil. Para nós interessa, entretanto, a área musical.

Surge após a Jovem Guarda<sup>2</sup> demonstrando visível insatisfação com o quadro político nacional e com a interferência internacional nos assuntos do Brasil, com o agravante de se destacar num período em que Atos Institucionais, sobretudo o AI-5, impediam manifestações culturais em sua plenitude. Os tropicalistas eram vistos, portanto, como agentes de provocação pelos conservadores. Segundo Rosangela Patriota, em “A Cena Tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo”

“Em meio às interpretações existentes, tornou-se consenso entre os estudiosos do período o fato de que o denominado movimento tropicalista foi uma das mais significativas rupturas ocorridas em diversas linguagens estéticas, embora o campo musical tenha sido o que mobilizou um grande número de pesquisadores, acadêmicos ou não”

(PATRIOTA, p 136)

Ainda neste sentido, Rosangela Patriota diz que o tropicalismo foi um conjunto de pressupostos e idéias que nortearam algumas das manifestações artísticas pós 64 com o objetivo de criar uma arte brasileira de vanguarda. Rosangela alerta para o fato de que o Tropicalismo teve grande influência do filme de Glauber Rocha e uma importante ligação com o espetáculo “O Rei da Vela”, sobretudo no que se refere à existência de perspectivas de redimensionamento das interpretações sociais, políticas e estéticas sobre o Brasil daquele período.

Ainda como influência ao tropicalismo, Oswald de Andrade e seu “Manifesto Antropófago” de 1928, entram em cena com grande destaque. A antropofagia modernista simbolizava o europeu que deve ser deglutido e devorado para que as coisas nacionais fossem priorizadas. A antropofagia tropicalista lança mão dos conceitos de Oswald de Andrade fazendo um gancho paralelo com as questões vanguardistas.

Segundo o Arnaldo Daraya Contier, no artigo “O movimento tropicalista e a revolução estética”, “o simbólico da devoração é, na verdade, utilizado como estratégia para alcançarem seu objetivo: uma revisão cultural em oposição às correntes nacionalistas e populistas.” (CONTIER, p.140)

O tropicalismo promove uma síntese entre a poesia e a melodia, a fim de mostrar que não é possível fazer música, como um veículo ideológico coerente, se submetida aos

interesses da indústria cultural. Neste aspecto, Marcos Napolitano, em a “*História e Música*”, afirma que não se pode produzir um estudo sobre a música, principalmente a brasileira, fragmentando seus elementos: letra separada da música; estética separada da ideologia; contexto separado da obra e, por fim, autor separado da sociedade

Com efeito, a tropicália não pode ser estudada de forma fragmentada e apenas no período de 1967 à 1968, uma vez que sofreu fortes influências de anos anteriores, bem como, interfere nas conjunturas culturais posteriores, o que mostra o não esgotamento de seu estudo, a media que a história e a música estão em constante criação e transformação.

Neste propósito, a importância desse estudo se dá no sentido de fornecer a possibilidade de compreensão sobre a importância ideológica na produção artística como uma das relevantes ferramentas de construção social e histórica. Faz-se pertinente, também, no sentido de contribuir com um posicionamento em relação à ideologia e estética, em entendê-la dentro do contexto de contestação da contracultura, em específico no movimento tropicalista. A partir disso, a análise do Movimento Tropicalista e a identificação do seu dialogismo com os demais movimentos culturais, será de grande valia para o entendimento do processo histórico da década de 60 e 70, bem como a formação conjuntura posterior referente à década de 80.

## 1.2- Objetivos

- **Objetivo Geral**

Analisar o tropicalismo e investigar a Tropicália como movimento de contestação ao contexto autoritário da ditadura militar e, principalmente, como movimento de contestação à padrões e costumes mais conservadores.

- **Objetivos Específicos**

- Compreender qual a contribuição da música tropicalista para pensar um novo modelo de arte e de sociedade no contexto do pós-64.

- Analisar o impacto causado pelo tropicalismo dentro do contexto da ditadura militar brasileira e dentro da esquerda brasileira.

O movimento tropicalista, dentre os movimentos culturais da década de 60 e 70, marcam uma situação nova pela produção de paradigmas<sup>3</sup>, da mudança cultural e da transformação estética e política da época. Marcam também uma situação de contestação ao autoritarismo promovido no pós 1964 e aos costumes conservadores e tradicionais da sociedade que fazem parte do establishment \_ordem ideológica, política e econômica que constitui a sociedade ou o Estado.

No campo musical, as letras das canções tropicalistas mostravam uma poesia concreta, não discursiva, com vocábulos concisos e sonoros, utilizando também, a paródia (como letras de música, por exemplo), a atenção com a montagem, a justaposição direta e a síntese. Como resultado, salientava-se o efeito imagético que se pretendia fornecer às músicas. Neste sentido, a linguagem culta surge em detrimento do lirismo e a poesia cantada ganha força de composição. (CONTIER, p. 142)

Com vistas em analisar tais questões, serão utilizadas fontes que serão divididas em três aspectos: o musical (letras de música)<sup>4</sup>, a literatura (textuais)<sup>5</sup> e imagens (cinema e teatro).

A análise da estética será dada a partir do conceito de estética e do conceito de ideologia. Consideraremos estética (derivada do grego *aisthesis*, sensação), como teoria geral da sensibilidade e do belo (ciência do belo, ou filosofia da arte, termo de criação de Baumgarten (DIDER, p. 602, 603.) que retirou do grego “sensação”). A obra de Baumgarten considera a estética uma ciência tratando o belo em termos de sensação e sentimento. Levaremos esta premissa em conta, atrelada à concepção de estética objetiva ou material, onde o belo é a manifestação sensível da idéia (SANTOS, p. 76).

Sobre a ideologia (palavra criada por Destrut de Tracy para significar a psicologia que trata de investigar a origem e as leis da formação das ideias), se mostra na sociologia vista como uma doutrina política ou social, onde seus partidários pensam encontrar a realização de seu ideal. Levaremos em conta a definição da sociologia, tendo como premissa a ideologia como é para o materialismo histórico: forma de consciência social como reflexo das condições da vida material e dos interesses de determinada classe. (BOBBIO, p. 587 -597)

Contestação será utilizado aqui em oposição ao conceito de resistência. Mais do que uma resistência, a tropicália cuidava de contestar um determinado estilo de vida padronizado. Como característica muito marcante da contracultura, a tropicália fazia um papel contestador do *status quo* de uma maneira mais ampla. Nesse sentido, não se tratava de uma resistência à um regime autoritário tão somente, tal qual foi o pós-64 entretanto, para além disso, tratou-se de um movimento de contestação de todo o sistema político, sócio-cultural e filosófico daquele contexto. Não é, portanto, uma resistência no sentido militar e de guerrilha contra a ação militar, mas sim uma contestação, através do campo cultural, do autoritarismo militar e do *status quo* que propiciou que o regime se estabelecesse. Para além disso, a contestação de um modo de vida conservador, tradicional. Uma contestação do modo de ver e pensar o mundo.

Consideraremos que é possível produzir obra de arte dentro do contexto da Indústria Cultural e consideraremos também que expressões culturais surgem, se mostram e se constroem através dos processos sociais, políticos e históricos de industrialização e urbanização. Nos fundamentaremos na análise dada por João Pinto Furtado sobre o tema e nos basearemos na visão de Walter Benjamin.

“(…) julgamos correto afirmar que as representações culturais expressam e consolidam de maneira peculiar, o tipo de sensibilidade que emerge a partir dos processos de industrialização e urbanização e seu impacto sobre a geração e recepção de produtos culturais das mais diversas naturezas (Benjamin, 1987). Acreditamos também que conceber a plena possibilidade de produção da Obra de

Arte no interior da Industria Cultural traduz a necessidade contemporânea de re-significar o próprio conceito de Arte, no âmbito da sociedade de massas, de modo a expandir sua fruição para além das elites que tradicionalmente tinham acesso exclusivo a este consumo até o século XIX.” (FURTADO, p.124)

A fim de traçar um paralelo entre o modernismo dos início do século XX, a antropofagia e a estética tropicalista, será utilizado o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade a fim de comparar a antropofagia tropicalista e, ainda nesse sentido, obter contribuição literária para entender o conceito de “linha evolutiva”, formulado por Caetano Veloso em 1966

O estudo contemplará, pois, a propagação da mensagem tropicalista e sua intenção do novo na sociedade brasileira.

#### ***1.4- Estado da Arte***

Obras literárias e artigos publicados em revistas acadêmicas e científicas foram relevantes para a compreensão do tropicalismo e sua estética, bem como o contexto político e cultural das décadas de 60 e 70 no Brasil. Determinadas obras e artigo são notáveis e norteadoras para o estudo. Como exemplo, a obra de Ana Maria Bahiana, “Nada será como antes: MPB nos anos 70” que apresenta ensaios, entrevistas com personalidades do cenário musical brasileiro, e críticas e análises da própria autora.

Ana Maria faz um panorama musical que vai desde Cartola e escola de samba, passando por Chico Buarque, Caetano Veloso, Erasmo Carlos, Rita Lee, Raul Seixas, Pepeu Gomes, Novos Baianos, João Bosco, Ney Matogrosso, entre outros, chegando até Simone, Luís Gonzaga e Secos & Molhados. O objetivo da autora foi de reunir o maior número possível de material para pesquisas no que tange à música popular brasileira da década de 70, através de entrevistas, ensaios e depoimentos.

O livro “Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e cuba-1967-1972)”, de Mariana Martins Villaça foi importante para entender que a tropicália de outro ângulo. O livro é fruto da dissertação de mestrado da autora em História Social pela USP e faz uma análise de comparação entre o movimento tropicalista no Brasil e o Grupo de Experimentación Sonora, que resultou, posteriormente, a Nova Trova em Cuba.

Segundo a autora, ambos os movimentos representam a renovação da chamada canção popular nos respectivos países da América Latina. Importante dizer que, segundo a análise da autora, tais movimentos não surgem com vistas em ser movimentos entretanto, são reconhecidos como tais pelo mercado musical, pelo governo de ambos os países e pelos pesquisadores do tema cultural.

Ambos os movimentos se caracterizam pela utilização de ferramentas e elementos da música erudita ao passo que procuram a sonoridade universal dando foco em experimentação que, normalmente, valoriza a estética local (de seus próprios países). Com a preocupação de recuperar as influências musicais absorvidas pelos movimentos estudados, o livro cita como tais influências gêneros tradicionais como rock, jazz, música brasileira e até mesmo Beatles. Os contextos históricos de cada movimento se dão quando, no caso do tropicalismo, o Brasil vivia o regime autoritário militar e Cuba vivia e fortalecia suas políticas pós-revolução.

O ensaio “A Música Popular Brasileira dos anos 60 aos 90: Apontamentos para o Estudo das Relações entre Linguagem e Práticas Sociais”, de João Pinto Furtado contribuiu para o entendimento de um panorama geral dos caminhos tomados pela MPB. Trata-se de um ensaio que se propõe passar por questões referentes à MPB entre os anos 60 aos 90 fazendo uma ampla análise de músicas marcantes deste período à luz da História Cultural. O ensaio não só faz apontamentos e esclarecimentos sobre o tema, sobretudo no que tange ao “projeto tropicalista”, como também lança questionamentos e problematizações abrindo espaço para novas reflexões sobre este mesmo tema.

“Consoante à perplexidade que tem caracterizado, simultaneamente, boa parte de nossa produção intelectual contemporânea e o *objeto* que estudamos, encerro, portanto essa reflexão deixando em aberto uma série de questões, quase *provocações* antes que respostas, o que, por definição, deveria caracterizar o início de qualquer *empresa* científica séria. Vale \_aqui e sempre \_ o princípio socrático da *dúvida sistemática*.” (FURTADO, p. 140)

Para além disso, o ensaio aborda a relevância da música como objeto de estudo para a História e relaciona produções culturais com contextos e aspectos políticos e sociais, dos anos 60 aos 90, e seus resultados comportamentais.

“Cultura e Participação nos anos 60” é uma obra de Heloisa Buarque de Hollanda e de Marcos A. Gonçalves que nos traça um panorama relevante para o entendimento do contexto cultural dos anos 1960 e suas origens. Passando pelo Cinema Novo de Glauber Rocha, Arena, Tropicália, Centros Populares de Cultura da União Nacional, a obra nos mostra a situação da cultura e da produção cultural brasileira e suas relações com os fatos políticos no contexto anterior e posterior ao golpe militar de 1964.

Outra relevante obra foi a organizada por Sylvia Helena Cytrão. “A Forma da Festa: Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços” traz a reflexão de que a poesia brasileira na década de 60 sai do seu lugar comum para ocupar outras formas de expressão e uma delas é a música. Neste aspecto, o livro aborda a poesia dentro do contexto tropicalista e sua pertinência e importância no referido movimento cultural da segunda metade do século XX, período em que, segundo Cytrão, a poesia brasileira contemporânea teve sua fase emergente.

Neste sentido, para entender o Tropicalismo, o livro oferece um panorama na poética brasileira abraçando uma revisão das contribuições das vanguardas dos dois parâmetros do modernismo brasileiro que tratam da reformulação da linguagem e o nacionalismo crítico (LONTRA, p. 10)<sup>6</sup>, e levanta aspectos gerais do movimento, oferecendo uma ampla revisão bibliográfica no que se refere à tropicália.

A obra “Tropicália, alegoria, alegria”, de Celso Favaretto, também é relevante porque traz uma análise do movimento tropicalista a partir da canção “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, como fio condutor de seu estudo e faz, com base nela, um jogo de palavras que compõem o título de sua obra: “alegria” e “alegoria”.

Favaretto, a luz desse fio condutor, e colocando questões filosóficas, estéticas, psicológicas, sociopolíticas, mercadológicas e imagéticas na sua análise, faz um panorama do movimento tropicalista, desde seu início, passando pelo tropicalismo e antropofagia, apontando questões relevantes da cena tropicalista até a construção das imagens tropicalistas dando, inclusive, uma revisão bibliográfica e de discografia do movimento.

Paulo Eduardo Lopes, por sua vez, em a “Desinvenção do Som: Leituras dialógicas do tropicalismo” utiliza dos estudos semióticos e de análises discursivas para explicar e analisar o movimento tropicalista.

Dentro dessa premissa, o livro fala, dentro das questões teóricas, sobre a intertextualidade e o dialogismo e, em um segundo momento, tendo como tema axial a ruptura da bossa nova com respeito ao estético, promove um entendimento das leituras dos diálogos protagonizados pelas tendências da MPB nos anos 60. Para fundamentar seu estudo, Lopes traz análises de Bakhtin, Kristeva, Oswald Ducrot, Maingueneau, Greimas, J. Cortés e Fontanille.

Paulo Eduardo Lopes faz, então, uma análise da Jovem Guarda, dos caminhos da MPB e aponta os sujeitos epistemológicos tropicalista, da Jovem Guarda e da MPB. Após analisar a canção, a narrativa e o discurso, Lopes caminha pelas canções na Jovem Guarda, no tropicalismo e na MPB indo até os paradigmas das canções jovenguardistas, emepistas (nostálgica e apostólica) e tropicalistas. Trata-se, portanto, de uma excelente obra que servirá de alicerce teórico e metodológico para o estudo do tema proposto.

Já a obra “Tropicália: A história de uma revolução musical” de Carlos Calado faz um completo roteiro pelo movimento tropicalista e analisa a ruptura da chamada “linha evolutiva” da MPB. Uma obra rica em imagens da época, pega como eixo os passos dos mentores do movimento tropicalista, Gilberto Gil e Caetano Veloso, para contar tropicalismo em forma de “estória”, numa forma leve e prazerosa, falando sobre o exílio dos protagonistas do movimento, dos festivais, dos novos baianos, pontuando a rivalidade e diferenças entre tropicália e Jovem Guarda, chegando até o fim do movimento e suas heranças pontuais à música popular brasileira. Calado também disponibiliza grande revisão bibliográfica e discografia básica pertinentes ao estudo do movimento tropicalista.

A obra “Do Pau-Brasil à Antropofagia” se destaca pela comparação entre a antropofagia tropicalista e modernista, que estará presente ao longo do nosso estudo. Neste aspecto, este livro, que compila páginas importantes da obra de Oswald de Andrade, colabora para a melhor compreensão das questões abordadas na pesquisa. O livro se inicia com os dois mais conhecidos manifestos literários: o da “Poesia Pau-Brasil” e o “Manifesto Antropofágico”. Ambas publicações fazem parte das duas correntes modernistas que o escritor paulista liderou. Tratam-se de duas peças documentais da fecundação estética renovada pelo nacionalismo.

Em seguida, vem “Meu testamento”, texto publicado no “Estado de São Paulo” e incluído no volume “testamento de uma geração”. Após este, seguem “A Arcádia e a Inconfidência”, juntamente com “A Crise da Filosofia Messiânica”, “Um Aspecto Antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial” e, por último, a “A Marcha das Utopias”. Nos interessa, portanto, “A Crise da Filosofia Messiânica”, onde Oswald faz uma análise da trajetória das idéias filosóficas, promovendo um debate que passa por Kierkegard, Karl Marx, Freud e Sartre. A partir disso, constitui uma crítica acerca da

sociedade nos moldes patriarcais, como é a brasileira, exaltando e defendendo o matriarcado. Neste último ponto, para Oswald, produziu-se uma cultura messiânica dando conseqüência a uma moral de escravos sustentáculos da sociedade de classes. Nesta mesma linha de raciocínio, Oswald prossegue em “Um Aspecto Antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial”.

Em “A crítica do Gosto”, Galvano Della Volpe promove uma exposição da estética materialista histórica e uma leitura sociológica e metodológica da arte, especificamente, da poesia. Traz, como ponto norteador, uma crítica radical à concepção estética romântica e idealista.

Já em “História e Música”, Marcos Napolitano traça um panorama amplo e aprofundado sobre as diversas fases da música brasileira, dando especial atenção para a Música Popular Brasileira. Defende que o Brasil ocupa um lugar de privilégio na história sociocultural e, sobretudo, que se trata de um país rico em produção poética e musical. O autor acredita também que a música não pode ser analisada separada da letra, do contexto, da obra, do autor, e da sociedade e, neste sentido, que sua estética não pode ser separada da ideologia.

Da participação de Napolitano no IV Congresso de La Rama Latioamericana del IASPM (Cidade do México, abril de 2002) foi feito o artigo “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”, extremamente importante para o entendimento do tema da MPB e do contexto em que o tropicalismo estava inserido no pós-64 no que se refere ao lugar do mercado musical e da indústria cultural.

No artigo, Napolitano faz uma análise do mercado musical através do conceito de “industrial cultural” (mass cult e midcult)<sup>7</sup> para entender o impacto que a censura e o ethos persecutório<sup>8</sup> causaram no espaço fonográfico e televisivo e para mostrar como a MPB era tida como um produto musical intelectualmente mais sofisticado, progressista e, portanto, de resistência ao regime militar por excelência.

Outro artigo do mesmo autor de grande relevância, e que demonstra como o movimento tropicalista era visto pelos agentes censores da ditadura militar como movimento de resistência, é o artigo denominado como “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. Neste artigo, Napolitano faz uma análise dos documentos do DOPS do Rio de Janeiro e de São Paulo com vistas em demonstrar, provar e exemplificar a tese do autor do “ethos persecutório” que se trata de vigiar e colocar sobre suspeita qualquer movimentação que se oponha ao regime, ainda que sutilmente, causando também esvaziamento dos espaços públicos, entre eles a música e, especificamente, a MPB, declaradamente contrária ao regime militar. O tropicalismo se enquadra nos suspeitos na medida em que, querendo ou não, a grosso modo, faz parte do grupo da MPB entendida aqui no contexto da ditadura militar.

As obras “Elementos da Análise do Discurso”, de José Luiz Fiorin e “Introdução à Análise do Discurso”, de Helena H. Nagamine Brandão, serão utilizadas para dar sustentação teórica para a análise da concepção do estilo tropicalista irrigada de questões sócio-políticas de uma determinada época e sociedade. O primeiro, muito voltado pra questão do aluno, texto e interpretação, mostra que o texto pode ser interpretado por mecanismos sintáxicos e semânticos e, o discurso, compreendido como objeto cultural produzido a luz de determinados condicionamentos históricos.

O livro se fundamenta em dois conceitos, que abrangem a existência de dois modos no ato de escrever. O primeiro vê a escrita como forma de reproduzir textos já feitos e o segundo, como produção de sentidos, a partir de possibilidades da gramática discursiva. A obra passa pela discussão da semântica do discurso, no nível fundamental, narrativo e da manifestação, passando pela sintaxe discursiva, tratando das questões do enunciado e da enunciação, percursos figurativos e temáticos, até na a metáfora, metonímia, formas de combinação de ligação de figuras e temas.

Já o segundo livro, inicia na perspectiva teórica francesa, pontuando conceito de ideologia em Marx, Althusser e Ricoeur. Fala sobre o conceito de discurso em Foucault e trata as questões lingüísticas, do discurso e da ideologia, chegando até à abordagem da formação ideológica e formação discursiva. Faz uma boa e profunda análise sobre a noção de sujeito, apontando pilares teóricos importantes em Benveniste e Ducrot, finalizando com uma abordagem nas questões de interdiscursividade, intertextualidade, memória discursiva e efeitos de memória.

Baseado em Bakhtin, o estudo mostra que a língua é um fato social na medida em que a existência funda-se na necessidade intrínseca de comunicação. Defende que a lingüística vem munida de condicionamentos e questões sociais que vinculam, inevitavelmente, a linguagem da ideologia e pontua que o estudo da linguagem e a análise do discurso, não podem ser desvinculados de suas condições de produção, tendo essa premissa como enfoque da obra.

Entre os artigos que, para o estudo, se configuram pertinentes, está “A cena Tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo”, de Rosangela Patriota, onde se percebe, como ponto norteador do artigo, a história e teatro, abordando o teatro da oficina de São Paulo e, conseqüentemente, as questões do teatro brasileiro da década de 60.

A trajetória do Teatro Oficina de São Paulo, no período da ditadura militar no Brasil, é colocada num tom reflexivo à respeito da historicidade de seus espetáculos, bem como seus variados trabalhos artísticos denominados como produções tropicalistas. A autora começa fazendo um breve panorama da década de 60, passando pelo início do movimento tropicalista, citando a encenação de “Terra em Transe” na peça “O Rei da Vela”, na composição da música Tropicália, de Caetano Veloso.

A partir de então, a autora defende que não é possível definir data e lugar exatos do início do movimento tropicalista e argumenta a dificuldade de caracterizar as diferenças e diversidades de experiências tropicalistas. Neste sentido, questiona, também, a necessidade de circunstanciar historicamente estes processos criativos com intuito de construir um diálogo estético aprofundado e, é por base de tais possibilidades e à luz delas, que o texto investiga o caminho teatral adotado pelo Grupo Oficina e, em particular, por José Martinz Correa, a fim de compreender os impasses e as radicalizações contidas nesta trajetória.

O artigo “Caetano Veloso: Tropicalismo revistado e Tom Zé: O elo perdido do tropicalismo” traz uma entrevista que trata das questões tropicalistas e do momento de efervescência do período ditatorial brasileiro mediada por Christopher Dunn. As entrevistas concedidas à Dunn datam de Julho, do ano de 1992 e, além de servirem como fonte, serão válidas para o entendimento da visão dos protagonistas tropicalistas acerca de suas próprias produções.

O artigo “A Tropicália: Cultura e Política nos anos 60” de Cláudio N.P.Coelho, tem como objeto de análise a Tropicália como movimento artístico, abordando questões do arcaico e moderno, da ideologia e de comportamento individual. O texto aborda a Tropicália como movimento que compartilhava a causa da esquerda: De que a obra de arte deve retratar e ter como objeto de inspiração a realidade brasileira, e estar ligada às lutas por mudanças revolucionárias. Para o autor, sobretudo, a Tropicália absorve tal concepção esquerdista da arte e constrói, a partir dela, sua versão própria adquirindo seu posicionamento artístico e político peculiar.

Por fim, o artigo “Tropicalismo e sua estética”, de Antônio Carlos de Brito, apresenta uma análise do Movimento Tropicalista e de sua especificação na área da música popular por meio da exposição comentada do texto de Roberto Schwartz. Tal artigo é um marco teórico da sociologia da dependência, segundo o próprio autor. O texto contribui, sobretudo, para o entendimento do lugar social do Tropicalismo e faz uma abrangente análise do Movimento Tropicalista, tendo como foco a sua estética. Entretanto, defende

que, apesar do amplo estudo apresentado, a complexidade do tropicalismo está longe de ser alcançada e esgotada, dando abertura para novos debates e estudos sobre o tema apesar do grande leque de pontuações sobre as origens e inspirações tropicalistas, bem como a análise de sua estética peculiar.

### **1.5- Fontes**

Serão utilizadas como fontes, a obra “Do pau Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios”, que reúne publicações importantes de Oswald de Andrade contendo, sobretudo, “O Manifesto Antropofágico”, “Um Aspecto Antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial” e “A Crise da Filosofia Messiânica”. A publicação é da Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1972. Estas obras serão importantes para fazer a ponte entre o Modernismo como influência para o movimento tropicalista.

Serão utilizadas as compilações das canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil, respectivamente, “Letra Só: Caetano Veloso”, organizado por Eucanaã Feraaz, publicado pela Companhia das Letras, e “Gilberto Gil: Todas as letras comentadas pelo compositor”, por Gilberto Gil e Fred de Góes, publicado pela Companhia das Letras, 2000.

Os álbuns “Tropicália ou Panis Et Circensis”, Philips, 1968; “Caetano Veloso”, Philips, 1968, “Caetano Veloso”, Philips, 1969, “Gilberto Gil”, Philips, 1968, “Gilberto Gil”, Philips, 1969, “Barra 69”, “Gal Costa”, Philips, 1969, “Gal Costa”, Philips, 1969, “Os Mutantes”, Polydor, 1968, “Mutantes”, Polydor, 1969, “Tom Zé”, Rozenblit, 1968, “Nara Leão”, Philips, 1968, “A Banda Tropicalista do Drumat”, Philips, 1968, “Louvação”, Philips, 1967, “Domingo”, Philips, 1967, “Canto Geral”, Odeon, 1968, ; também serão utilizados como fontes.

As canções e os álbuns, serão de grande valia para obter um entendimento mais amplo e produzir uma relação coesa entre a pesquisa e a obra de arte.

Na intenção de aprofundar a análise a partir das falas dos protagonistas dos movimentos, consideraremos também como fontes a obra “Verdade Tropical” de Caetano Veloso, publicado pela Companhia das Letras, 1997 e a obra “Cultura e Música Brasileira”, por Gilberto Gil, publicado nos Cadernos da pró-reitoria de Extensão da Puc-Minas, em Belo Horizonte, volume 1, número 3. Além dessas, também “A Teus Pés”, de Ana Cristina César, publicada pela Editora Ática, 1998, e “Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958 -1974), Ed. 34, 1998.

Serão considerados também o artigo “Caetano Veloso: tropicalismo revistado e Tom Zé: o elo perdido do tropicalismo”, Travessia, Revista do Curso de Pós-graduação de literatura Brasileira, volume 7, número 11, 1994, por Christopher Dunn; “Tropicalismo: sua estética, sua histórica”, por Antônio Carlos de Brito, da Revista de Cultura Vozes, volume 66, número 9, 1992; e “A tropicália: cultura e política nos anos 60” de Cláudio Novaes Pinto Coelho, da Tempo Social, volume 1, número 2, 1989.

### **1.6 – Referencial Teórico Metodológico**

Será utilizado como referência teórico a análise de Cláudio Coelho, em “A Tropicália: Cultura e Política nos anos 60” uma vez que se mostra pertinente a servir como estudo norteador para a análise do proposto. A obra será de valia para, em primeiro lugar, entender o tropicalismo como movimento de contestação ao *status quo* no contexto da ditadura militar na medida em que a Coelho traz análises norteadores e indícios da consolidação do tropicalismo como movimento de contestação no imaginário social no que se refere à

movimentos culturais. A posteriori, servirá como entendimento das características da tropicália dentro da formação da MPB como instituição sócio-política-cultural e sua formação na década de 60 e 70. A obra de Coelho é, portanto, uma obra de grande relevância para os estudos historiográficos que tratam de movimentos culturais, especificamente, Música Popular Brasileira.

Cláudio Coelho defende a tese de que a tropicália compartilhava da posição que era defendida pela esquerda no que diz respeito à produção artística, mas que, dentro dela, extrapolava na análise da sociedade brasileira, conseguindo, inclusive, uma visão muito mais ampla do que a visão da própria esquerda. Por isso, como resultado, temos o conflito entre os tropicalistas e a esquerda nessa conjuntura. Importante pontuar que não se trata de afirmar que não havia elementos de crítica ao autoritarismo no movimento tropicalista, mas que, para além disso, a música tropicalista atrelava elementos considerados nacionais com elementos estrangeiros em sua música e utilizavam ambos os elementos como inspiração para a sua produção cultural. Portanto, inseriam a realidade brasileira em suas produções, mas o que destoava das outras produções culturais da época é que atrelavam o arcaico, contida nesta realidade brasileira, com o moderno, absorvida por ela.

Nesse momento percebemos uma clara divergência estética entre a Tropicália e a visão sobre arte da esquerda brasileira do contexto do pós-1964. A esquerda insistia na visão de que, na sociedade brasileira da ditadura militar, só havia o retrato do arcaico e, compilado a isto, estava a mercê do imperialismo e encontrava nos latifundiários grande apoio para tanto. Neste sentido, defendia-se que a luta revolucionária deveria partir do campo, uma vez que estava esgotada nos grandes centros urbanos. A ideia era bem semelhante à de Cuba, onde o Focismo foi premissa para a efetuação da revolução cubana.

O tropicalismo não negava a importância da revolução camponesa, não deixando, porém, de valorizar os guerrilheiros em potencial existentes nos grandes centros urbanos<sup>9</sup>.

O movimento tropicalista, ao contrário do que muitos defendem, não traiu a esquerda, tampouco negou seus objetivos. Apenas desenvolveu, a partir deles, uma análise mais ampla das condições sociais do Brasil naquele período, não ignorando o desenvolvimento e a modernização promovida pela ditadura militar, mas ponderando sobre os seus limites.

“(…) O Tropicalismo mostrava a modernização promovida pela burguesia e pelo regime militar e questionava seus limites: a combinação com o arcaico ao nível social e comportamental. (...) O tropicalismo aprendeu a dimensão fundamental da sociedade brasileira, a da combinação entre o arcaico e o moderno, retomando, assim, um caminho aberto pelos modernistas da década de 20 (Mário de Andrade e Oswald de Andrade, principalmente)”. (COELHO, p. 173)

Além disso, o tropicalismo não ignorava a importância da luta armada e da revolução coletiva, mas atentava para os questionamentos da separação entre o social e a liberdade individual. Tal questionamento pode ser visto na música “É Proibido Proibir”, inspirada num grafite do movimento de maio de 68.

A atenção para os movimentos internacionais e os questionamentos que estes colocavam em pauta (como a separação entre Revolução Social e Revolução dos Comportamentos Individuais) foi uma das transformações revolucionárias do Tropicalismo, atento ao movimento de maio de 68, na França, e nos surgimentos dos grupos da “Nova Esquerda”, nos EUA. No Brasil não existiu, em 60, uma só instituição política que colocasse estes questionamentos em pauta. Coube ao tropicalismo essa função.

Assumir que a sociedade brasileira, apesar de suas peculiaridades importantes para a produção musical, adotou elementos estrangeiros é, também, um aspecto polêmico e revolucionário que o Movimento Tropicalista trouxe à tona em músicas como “Tropicália”, de Caetano Veloso, que cita o imaginário do nacional-popular marcado pelo “far-west”, e

“Geléia Geral”, de Gilberto Gil, que cita um LP de Sinatra em meio as “reliquias do Brasil”.

Com efeito, tais posicionamentos Tropicalistas causavam um conflito entre a esquerda e os protagonistas da tropicália que, a todo momento, estavam em confronto. Um dos mais famosos deles foi o ocorrido em setembro de 1968, no auditório TUCA, em São Paulo, quando Caetano discursou sobre a verdadeira revolução e os jovens que a pretendiam enquanto era vaiado, justamente por eles, quando impedido de cantar “É Proibido Proibir”.

Entende-se que, para os protagonistas do tropicalismo, a produção cultural que se proponha a apresentar à sociedade brasileira, não pode ignorar os elementos estrangeiros que esta mesma sociedade absorve e incorpora.

“Mas a possibilidade de compreensão da sociedade brasileira reside no reconhecimento de que a combinação entre o arcaico e o moderno é um traço que atravessa os seus períodos históricos, e na capacidade de demarcação das diferenças e semelhanças entre as combinações específicas a cada período.”  
(COLEHO, p. 173)

Desta mesma forma, não é possível ignorar as questões das liberdades individuais mesmo em um período onde a ideia de que a revolução estava por vir era latente. No entanto, é importante lembrar que os tropicalistas não negam a revolução, tampouco a luta armada, citada, inclusive, em “Soy Louco Por Ti América”, homenagem a Che Guevara, ou em “Miseres Nobis”, de Gilberto Gil e Capinam.

Outro ponto relevante que o estudo de Coelho mostra, e dá arcabouço para a ideia da tropicália como movimento de resistência no período da ditadura militar, é a adesão do estudante Alex Polari à luta armada, tornado militante no Var-Palmares e a VPR, após ouvir “Tropicália” e “Panis Et Circenses”, e refletir sobre as questões levantadas pelas ideias políticas de esquerda que tratavam os tropicalistas. Tal importância mostra como uma produção artística pode, muito além de retratar uma realidade, influenciar nela, mesmo que por meio de exemplos isolados.

Importante notar que Coelho demonstra ainda os laços entre os poetas concretos, fundamentais para a efetuação do tropicalismo, e a ligação com músicos de vanguarda da corrente erudita, como Rogério Duprat e Júlio Mendonça. Este é mais um ponto polêmico que acirrava o conflito entre a esquerda e o tropicalismo, uma vez que a esquerda acreditava que a produção cultural tinha que se aproximar da cultura de massas para ser compreendida e o Tropicalismo utilizava de meios outros para se fazer entender.

“O tropicalismo assumia também a Revolução no plano especificamente estético, incorporando os procedimentos das vanguardas artísticas. Ao contrário das canções de protesto, que recusavam a elaboração formal em nome da “comunicabilidade com as massas”, no tropicalismo estava presente a noção maiakovskiana de que “não há arte revolucionária sem forma revolucionária””  
(COELHO, p. 171)

Os tropicalistas ofertavam uma ideia, uma análise diferente da realidade brasileira que a esquerda propunha e, simultaneamente, produziam uma versão alternativa da ideia de revolução, de acordo com Cláudio Coelho. As canções tropicalistas se mostravam, então, tão revolucionárias a ponto de se mostrarem elucidativas até nos aspectos que envolvem a novidade da “transição democrática” na sua combinação entre o voto popular e o clientelismo, podendo ser percebido em “Tropicália”, de Caetano Veloso, e “Geléia Geral”, de Gilberto Gil.

## 2- DESENVOLVIMENTO

### 2.1 - Arte nos anos 60 e 70: Contexto histórico e a Tropicália

A década de 60 e 70 é rica em acontecimentos que permeiam todas as áreas do conhecimento que divergem e dialogam entre si. Dentro dessa premissa, os movimentos culturais das referidas décadas protagonizaram questionamentos estéticos suficientemente fortes para produzirem práticas e marcos históricos elaborados que se tornaram bases de análises históricas e historiográficas, segundo Rosangela Patriota.

De fato é a música tropicalista a vedete dos estudos acadêmicos<sup>10</sup> e, a grosso modo, o que cai nas graças do senso comum. Ouvia-se de tudo, dado a pluralidade da produção cultural, mas orgulha-se, depois de um distanciamento histórico, de se ter ouvido a tropicália e a música de protesto.

Antes de mais nada é preciso delimitar e esclarecer quais os objetivos do tropicalismo. Afinal, o que o tropicalismo visava? De acordo com João Pinto Furtado:

*“O tropicalismo visava retomar a linha evolutiva da Música Popular Brasileira atualizando e renovando o legado estético-musical de João Gilberto. No calor da hora, alguns desses aspectos programáticos cederam lugar ao “Desbum”, degenerescência criada a partir do ambiente de extrema polarização. Nessa linha, em nossa perspectiva, já no disco *Tropicália* temos canções como Baby (1968), de Caetano Veloso, em que a possível “iconoclastia”, expressa no uso e abuso das guitarras elétricas, não leva a nenhum resultado consequente do ponto de vista musical. Também é o caso de Divino Maravilhoso, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, que com Gal Costa obtém o terceiro lugar no Festival da Record de 1968.” (FURTADO, p. 1932)*

De acordo com Rosângela Patriota, dentro do movimento tropicalista, existem três referências que marcam o início da tropicália: A encenação da peça *O rei da Vela* (1933, Oswald de Andrade), pelo Teatro Oficina, a instalação Tropicália do artista Plástico Hélio Oiticica, todas as duas em 1967, e posteriormente, surge Glauber Rocha, com o filme *Terra em Transe*:

“O início do movimento, e este via de regra localiza-se na exibição do filme *Terra em transe*, na encenação da peça *O Rei da Vela*, na composição da música Tropicália por Caetano Veloso, e na instalação realizada pelo artista plástico Hélio Oiticica denominada Tropicália que, aliás, emprestou o título à música de Veloso. (PATRIOTA, p. 138)

É fato que esses movimentos, teatrais, imagéticos e cinematográficos, serviram de base para a estruturação da estética musical tropicalista, mas também é fato que têm suas peculiaridades e não são parte de um pacote totalmente coeso. E, justamente por isso, a questão estética do movimento tropicalista é tão interessante e pertinente para abordagem e para compreender como se dava a intenção de criar um novo modelo de arte. Segundo Rosângela Patriota,

“O tropicalismo foi, antes de mais nada, um conjunto de pressupostos e ideias que nortearam algumas manifestações artísticas pós-1964, com o objetivo de criar uma arte brasileira de vanguarda. Para tanto, as condições específicas que as propiciaram foram elididas e, em seu lugar, verificou-se a existência de uma ideia capaz de trazer para sua órbita filmes, espetáculos e instalações, como se estes não tivessem sido frutos de discussões e caminhos próprios.”  
(PATRIOTA, p.136, 137)

Nesse sentido, a tendência ao diálogo, do movimento tropicalista, permeia na área dos movimentos culturais e das culturas outras que não a brasileira, pura e simples. Sobre isso, tomando o movimento Black, do Rio de Janeiro, como exemplo, Gilberto Gil, ao ser entrevistado por Ana Maria Bahiana, em “A paz doméstica de Gil”, diz:

“A mesma coisa, a mesma coisa o movimento contra o rock...e a mesma pressa que os garotos do rock tiveram de imitar os grupos ingleses e americanos e fazer as mesmas coisas, vestir as mesmas roupas, a mesma pressa os blacks da zona norte estão tendo de imitar o James Brown, de usar um chapuzão, um sapato alo igual...na África é a mesma coisa. Como é possível que lá, onde eles não precisam... O que eu chamo de retroalimentação, esse *feedback* constante de culturas neste planetarismo que marca a vida moderna no mundo, não dá mais pra ter esse lugar onde é tudo puro, não dá mais pra ter.” (BAHIANA, p.63)  
Grifo nosso.

Percebemos não só a crítica à cópia pura, sem criação \_ e aí, uma menção aos Mutantes do início: uma cópia de grupos estrangeiros \_ mas também a contemplação das contribuições culturais diversas de sociedade para sociedade.

O que mostra coerência com a premissa tropicalista de que a sociedade brasileira não é feita apenas do arcaico, e sim de um misto entre o arcaico e o moderno na medida em que culturas díspares dialoguem entre si. Hélio Oiticica, a luz do que Gil chama de “retroalimentação”<sup>11</sup>, ao falar sobre a concepção tropicalista, deixa claro a sua intenção no que diz respeito ao mito da miscigenação, e da antropofagia de culturas alheias para a formação da nossa própria cultura brasileira, em seu artigo publicado na Folha de São Paulo, em Janeiro de 1984.

“(...) a exposição de Nova Objetividade era quase que por completo mergulhada nessa linguagem Pop, híbrida para nós, apesar do talento e força dos artistas nela comprometidos. Por isso creio que a Tropicália, que encerra toda essa série de proposições, veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade quis eu com a Tropicália criar o mito da miscigenação \_ somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo \_, nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam ela. Quem não tiver a consciência disto que caia fora. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de

ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrido, intelectualizado ao extremo, vazio de um significado próprio. E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda a espécie, a pregar o tropicalismo, tropicália (virou moda!) enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é.” (OITICICA, 1984)

O diálogo é, portanto, a base do tropicalismo. Cria-se uma cadeia de diálogos de movimentos culturais entre movimentos culturais, sociedades entre sociedades, arte entre arte, imagem e música, cinema e teatro, teatro e platéia, platéia e política. Essas convergências e divergências formam o movimento tropicalista e espelham o contexto das décadas de 60 e 70. Como exemplo, voltamos ao filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, que começa, dentro deste diálogo constante, a construir um elo entre o espetáculo *Rei da Vela*, sobretudo no que tange, segundo Rosangela Patriota, à “existência de perspectivas de redimensionamento das interpretações sociais, políticas e estéticas sobre o Brasil daquele período” (p.137).

Essa cadeia de diálogos e referências contribui para a formação da concepção estética do Tropicalismo (a exemplo da instalação de Hélio Oiticica e a música de Caetano Veloso), haja visto as colocações de Caetano Veloso a respeito da incorporação de suas expectativas estéticas nos trabalhos tropicalistas, e que influenciaram o movimento, e na obra de Oswald de Andrade.

O Tropicalismo é, portanto, um misto de movimentos que permeiam diversas áreas do conhecimento — a exemplo das imagens, cinema, artes plásticas, literatura, música, etc.. Contudo, Rosangela Patriota afirma que impossível denominar uma data e lugar exatos para precisar o nascimento do movimento tropicalista.

Além disso, deixa claro a dificuldade em caracterizar as diversas experiências artísticas que levam o título de tropicalista.

De fato, Patriota é coerente em sua análise na medida em que nosso estudo, entre outras coisas, pretende justamente traçar uma investigação que permita, ao menos,

esclarecer, até em que ponto o tropicalismo converge ou diverge das outras manifestações artísticas, este é, no entanto, um ponto para mais adiante.

Nos cabe poder afirmar que o tropicalismo se encontra num bojo da chamada “arte engajada”. Entretanto, em seu período foi visto por membros da esquerda como um movimento que traía os ideais revolucionários e, portanto, a favor do *status quo*.

A esquerda tinha uma concepção única da realidade brasileira e da forma de fazer revolução. Para ela a sociedade brasileira se configurava por elementos provenientes tão somente do arcaico, e que uma revolução organizada, e somente esta, poderia ser capaz de transformar a realidade brasileira. Neste contexto, o papel da arte, e do artista deveria ser de buscar inspiração nas coisas nacionais, e nada que transpassasse esse limite.

O tropicalismo concorda com a esquerda, da década de 60 e 70, sobre os elementos arcaicos ainda presentes na sociedade brasileira, contudo insistia na ideia do diálogo cultural que se dava entre as coisas nacionais e estrangeiras, que não só demonstravam elementos da modernidade inseridos na sociedade, como também contribuía para que o Brasil formasse sua identidade com elementos seus e de outros e, nem por isso, deixar de ser Brasil.

Dentro desta ideia de arcaico e moderno contida no movimento tropicalista, João Pinto Furtado nos aponta uma oposição do movimento tropicalista em relação à leitura do Brasil que predominava anteriormente sobre o próprio Brasil.

“Entre o monumento no planalto central e o escondido luar do sertão é a polaridade rural/ urbano que se afirma como característica de nossa formação social. E assim também a *criança sorridente, feia e morta, os urubus entre girassóis* e aí por diante. Delineia, no caso, em oposição à visão maniqueísta predominante anteriormente, uma nova leitura do Brasil, visto como mais urbano e moderno, embora persistentemente rural e arcaico em outros aspectos. Abre-se, por esta via, no plano da expressão musical, caminho para novas “leituras” da cultura e da política.” (FURTADO, p. 133)

Dessa premissa, a revolução não se dá apenas no plano da massificação, através de um partido político, que goze de uma boa vanguarda, a fim de trazer à luz os que dela fogem.

O tropicalismo saía, portanto, da concepção marxista leninista de um único partido e vanguarda. Ou seja, considerava que a revolução é possível de se realizar através de movimentos culturais, não “organizados”, ou seja, não ligados a um determinado partido (o que não significa isentos de ideologia), e também no âmbito do privado, dentro da individualidade de cada brasileiro. À arte cabia o papel de entender a realidade brasileira, buscar nela instrumentos de inspiração, dar valor ao que é nosso.

Era a recuperação da ideia do modernismo, implantada na década de 20, com ares de modernismo das décadas de 60 e 70. As coisas do nacional eram importantes sim, mas o que saía desse limite, também o era. A respeito dessa caracterização do que é nacional, Hélio Oiticica, diz que

“Com a teoria da Nova Objetividade queria eu instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (Op e Pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas (...). A conceituação da Tropicália, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. Aliás, no início do texto sobre Nova Objetividade, invoco Oswald de Andrade e o sentido da Antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu depois de apresentado entre nós o *Rei da Vela*) como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional. Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional” (OITICICA, 1984)

A fim de entender essa questão com mais clareza, Rosangela Patriota diz que

“Nessas circunstâncias, a arte engajada, que apesar da denúncia e da exposição das mazelas sociais e políticas era profundamente otimista e solidária em relação ao futuro do país, passou a externar posturas que não mais vislumbravam esperanças em relação ao porvir. Para aqueles que continuavam a compartilhar das análises do PCB, o momento era o de resistência política e de luta pelo retorno das liberdades democráticas. Outros que, anteriormente, já não se sentiam à vontade diante das interpretações propostas pelos comunistas, mas que também acreditavam no papel político da criação artística, realizaram outras discussões. Em lugar de enfatizarem o caráter de resistência, seus trabalhos iniciaram um diálogo crítico com as experiências políticas e estéticas, que apostaram tanto na política de alianças quanto na possibilidade da revolução democrático-burguesa” (PATRIOTA, p. 144)

A exemplo dessa vertente, temos os filmes *O desafio* de Paulo César Sarraceni, e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. O primeiro, realizado após o golpe, o segundo se configura como um divisor de águas dos movimentos culturais da época.

Glauber Rocha firma sua diferença na medida em que afasta-se dos temas do cangaço e da religiosidade rural popular, e lança *Terra em Transe*, com novos olhares a cerca da cultura e da política brasileira. Ele procura, notadamente, romper com as perspectivas políticas e culturais estabelecidas até então. Por isso, na medida em que mudam-se os parâmetros culturais e políticos de uma sociedade, modifica-se também, o olhar dela sobre ela mesma, e sobre suas próprias produções. Não haveria de ser diferente em um movimento cultural, como o tropicalista, em que a mudança de olhar da arte para a sociedade brasileira, promovida pelo movimento, implicou em uma mudança de paradigmas, sobretudo estéticos, se configurando como um movimento revolucionário.

Nesse mesmo sentido, o espetáculo *O Rei Da Vela*, abordando temas como exploração do capital estrangeiro, burguesia subserviente, aliança entre latifundiários e industrial, construídos cenicamente, transformam o cenário teatral, ao menos no eixo-Rio e São Paulo, na medida em que propõe um novo olhar para o processo histórico e cultural do país.

É, justamente, no momento em que o Teatro Oficina de São Paulo encena “Roda Viva” de Chico Buarque de Hollanda, no ano de 1967, em que oportunamente José Celso dá ao espetáculo um tom mais radical, o teatro encontra, na radicalidade, o caminho do teatro de agressão, ao contrário da justaposição entre o arcaico e o moderno do movimento tropicalista, de Gil e Caetano.

Contudo, as divergências tornam-se convergências no diálogo entre o teatro e o movimento tropicalista como um todo. Outro exemplo de conexões estéticas está nas parcerias entre a Poesia Concreta e a construção poética das músicas de Gil e Caetano com Rogério Duprat e Júlio Medaglia. Ou mesmo, como já foi dito, a instalação de Hélio Oiticica e a música Tropicália de Caetano Veloso, ou o forte impacto causado pelo filme de Glauber Rocha.

Apesar dessas convergências e diálogos constantes, Hélio Oiticica alerta sobre o consumo do tropicalismo sem o entendimento concreto do mesmo:

“(...) mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por essa voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não possuem — sua cultura ainda é universalista, à procura desesperadamente de um folclore, ou a maioria das vezes nem isso” (OITICICA, 1984)

A respeito da visão dos protagonistas tropicalistas, podemos tirar suas concepções sobre o movimento que criaram e ajudaram a construir. Rita Lee fala sobre esse diálogo entre culturas estrangeiras e a nossa, formando a concepção tropicalista, e da formação da sua própria consciência a partir de Gilberto Gil.

“Gil, pra mim, foi a pessoa que me deu todos os toques. Os toques de Brasil, de música, de composição. Quando ele pegou os Mutantes e mostrou “Domingo no Parque” eu fiquei...tonta...estatelada...de boca aberta...era um *rock*, sabe, um rockasso, eu ouvia assim. Nos Mutantes a gente não compunha, nem pensava nisso. Era só tirar as músicas dos Beatles, do Mama’s & Papas igualzinho,

copiando mesmo. Foi o Gil que mostrou como podia ser, que fez a gente se ligar em coisas do Brasil, que fez a cabeça da gente(...)" (BAHIANA, p.100)

A preocupação com o que é nacional se mostra até, nos mínimos detalhes, e terminologias, como por exemplo, a diferença de “*rock*” para “*roque*”.

“ Sabe que eu não gosto de ficar dizendo que faço *rock*? Sabe que isso não quer dizer nada pra mim? Aí eu já pego e escrevo r-o-q-u-e, com *q* mesmo, já é uma outra coisa, não é ficar fazendo rock, rock, radicalmente. Isso é impossível gente, a gente vive aqui, no Brasil, tem que se ligar nisso, falar das coisas daqui.”  
(BAHIANA, p. 97)

Segundo Ana Maria Bahiana, Gil explicando para Paulo Ricardo a questão do “derrubar barreiras”, diz que

“Rita Lee não é da aristocracia do rock brasileiro e eu não sou da aristocracia da MPB. Podemos fazer qualquer trabalho, seguimos nosso impulsos. Queremos é deixar o caminho aberto para nossos filhos. Tentamos resolver os problemas do nosso tempo, deixar para nossos filhos os problemas do tempo deles. Não queremos deixar problemas de herança” (BAHIANA, p. 100)

Ao ser perguntada por Bahiana sobre cantar para uma platéia de estudantes, Rita Lee coloca sua opinião, deixando claro essa ideia de intervenção social desvinculada de partidos e, no caso da tropicália, longe das normas culturais e políticas que rezava a cartilha do movimento estudantil da década de 60 e 70.

“Estudantes...não estou a fim não. Acho uma gente muito triste, muito pra baixo...as mudanças que eles querem fazer eles querem de um modo antigo. Não é mais assim que se fazem mudanças. Eu acho que mudo muito mais as cabeças das pessoas que eles com as passeatas e tudo. Eu faria até uma passeata, mas de um outro jeito.” (BAHIANA, p.105)

Ainda neste sentindo, Rita Lee deixa transparecer em sua fala evidente divergência entre a esquerda da década de 60 e 70, e os protagonistas tropicalistas:

“É pra contar tudo, sabe. Pra contar como as pessoas faziam abaixo assinado pra gente sair dos festivais, como os críticos diziam que os Mutantes não valiam nada, não iam nem durar um mês ...eu tenho isso guardado. Era uma barra aquela época. A gente vivia cercado de feras. E a gente, garoto, querendo botar pra quebrar. O papel dos Mutantes naquilo tudo era esse: agitar, irritar. Ah, todo mundo contra a gente? Então vamos fantasiados, eu de noiva grávida, vamos irritar mesmo” (BAHIANA, p. 106)

Ainda no que tange ao aspecto político, Gil pontua que

“O artista está mais intensamente, digamos assim, ligado ao fato político, mas em essência ele não está mais ou menos ligado que as outras pessoas. Ele está tão ligado quanto as outras pessoas. A não ser em casos específicos de artistas que são dublés de artistas e políticos também. Aí já é uma outra coisa. São artistas que fazem a arte mas que são políticos, ou seja, fazem política e utilizam a música ou a arte que fazem como um instrumento auxiliar desse trabalho político. O que não é o meu caso.” (BAHIANA, p.66)

Nesta linha de raciocínio, Gil diz que nunca foi, porém, sua pretensão ser um político artista. Acredita, sim, que é possível modificar o ambiente onde vive, mas de forma individual, no “plano inconsciente geral da vida”, que se dá ao longo da história, não de forma massificada e organizada. E segue dizendo que

“O que talvez tenha mudado em mim seja isso, que hoje eu sei que o tempo trará as mudanças, agora não necessariamente no meu tempo, mas o tempo todo, o tempo. Quer dizer, tudo se transformará no tempo, mas no tempo todo, não no meu tempo.” (BAHIANA, p.67)

Por fim, de acordo com Patriota,

“(…) interpretar objetos artísticos à luz de suas historicidades significa destituí-los de uma situação ideal, a fim de percebê-los no campo das paixões e das disputas que alimentaram o momento no qual os mesmo foram elaborados.”  
(PATRIOTA, P.153)

A lógica tropicalista se faz pertinente na medida em que, no período de 60 e 70 o tropicalismo e os movimentos culturais se encontram em meio a fortes disputas políticas quando, um lado da esquerda os considera reacionários e tem ideias conservadoras a respeito do que deve ser a revolução socialista brasileira; ao passo que outra parte do movimento, posteriormente considerado de esquerda, em aspectos culturais, traz à luz a proposta de uma reforma revolucionária na sociedade brasileira. Que só se torna revolucionária pelos seus constantes diálogos “antropofágicos” com outras culturas e movimentos.

### **2.2- Do Cinema Novo à Poesia Marginal e o Teatro Oficina**

*“(…) Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo.” (Glauber Rocha, Uma Estética da Fome, 1965)*

Neste capítulo será abordado a relação entre o Cinema Novo, a Poesia Marginal e o Teatro Oficina, para tanto, trabalharemos com questões relativas às figuras pertinentes aos temas: Glauber Rocha, Ana Cristina César e José Celso Martinez respectivamente. O objetivo é entender os movimentos culturais das décadas de 60 e 70 e seus diálogos com o tropicalismo. Nesse sentido traçaremos um breve panorama a respeito da efervescência político-cultural que permeava a ditadura militar empresarial brasileira do pós 64.

A fim de traçar uma breve contextualização, vale entender o contexto que propiciou o surgimento do das efervescências culturais daquele momento e do Cinema Novo, que nascia no contexto de 1950 e 1960 onde o Brasil vivia momentos relevantes da sua história contemporânea. Segundo consta em “Cultura e Participação nos Anos 60”, o país experimentava uma conjuntura caracterizada pela articulação, que por muitas vezes se mostrava instável, no que se refere à “nova ordem democrática” que alimentava a esperanças das elites brasileiras em ver o sonho de um país desenvolvimento economicamente na medida em que se intensificava o processo de industrialização após o período da ditadura varguista.

“A idéia de um Brasil revigorado, avançando rapidamente em direção ao estágio das nações mais desenvolvidas, ganhava aparência de realidade no projeto de construção de Brasília, na implantação da indústria automobilística e na ousadia dos planos governamentais que, segundo o *slogan* de JK, fariam-nos caminhar cinquenta anos em cinco.”

(HOLLANDA; GONÇALVEZ, Pág. 32)

No contexto cultural o Brasil vivia uma produção ideológica de muito intensidade. De acordo com Hollanda, essa produção cultural estava ligada ao problema do desenvolvimento e do nacionalismo. Nesse sentido, em 1995, criou-se o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB. Tratava-se de um Instituto que pretendia reunir intelectuais muito dedicados na questão da interpretação do Brasil e na formação e construção de um "consciência nacional" que fosse competente em tratar do amadurecimento social, econômico e político do país no seu sentido mais progressista.

Na cultura, todo esse contexto estimulava a prática e as construções de uma polêmica vanguarda literária que, por sua vez, era denominado por poesia concreta que se debruçava no trabalho de experimentar novas linguagens que conseguissem expressar os aspectos modernos que surgiam na sociedade brasileira.

"Abertos à absorção de informações da modernidade artística e da cultura urbana industrial \_ os *mass media*, a propaganda ,o cinema, etc. \_, os poetas concretos pediam, sintomaticamente, "poemas à altura dos novos tempos, à

altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos". Na música popular, os "novos tempos", assistiam ao surgimento da Bossa-Nova, onde a musicalidade brasileira era recriada com a assimilação de harmonias que, em sua originalidade, muito deviam às formas musicais do Jazz e da melhor canção internacional. Na área teatral encenava-se o grande espetáculo, na linha tão bem cuidada quanto comportada do Teatro Brasileiro de Comédia. Em contrapartida, surgiam novas experiências como o Teatro de Arena e o Oficina que ao longo dos anos 60 desempenhariam um papel renovador e crítico no meio teatro. Passava-se, em suma, por um momento estimulante e propício à articulação de uma produção cultural brasileira, capaz de responder em suas diversas áreas ao projeto nacional de desenvolvimento. Filho da sociedade industrial, o cinema encontraria, nesse período, um ambiente certamente favorável ao seu florescimento." (HOLLANDA, p. 33)

No início dos anos 60 a "arte revolucionária" começava a mobilizar intelectuais que, outrora, tratava-se de jovens dos anos 50, apaixonados por cinema, que se reuniam em bares ou em cineclubes do Rio de Janeiro com objetivos de discutir sobre as questões políticas, culturais e, especificamente sobre o cinema, do Brasil.

Estes intelectuais se tornariam, em um curto espaço de tempo, os protagonistas de um movimento relevante na área cinematográfica que gozava de muita originalidade e que teria repercussões relevantes na cultura brasileira. Aquele modelo industrial de um cinema brasileiro feito com bases nos modelos norte-americanos e europeus de fazer cinema, para estes jovens, não era interessante. Interessava à eles construir uma ideia de um cinema descolonizado que fossem ligados à questionar criticamente à realidade do subdesenvolvimento com fins em traduzir as especificidades de uma vivência histórica de um país subdesenvolvido e de terceiro mundo.

"Nossa geração \_ dizia Glauber \_ tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural" (HOLLANDA, p.37)

Fazendo as interligações, vale dizer que tanto Glauber Rocha, com seu *Terra em Transe*, quanto Ana Cristina César com *A teus Pés e* o Teatro Oficina, encenação da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade; são importantes na medida em que podem servir como alicerces para o entendimento do diálogo entre o Cinema Novo, a Poesia Marginal e a forma inovadora do Teatro Oficina do fazer teatral. Todas elas, não por acaso, influenciando e sendo influenciadas pelo tropicalismo. Colocando em prática o que Gilberto Gil chama de retroalimentação.

Voltando ao cinema é válido salientar que antes mesmo de Glauber Rocha, o cinema nacional sofreu um contato com o modernismo brasileiro. Um contato com a busca da identidade brasileira inserida na produção cultural do país. Nesta lógica, no artigo “Deus e o Diabo sob o Equador”, Geraldo Veloso diz que:

“(...) este projeto explícito já vinha de muito antes. José de Alencar buscou deliberadamente a criação de uma linha de desenvolvimento de situações e personagens que tivessem um contorno brasileiro. Importou os ideais do romantismo europeu, misturou-os ao mito do “bom selvagem” e criou os Peris, Iracemas, Cecis, Ubirajaras, dando roupagens locais a esteriótipos importados”  
( VELOSO, p. 140)

Nota-se então a incorporação da prática antropofágica, presente em José de Alencar, e influenciando as próximas gerações pertencentes à cultura brasileira. Cultura esta que já sofria modificações desde o início do século XX por meio de uma nova forma de pensar a cultura brasileira e a identidade nacional.

É neste cenário que o pensamento brasileiro começa a caminhar para a construção de uma nova identidade brasileira devido às necessidades culturais, políticas e intelectuais que permeavam a primeira metade do século XX. À luz destas questões, Geraldo Veloso pontua que:

“O pensamento brasileiro começava a delinear as grandes gêneses da identidade brasileira. Figuras como Sylvio Romero, José Veríssimo, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior e muitos outros, num período que

vai do fim do século passado (XIX \_\_ é necessário explicitar já que ainda não tenho certeza se entramos ou não no século XXI) aos anos trinta e quarenta de século XX, procuram, muitas vezes com teorias equivocadas, deterministas , ou mesmo racistas, criar macro modelos para a definição da gênese brasileira. E esta busca coincide com os movimentos da história e da política que introduziram o país na modernidade, na era industrial.” (VELOSO, p.141)

Concomitantemente a isto, o modernismo começa a se mostrar no quadro cultural nacional e junto com ele o movimento operário entra em vias de amadurecimento criando o Partido Comunista Brasileiro, em 1922, ao passo que a direita nacional se alia aos integralistas, também em busca de uma identidade nacional por vias mais autoritárias.

Em um momento em que, tanto a esquerda quanto a direita brasileira sentem a necessidade de uma definição de identidade nacional, o modernismo encontra instrumentos e bases através da idéia de uma afirmação genuinamente brasileira.

O cinema brasileiro surge, então, como uma inovação tecnológica ainda pouco contemplada pelo movimento modernista. Contudo, tempos depois, fazia-se notar um grupo de jovens notáveis para o cinema nacional, e é dentre eles que se destaca Humberto Mauro, considerado “pai do cinema poético brasileiro”.

É por meio da figura de Humberto Mauro que se dá o início do cinema poético brasileiro. Neste quadro histórico, Geraldo Veloso explana, com propriedade, sobre o surgimento do Cinema Novo no país.

“O “Cinema Novo” brasileiro surge num contexto de continuidade de desenvolvimento de uma atitude criativa que começa com os modernistas. Seu projeto é de fazer um cinema de dramaturgia popular, essencialmente ligado ao ser brasileiro. E isto, igualmente, não é um projeto derivado apenas do setor de cinema, produto de uma intencionalidade dos realizadores e teóricos do cinema.” (VELOSO, 142,143 p.)

O Cinema Novo, ganha espaço também na geração bahiana que seria responsável pela notável revolução cultural ocorrida na história do Brasil. E desta geração, faziam parte

Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Luis Paulino dos Santos, Luiz Carlos Maciel, Geraldo Sarno, Orlando Senna, Olney São Paulo, Roberto Pires, entre outros, protagonizavam a área do cinema e dialogavam com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Capinam, Bethânia, Gal etc..

Glauber se torna, então, um dos grandes expoentes do Cinema Novo, e também um marco do mesmo. De acordo com Veloso:

“Glauber é o primeiro rompimento imprudente entre as origens ideologicamente disciplinadas do “cinema novo” de origem (Nelson Pereira dos Santos, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), embora este rompimento nunca tenha se realizado politicamente e sim contribuído para dar uma remixada na trajetória programática do cinema realizado sobre estas influencias.” (VELOSO, p. 149)

A relação de Glauber Rocha com o modernismo, antropofagia, e o que há de revolucionário, é tão latente que Geraldo Veloso chega a dizer que ele, nada mais é do que a incorporação de Oswald de Andrade.

De fato, Glauber protagoniza um momento ímpar na história da cultura nacional com o seu *Terra em Transe*, filmado em 1966 e 1967, no Brasil, mostrando o cenário político da América Latina pré-ditaduras. Para Sérgio Farias Filho, em seu artigo “Estética e Política na terra em transe de Glauber Rocha”, Glauber consegue uma grande evolução diante de suas obras anteriores.

"É impressionante a evolução de Glauber de seu longa-metragem anterior (Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964) para este longa, principalmente em relação à direção: enquanto que a estética de Deus e o Diabo na Terra do Sol é uma fusão do cinema revolucionário de Sergei M. Eisenstein (o filme chega a possuir até uma espécie de tributo à antológica cena da Escadaria de Odessa da obra-prima do diretor, O Encouraçado Potemkin) e do Neo-Realismo Italiano (principalmente dos filmes de Luchino Visconti e Roberto Rossellini), em Terra em Transe há uma nova estética com elementos criados pelo próprio diretor,

embora ainda contenha elementos das escolas italianas e soviéticas. Sem dúvida, há um sensível amadurecimento entre essas duas obras." (FILHO, 2005)

Em *Terra em Transe*, Glauber Rocha retrata seus pensamentos político-sociais e coloca, como elementos norteadores do filme, as características que configuram a obra como descontínua, caótica e dinâmica. Descontínua na medida em que Glauber expõe os fatos para, só então, expor as causas dele. Rompendo com a narrativa linear Glauber pretende apenas induzir o espectador à reflexão sobre o tema mostrado no filme.

O caótico se mostra quando é possível observar que não existe no filme um padrão ou uma lógica narrativa, pelo menos não uma lógica comum. Assim, mesmo que induzindo o espectador à reflexão, Glauber não deseja controlar a interpretação do outro sobre sua criação. A intenção é, tão somente, causar o desconforto com vias à reflexão.

A característica do dinâmico se dá através da movimentação da câmera e dos cortes. Glauber movimenta a câmera, por vezes, em sentidos circulares e contínuos, causando desconforto ao espectador, a fim de passar sua mensagem estética e política sobre o contexto latino-americano pré-ditatorial. Além disso, cortes em cenas inesperadas, levam o espectador à um lugar outro bem distante do anterior, proporcionando a dinamicidade notada da obra.

O filme é, portanto, um retrato da América-Latina. Não se limita só às questões nacionais apesar de, inevitavelmente, transitar por elas. Os problemas mostrados nos filmes estão na indecisão e contradição dos artistas latino-americanos e na descrença da esquerda latino-americana.

*Terra em Transe* é importante por se configurar como marco do Cinema Novo e por protagonizar importante diálogo com o movimento tropicalista. O filme demonstra a proposta do Cinema Novo de ser fiel à realidade nacional, denunciando a desigualdade social.

Neste quadro que se configura pela busca dos elementos nacionais e da crítica e denuncia de problemas econômicos, políticos e sociais, a Poesia Marginal surge através de um movimento figuras do mundo das letras que começam a fazer parte de um processo alternativo de criação, produção e distribuição de obras mimeografadas.

Surge então a Poesia Marginal. Deste movimento faziam parte nomes como Chacal, Charles e, ainda que não publicassem suas obras através do mimeografo, Paulo Leminski, Francisco Alvim, Cacaso e Ana Cristina César também faziam parte desse movimento cultural transgressor.

Esse movimento literário utilizava-se da fala diária, simples e direta. Algo muito além dos limites das regras acadêmicas. A Poesia Marginal bebe do tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, se vestindo de liberdade. Em contraponto, era necessário despir-se da linguagem artística e suas manias acadêmicas, para se tornar livre no pensar e no criar.

*A Teus Pés*, obra publicada antes da morte de Ana Cristina César<sup>12</sup>, é uma de suas mais conhecidas obras literárias. Cercado de histórias passionais, noites cariocas e inverno europeu, esta obra também ajuda na configuração do movimento poético transgressor, que surge no grande burburinho cultural da década de 60 e 70, na medida em que a Poesia Marginal contextualiza a criação poética e a leva para a realidade social, remetendo à subjetividade lírica.

Em outras palavras, ressurge o discurso poético, o verso (sendo ele livre ou metrificado); abre-se um grande espaço pra a fala autobiográfica (muito característico em Ana Cristina César) e, por fim, encontra-se possibilidades para o caráter político e público dentro da fala poética.

Não é gratuito lembrar que a fragmentação do discurso é também uma característica tropicalista e, sobretudo, uma marca da linguagem poética da tropicália. Essa característica

da fragmentação levou Annita Costa Malufe, em seu artigo “Ana C., A crítica por trás da poesia”, afirmar que:

“Para quem conhece seus poemas, os ensaios críticos são uma boa oportunidade para entender melhor como ler aqueles textos que muita gente, à primeira vista, acaba tendo como estranhos, quase herméticos, não-senso etc. E a crítica especializada não está fora disso. Há tanto quem acredite que os textos de Ana C. não passam de fluxo natural e inconsciente à maneira surrealista quanto quem a leia como uma poeta simbolista, procurando significados ocultos, estrategicamente codificados por trás das palavras.” (MALUFE, p.29) Grifo nosso.

Dentro da característica da fala no campo autobiográfico, segundo Annita Costa Malufe, a obra de Ana Cristina César oferece, à quem busca na literatura um reflexo da intimidade do autor, um prato cheio. No entanto, a obra de Ana Cristina César não se caracteriza só por isso, mas se faz pontual no que tange à crítica poética. A respeito disso, Annita Costa Malufe diz que:

“Há um diálogo de Ana C. com correntes que poderíamos chamar de “mais radicais” da crítica literária, nas quais destacaríamos nomes como Jacques Derrida, Barthes, e, sem dúvida, o escritor e filósofo Maurice Blanchot. Ou antes disso: há um diálogo de Ana C. com todo um pensamento filosófico bastante contemporâneo, sobretudo aquele que atualmente poderíamos associar, depois de Nietzsche, aos filósofos franceses Gilles Deleuze e Michel Foucault \_ todos autores que constam com livros e anotados por ela, em sua biblioteconomia particular (...).” (MALUFE, p. 30 , 31)

A crítica poética e a influencia de autores internacionais estão intimamente ligadas e, evidentemente, dentro da dinâmica tropicalista e antropofágica.

Annita C. Malufe usa o termo “palavra viva” para demonstrar a poética de Ana Cristina César. Poética esta que cria realidades e se configura como um “disparador de mudanças”. A autora completa, ainda que,

“O poema de Ana C. deve ser visto como um ser com vida própria, autônoma, que visa a interferir sensorialmente no mundo, nas pessoas, nos corpos, como qualquer outro objeto real.” (MALUFE, P. 34)

Também como um “disparador de mudanças” e protagonista importante de outro movimento cultural desta época, é José Celso Martinez.

A partir do espetáculo *O Rei da Vela*, e de Oswald de Andrade, o Teatro Oficina sofreu modificações em seu fazer teatral, e dialogou e influenciou outros movimentos culturais contemporâneos a ele no que diz respeito à estética e ideologia. O Tropicalismo está intimamente ligado a isto.

Segundo o próprio Martinez, a importância deste marco se dá porque:

“(…) até então, no Brasil, o teatro era visto como algo que tinha começado com Anchieta catequizando os índios. E foi se transformando, sempre ligado à catequese, era um teatro hemisférico norte-cêntrico. (...) E Oswald coloca como a cena inicial da peça, sua re-interpretação da devoração do bispo Sardinha pelos Caetés. O bispo Sardinha se dirigia a Roma para buscar mulheres brancas, pois o Brasil corria o risco de ficar um país mestiço. Ele naufraga com essas roupas maravilhosas de bispo, e foi salvo, despido e devorado, pelos caetés.”

(MARTINEZ, p.15)<sup>13</sup>

A partir de Oswald de Andrade, a perspectiva teatral de Martinez, com o Teatro Oficina foi transformada e, à luz desta transformação, o Teatro Oficina re-interpreta o que já tinham feito, (Brecht, Shakespeare, teatro japonês, Nelson Rodrigues, Cacilda Becker, etc..) com bases na antropofagia.

Neste contexto, dá-se o diálogo entre os outros movimentos culturais da época e, portanto, a configuração do tema estudado pelo presente trabalho.

A cerca dessa efervescência, Martinez diz que:

“Nos anos 60 a terra entrou em transe e este abalo produziu o movimento anarquista de 68. No Brasil houve a descoberta de Oswald, a montagem de *Roda Viva*. Comecei a ensaiar *Roda Viva* depois do *Rei da Vela* em 67, e estreamos no começo de 68, antes das convulsões de maio. Coincidiu com *Terra em Transe*, do Glauber, e com a *Tropicália*, do Hélio Oiticica e do Caetano, antecedeu em um ano a *Hair*. Eu acho que o Brasil, num certo sentido, estava na vanguarda do que acontecia no mundo nesta época. Houve uma espécie de ressurreição espontânea, inesperada, do coro no teatro. Ele estava desaparecido há tempos ressurgindo no momento em que uma grande crise se alastrava pelo mundo.”

(MARTINEZ, 16, 17p.)

A mudança de paradigma teatral foi tão grande, que aproximou o público dos atores do Teatro Oficina, e proporcionou a ambos a oportunidade de criarem, em conjunto, uma idéia de cultura nacional. Tal diálogo foi tão relevante, significativo e pontual para o movimento cultural da época que a censura à volta do coro grego se fez presente de todas as formas, sendo permitido somente apresentações sem a participação da platéia. Ou seja, o movimento cultural transgressor conseguia, enfim, se comunicar com o público numa linguagem acessível e nacional.

Importante dizer que essa concepção adotada pelo Teatro Oficina não se deu de repente e não se deve, única e exclusivamente, à Oswald de Andrade, mas sim à um processo histórico cultural presente no Brasil desde o primeiro governo de Vargas. Sobre isso Martinez aponta que:

“Devo muito ao Getúlio. Houve a bossa nova, o cinema novo, o Teatro Oficina. Em 68 estávamos estruturados para o que viria. Os que estavam muito jovens se perderam, foram muito sacrificados. Houve uma espécie de genocídio em 68, quando se abortou a revolução cultural que se desenvolvia no mundo todo. Procurei ser muito fiel a essa revolução, procuro até hoje. Estou com 68 anos e fico muito contente com isso, em continuar lutando pelo sonho de minha geração, aquele de John Lennon. Tem coisa mais importante que o sonho? Não tem. Eu acredito no teatro como materialização do sonho, na vida como materialização do sonho” (MARTINEZ, p..22)

É desse sonho de José Celso Martinez, que também faziam parte Glauber Rocha e Ana Cristina César. É pelo sonho da mudança, mesmo que não consciente, que se firmou o movimento tropicalista a cerca de todos os movimentos culturais paralelos e contemporâneos à ele. Em uma solidariedade mútua de trocas, de retroalimentação e antropofagia, pretendeu-se ler e interpretar a sociedade brasileira, absorvendo dela, e dando pra ela, com vias de formar uma identidade genuinamente nacional.

### **2.3- A contracultura do pós 64: Cultura e Estética na História e na Música Tropicalista**

No início do século XX o modernismo de Oswald de Andrade (que tanto influenciou os tropicalistas) se configura como um marco artístico e cultural do cenário nacional. Se estabelece com uma proposta de renovação de linguagem, buscando na experimentação, a liberdade da criação e a negação do passado. Como resultado deste movimento, a “A Semana de Arte Moderna” (que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, no período de 11 à 18 de fevereiro de 1922), pode ser entendida como um resultado nacional do movimento em busca pelo moderno que eclodiu em todo o mundo após a 1<sup>a</sup> Grande Guerra.

O Modernismo marca uma renovação em diversas representações artísticas, inaugurando uma nova poesia da declamação, uma nova música dos concertos, uma nova arte plástica exibida em tela, etc.. A intenção modernista consistia em apresentar um movimento de independência do Brasil que os libertavam dos padrões estrangeiros, procurando uma renovação na arte nacional e tendo como característica aspectos nitidamente brasileiros. Desta forma, marcando o cenário cultural do início do século XX, o modernismo negava o academicismo nas artes, trabalhando uma ruptura com o realismo e o naturalismo, influenciados por estéticas e movimentos como o cubismo e o expressionismo.

“Antropofagia. Essa visão é a grande herança deixada pelo modernista Oswald de Andrade. Oswald foi, juntamente com Mário de Andrade, a liderança intelectual do movimento modernista brasileiros, lançado escandalosamente em São Paulo em 22, com uma semana de recitais e exposições que suscitaram admiração, susto e horror \_ e do Amaral e Anita Malfatti, o músico Villa-Lobos, e outros poetas e escritores. (...) Meu encontro efetivo com este autor se deu através da montagem de uma peça sua, inédita, desde os anos 30, pelo grupo de teatro Oficina. Eu vira um espetáculo do Oficina \_*Os pequenos burgueses* de Górkki \_ em 65, na época em que Bethânia estava com o *Opinião*, em São Paulo. A montagem me encantara. O estilo do diretor José Celso Martinez Corrêa era o mesmo tempo mais tradicional e mais sutil do que o de Boal. Lembro que, ao sair do teatro, pensei em como era problemático que eu gostasse talvez mais daquilo do que meu querido *Arena conta Zumbi*. (...) a peça de Oswald de Andrade que o Oficina tirava de um ostracismo de trinta anos \_cheio de grande expectativa. Mas não imaginava que iria encontrar dessa sensibilidade e uma sua total negação.” (VELOSO, p. 241-242)

Ainda no contexto do século XX, porém no final da primeira metade do mesmo, o Brasil pôde assistir a criação da CEPAL, onde a discussão fundamental que norteava era a questão econômica concomitante a uma discussão histórica e social. A idéia girava em torno de que os países ainda agrários, necessitavam se industrializar para chegar ao desenvolvimento e, assim, gozarem de um salto econômico dentro dos padrões dos países desenvolvidos capitalistas.

Por sua vez, o ISEB, surge neste pano de fundo histórico em 1955, sendo extinto, porém, em 1964. E surge com a constatação de intelectuais e políticos que o Brasil caminhava para o desenvolvimento, contudo, ainda com uma cultura subdesenvolvida. A cultura que tiraria o país da escuridão do subdesenvolvimento seria, justamente, a cultura nacional. A cultura genuinamente nacional. As culturas estrangeira, portanto, traziam ao Brasil alienação, e portanto, a incapacidade de criar sua própria identidade, totalmente, nacional.

Neste contexto, o PCB e a UNE, seguem a risca o determinado na cartilha do CBC: a cultura produzida em solo brasileiro deveria ser, tão somente, nacional e, para isto,

inspirada em elementos nacionais, fabricada a partir de instrumentos nacionais. Isso levaria, então, o povo brasileiro à uma cultura nacional genuína. Nesta configuração, artistas de renome, e organizações como o Teatro Oficina, aderiram a essa nova cultura engajada que fosse capaz de alertar a sociedade da alienação por elementos estrangeiros e que a salvasse do perigo da não-identidade.

Em contraponto a essa concepção surge o movimento tropicalista, na onda dos movimentos da contracultura, contestando um estilo de vida padronizado, questionando a sociedade culturalmente, economicamente, politicamente e filosoficamente constituindo-se, em si, um movimento de contestação muito amplo e sofisticado inovando esteticamente tanto na harmonia, quanto na poesia e nos instrumentos musicais utilizados.

É por uma concepção onde o nacional deve ser contemplado, mas também os elementos estrangeiros absorvidos pela sociedade brasileira devem ser levados em conta como sustentáculos para o desenvolvimento de uma cultura, de fato e de direito, genuinamente nacional; que o movimento tropicalista é taxado como movimento que traia os ideais da esquerda da época. Era um movimento transgressor, visto como subversivo pela direita e traidor pela esquerda.

A concepção política tropicalista não era nem a concepção política da esquerda, nem a da direita. Para os tropicalistas a política dos anos 60 e 70 não estava intimamente ligada à partidos, estava ligada na visão de que a liberdade da criação artística permite o exercício da política.

Lançando mão de instrumentos eletrônicos de corda, como guitarra elétrica, ao passo que os instrumentos nacionais tidos como oficiais, eram o violão, o pandeiro, o tambor, etc.; os tropicalistas fazem a retroalimentação com elementos estrangeiros, que interferiam drasticamente na melodia e ritmo das canções, e com elementos brasileiros.

A retroalimentação tropicalista perpassava desde os instrumentos utilizados e o diálogo com os movimentos culturais nacionais, até o diálogo com movimentos estrangeiros. Em específico, a música da tropicália era influenciada, por exemplo, pelos Beatles, Sargent peppers e a música erudita européia.

Falando de estrangeirismo em suas canções, como “tomar uma coca-cola”, “bang-bang”, explicitando símbolos estrangeiros e capitalistas em suas músicas, em meio à elementos nacionais, também presentes nela, o Tropicalismo protagoniza uma guerra de farpas com a esquerda, podendo ser notada, sobretudo, nos famosos festivais através da tensão existente entre integrantes do movimento, e jovens esquerdistas da platéia.

O que não se compreendia era que a estética musical da tropicália se fundia com estética na ótica da história, ao passo que os tropicalistas (não só os da música, mas os da literatura e cinema), utilizavam-se de recursos inovadores, tanto para a construção da crítica ideológica, como para a construção da arte, da distorção do que, a priori, era considerado “belo”.

“No consenso geral que petrifica a História, a arte é o único embrião crítico, que a ideologia dominante, confundindo-se com a realidade, vai mistificar, mercantilizar, reduzir, integrar por todos os meios. (...) Por um lado essa reprodutibilidade quebra os privilégios da classe que exerce sua hegemonia cultural sobre a arte, por outro lado favorece a mercantilização e o caráter intercambiável da obra.” (HUISMAN, P. 63)<sup>10</sup>

A tropicália se faz pertinente neste ponto: a estética tropicalista não permite a massificação da sua arte. Ela entende a individualidade de cada um, e também os elementos outros que a sociedade brasileira absorveu. O tropicalismo se faz notar justamente por sair dos padrões, tanto do academicismo, quanto da criação artística.

É preciso engolir, o estrangeiro e colocá-lo para fora e, só assim, criar o que é nacional. É um movimento antropofágico, e de retroalimentação, que permite a construção da concepção do que é nacional respeitando os elementos genuinamente brasileiros em

conjunto com os elementos estrangeiros contidos no cotidiano nacional. É a junção estética, na música e na história, através da interpretação tropicalista, do arcaico e do moderno. Com intuito de explicitar tal idéia, e analisar a ótica estética musical, faremos uma breve análise da letra de *Tropicália*, de Caetano Veloso, que deu origem ao termo *tropicalista* e *tropicalismo*.

“Tropicália”, portanto, aponta os diferentes níveis em que se dá essa combinação entre o arcaico e o moderno que passa pela realidade de toda a tropicália que, nada mais é do que a sociedade brasileira:

“Sobre a cabeça os aviões  
Sob os meus pés, os caminhos  
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 não tem porta  
A entrada é uma rua antiga,  
Estreita e torta  
E no joelho uma criança sorridente,  
Feia e morta,  
Estende a mão  
(...)”

“O monumento no planalto central do país” é Brasília, moderna, evoluída, o ponto de referência da canção e onde se aglutina os diferentes aspectos da sociedade brasileira: a modernidade dos aviões e caminhões e o imenso atraso dos chapadões.

A modernidade de Brasília possui uma modernidade insuficiente na medida em que “o monumento não tem porta”, sustentando, concomitantemente, o arcaico e a miséria quando “a entrada é uma rua antiga estreita e torta e no joelho uma criança sorridente feia e morta estende a mão”.

É o desenvolvimento contrastando com o atraso. É a economia aquecida contrastando com a pobreza friamente contada. A visão entre o arcaico e o moderno diz também dos diferentes momentos políticos vivido pelo país:

“Na mão direita tem uma roseira  
Autenticando eterna primavera  
E no jardim os urubus passeiam  
A tarde inteira entre os girassóis  
(...)  
No pulso esquerdo o bang-bang  
Em suas veias corre muito pouco sangue  
Mas seu coração  
Balança a um samba de tamborim”

Quando a mão direita segura uma roseira, é a ditadura militar, com sua visão política, vendo um jardim que deve ser cuidado para que o desenvolvimento reine dentro da segurança a provocar a “eterna primavera”. Mas a cada escolha, há uma renúncia e a repressão aparece na imagem dos urubus que passeiam a tarde toda nos jardins, por cima dos girassóis.

O pulso esquerdo cabe a João Goulart, que auto-reivindicava a identificação com as classes mais pobres: “o seu coração balança a um samba de tamborim”. No entanto, tal

postura não leva a uma defesa forte e concreta de seus interesses e à superação do arcaico da sociedade brasileira quando “em suas veias corre muito pouco sangue”. A luta entre a mão direita e a mão esquerda é representada pelo “bang-bang”, elemento do “far-west” introduzido no cotidiano da sociedade brasileira e não negado pelo tropicalismo. Ainda nesse sentido, o próximo verso:

“Emite acordes dissonantes  
Pelos cinco mil alto-falantes  
Senhoras e senhores  
Ele põe os olhos grandes sobre mim”

Pode ser entendido como o grito do povo ‘resistente’ no período ditatorial, calado pela coerção militar; como também pode ser visto como os famosos discurso de João Goulart e o clima de alerta que estes provocavam sob os militares. O arcaico e o moderno aparecem novamente quando:

“O monumento é de papel crepom e prata  
Os olhos verdes da mulata  
A cabeleira esconde atrás da verde mata  
O luar do sertão  
(...)  
No pátio interno há uma piscina  
Com água azul de Amaralina  
Coqueiro, brisa e fala nordestina  
E faróis”

O sertão, a fala nordestina, o contraste entre a contemplação do belo natural e do belo construído através de avanços tecnológicos se faz presente: “No pátio interno há uma piscina, com água azul de amaralina”, “o monumento é de papel crepom e prata, os olhos verdes da mulata”.

Por fim, Caetano prossegue fazendo o diálogo entre o arcaico e o moderno, colocando elementos presentes na vida do cidadão brasileiro daquela época, como o programa de Elis Regina e Jair Rodrigues “Fino da Bossa”, ao domingos, e termina saudando Carmen Miranda, artista que incorporou elementos estrangeiros em seu personagem que era, tipicamente, brasileiro:

“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 a banda, da, da  
Carmen Miranda, da, da, da, da”

É nesse momento, no momento em que a estética tropicalista influencia na construção da cultura nacional, que se dá a estética através da ótica da história. E é nesse sentindo, que podemos notar as críticas de Glauber Rocha, em seu Cinema Novo, de Ana Cristina César, em seu tom quase auto-biográfico, permitindo ao leitor uma poesia de elementos críticos (da “marginalia” à “tropicália), de José Celso Martinez, no momento em que rompe com o velho fazer teatral e amplia os horizontes do Teatro Oficina para o advento de uma nova interpretação de roteiros já interpretados, mas que então tomam uma cara nova.

O tempo todo, a estética no cinema, no teatro, na literatura, dialoga e alimenta a estética musical. É uma desconstrução para proporcionar uma nova construção da sugestão tropicalista do que pode ser realmente uma cultura genuinamente nacional.

Maria Seabra Loubet fala em seu estudo sobre estética, resultante na obra “Estudos de Estética”, sobre a relevância da estética na cultura, e na estética como formadora de uma identidade cultural. A cerca da possibilidade de criar uma cultura genuinamente brasileira, é posto que:

“Tentar delimitar o traçado real e imaginário, como moldura, no meio do qual uma cultura se define, é obra gigantesca, porque pede uma formação epistem/filosófica e, ao mesmo tempo, um conhecimento prático, empírico, uma familiaridade contínua com as obras da dita cultura. Ora, esse ultimo tipo de conhecimento não tem limites. Há os que se especializam na História da Música, na História das Artes Plásticas, do Folclore, das técnicas, na história das estórias, dos contos populares, enfim em todas as facetas que compõem o *caleidoscópico conhecimento de um povo*. Um povo é individual e como tal só pode permanecer no horizonte de uma ciência. Pode-se amá-lo, intuí-lo; explica-lo, nunca. Nenhuma explicação o exaure, apenas possibilita a sensação gratificante de uma aproximação, que na realidade não se dá, pois povo algum fica onde estava — caminha.” (LOUBET, p.94)

É à luz dessas questões que o movimento tropicalista se configura como revolucionário esteticamente: não determina, mas amplia as possibilidades de análises. Não se preocupa em compor harmonias que se adequem à ouvidos adestrados aos mesmos e velhos sons considerados prazerosos e, por isso, belos.

Se arrisca em novas junções de notas, em novas melodias, que em primeiro momento podem causar certa estranheza aos ouvidos, e aos sentimentos, mas é a partir dela que se constrói uma nova concepção, uma nova consciência.

Não é apenas as letras das canções que causam impacto na reflexão de quem ouve. Já foi posto, no presente trabalho, que a música jamais deve ser analisada separada do autor, do ritmo, da ideologia, da letra e do contexto histórico. São todos estes elementos que formam a estética musical, e é a partir deles que a estética musical tropicalista deve ser analisada.

Nesse sentido, a estética representa, sim, um papel fundamental na construção da cultura, na medida em que está, intimamente ligada à ideologia produzida nesta mesma cultura. A cerca dessa importância, Maria Seabra Loubet diz que:

“O princípio chave da educação é a obtenção d unidade da pessoa humana sob a variedade de tendências diferentes. Mas a Educação Estética visa a obtenção dessa harmonia (...), respeitando o específico da sensibilidade individual. Através de uma educação estética, quebram-se as barreiras sociais; relativizam-se antinomias psicológicas (emoção/razão, sensação/significação) e afirma-se sua complementaridade; acorda-se para a qualidade de vida na busca da preservação da natureza ambiente; propicia-se a todos o acesso à leitura de códigos até então reservados a poucos.” (LOUBET, P.99)

Toda essa configuração permite a análise da estética musical, através da ótica da história, na medida em que o movimento tropicalista, visto através de suas canções, dão aos movimentos culturais da década de 60 e 70, uma historicidade de suma importância para diversas análises para as ciências humanas, mas sobretudo, para o entendimento dos movimentos de contracultura, especificamente aqui, do movimento tropicalista, no sentido de questionar os modelos autoritários e pré-estabelecidos do sistema e o contexto do homem e da sociedade de uma época marcada por uma forte ditadura coercitiva em todos os aspectos, mas principalmente, no aspecto do livre pensar.

### **3- CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As leituras e pesquisas permitiram a compreensão de que movimentos culturais podem ser passíveis de sofrer interferências do meio do qual se estabelece e, concomitantemente, interferir neste meio no sentido de abrir questionamentos e propor problematizações sobre o que se põe como comum e natural, ou seja, no sentido de fomentar questionamentos a respeito das questões mais amplas que não apenas se relacionam com aspectos sociais e políticos, mas que também se relacionam com aspectos individuais e de estilo de vida.

Nesse sentido, é claro que a tropicália, como parte desses movimentos culturais do período da ditadura militar e empresarial do Brasil, sofreu relevante influência do modernismo do início do século XX e, por conseguinte, do conceito de antropofagia estabelecido por Oswald de Andrade com vistas em enriquecer o debate posto sobre a suposta genuinidade da cultura nacional neste período, se configurando, claramente, como um aspecto da contracultura no Brasil.

O movimento tropicalista se envereda com fins em ler a sociedade brasileira como ela é de fato e com o que se torna seu na medida em que dialoga com outras culturas e costumes. É na dedicação de compilar esse constante diálogo entre culturas que o tropicalismo se configura como em um constante diálogo entre as artes plásticas, o cinema, as letras e a música. Nesse caldeirão cultural, a retroalimentação quebra paradigmas e cria novas possibilidades culturais e de pensamento político no contexto nacional do pós 1964, se tornando absurdamente sofisticado para o que era estabelecido naquele período e, paradoxalmente, causava resistência entre à esquerda brasileira e desconfiança entre a direita brasileira tamanha a sua originalidade.

Fruto deste diálogo, o que Gilberto Gil batizou de retroalimentação, a música tropicalista adquire inimigos nas duas esferas políticas oposta ideologicamente: esquerda e direita. Foi interessante constatar que a tropicália trava-se de um movimento de esquerda que, entretanto, não se encaixava ou se enquadrava nos padrões da esquerda tradicional e centralizada daquele contexto. Munida de uma concepção do ouvir e pensar música, como aponta Marcos Napolitano, o tropicalismo é, então, muito antes de ser um movimento de esquerda, um movimento de liberdade no sentido de não padronizar uma sociedade ao ponto de entender que, para se retratar um cultura é preciso respeitar a individualidade dos atores históricos que fazem parte dela e do que eles escolhem para fazer parte da sua própria cultura, ou seja, reconhecer nestes atores históricos a sua real autonomia.

A tropicália se mostra, certamente, como um movimento popular de fato e de direito na medida em que foi legitimado por aqueles que admiravam os protagonistas tropicalistas

e respeitavam seu trabalho e compreendiam seus questionamentos a ponto de, em alguns casos, aplicar efetivamente através de uma luta mais militante contra o autoritarismo da segunda metade do século XX no Brasil. Desse modo, é possível perceber como a música pode interferir em uma sociedade e, sobretudo, mostra que a música por si só não modifica ou não quebra paradigmas de uma determinada sociedade e sim a forma como se opera e como se conduz a criação dessa arte.

A retroalimentação e a antropofagia tropicalistas foram essenciais no sentido de construir um movimento de contracultura sofisticado e eficaz no sentido de efetuar à aquilo que se propôs, questionar o pré-estabelecido, quebrar as normas e normalidades num trabalho de diálogo com outras áreas do aspecto cultural, político e social que, em conjunto, constroem a história e, por conseguinte, dizem de uma cultura verdadeiramente nacional.

#### 4- NOTAS

- 1- Marcos Napolitano, em “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural” coloca a MPB como instituição sociocultural consolidada entre as décadas de 60 e 70 com uma função social e política específica de oposição política em sua origem.
- 2- Anterior aos anos que acolheram o movimento tropicalista, o Brasil vivia, em 50 e 60, no campo cultural, influências do rock’n roll americano e inglês, compreendido num modelo social de juventude transviada. A Jovem Guarda é influenciada, intimamente, por esse movimento do externo para o interno. Ao mesmo tempo, a chamada Velha Guarda ainda se fazia presente no imaginário social: artistas como Elis Regina e Jair Rodrigues ganhavam, cada vez mais, espaço na sociedade brasileira e no cenário musical e televisivo concomitantemente com “Festivais da Música Popular Brasileira”, que tinham grande repercussão para dar espaço a protestos e críticas por parte dos participantes contra o cenário político nacional. Nesse contexto, Movimento Tropicalista começa a tomar forma para, posteriormente ser, também, influenciado pelas canções de Roberto Carlos e Erasmo.
- 3- Paradigmas será tratado como modelo ou conjunto das formas básicas e dominantes do modo de se compreender o mundo e o modo de determinada sociedade se perceber, pensar, acreditar, avaliar etc.. Portanto, será visto como representação de padrões a serem seguidos. Em específico, daremos atenção para a mudança de paradigmas estéticos promovidos pelo tropicalismo na medida em que primava pela valorização das coisas nacionais como inspiração, retomando aí o modernismo da década de 20 numa nova roupagem.

- 4- Obras como “Letra só” de Caetano Veloso e “Todas as letras” de Gilberto Gil e Fred de Góes, além dos discos tropicalistas do período em estudo, serão utilizadas.
- 5- Serão utilizados artigos de revistas para identificar o debate teórico a cerca da estética tropicalista, bem como dos movimentos culturais e suas relações, nas décadas de 60 e 70. Temos como exemplo os artigos “Tropicália, morbeza e sua linguagem”, de Carneiro Eduardo; “A tropicália: cultura e política nos anos 60”, de Cláudio Novaes Pinto Coelho; “Tropicalismo: sua estética, sua historia”, de Antônio Carlos de Brito.
- 6- Da obra “A Forma da Festa: Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços” de Sylvia Helena Cyntrão.
- 7- mass cult e midcult: McDondald, Dwight. 1960: ver sobre hierarquia cultural.
- 8- “ethos persecutório” : Lógica da suspeita. Ver Marcos Napolitano, “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”.
- 9- É importante dizer que nem toda a esquerda brasileira era adepta da tática de guerrilha, havia uma parte da esquerda que pensava que a revolução deveria ser alcançada por outros métodos.
- 10- A exemplo de “Tropicalismo: sua estética, sua historia” de Antonio Carlos de Brito; “Tropicália, morbeza e sua linguagem”, de Geraldo Eduardo Carneiro; “O Movimento Tropicalista e a Revolução Estética”, de Arnaldo Daraya Contier, Catarina Justus Fisher, Ovanil Fabrício e Vera A. Assumpção Tavares de Carvalho; e “A forma da festa: Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços”, de Sylvia Helena Cyntrao, entre outros.
- 11- *Retroalimentação* é usado aqui no que se refere à trocas constantes entre áreas distintas da cultura e do conhecimento. É o diálogo complementar que se dá entre a música, o cinema, a literatura, as artes plásticas, a política e a sociedade configurando o movimento tropicalista.
- 12- Em 1982, Ana Cristina César publica os poemas de *A Teus Pés*. Em outubro de 1983 é lançada a segunda edição da obra e, no dia 29, do mesmo mês, Ana Cristina dá cabo de sua vida lançando-se do apartamento dos seus pais, no Rio de Janeiro, aos 31 anos de idade.
- 13- Retirado do artigo “Entrevista com José Celso Martinez Correa”, da Revista Brasileira de Psicanálise – Volume 39, número 4, p. 15- 22, 2006.

## 5- REFÊNCIAS PRIMÁRIAS

GIL, Gilberto; GOÉS, Fred de. *Gilberto Gil: todas as letras comentadas pelo compositor*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GIL, Gilberto. *Cultura e música brasileira*. Extensão: Cadernos da pró-reitoria de Extensão da Puc Minas, Belo Horizonte, v.1, n3.

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

VELOSO, Caetano. *Letra Só: Caetano Veloso*. Org. Eucanaã Ferraz. Companhia das Letras.

## 6- REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS

ANDRADE, Oswald de. *Do pau Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

## 7- BIBLIOGRAFIA

ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: A Aventura Modernista no Brasil*. São Paulo: Scipione, 1992.

AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARILI, Renato. *Curso de Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

BARROS, Patrícia Marcondes de. *A contracultura tropical e a resistência à ditadura militar*. Akropolis : Revista de Ciências Humanas da UNIPAR, Umuarama , v.12, n.1, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIRATÃES, Adriano Netto. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Amnablums, 2004.

BRITO, Antonio Carlos de. *Tropicalismo: sua estética, sua história*. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis , v.66, n.9 , nov. 1972.

BRITO, Mário Silva. *A História do Modernismo Brasileiro*. 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco et al. *Dicionário de política*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1986.

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

CARNEIRO, Geraldo Eduardo. *Tropicália, morbeza e sua linguagem*. Cadernos de Jornalismo e Comunicação, n.48, jan. 1975.

CESAR, Ana Cristina. *A Teus Pés*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CHIAVENATO, Júlio José. *O Golpe de 64 e a Ditadura Militar*. São Paulo: Moderna, 1994.

CONTIER, Arnaldo Daraya; FISHER, Catarina Justus; FABRÍCIO, Ovanil; CARVALHO, Vera A. Assumpção Tavares de. *O Movimento Tropicalista e a Revolução Estética*. Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. São Paulo: Makenzie, 2003.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. *A tropicália: cultura e política nos anos 60*. Tempo Social, São Paulo, 1989, v.1, n.2.

CYNTRAO, Sylvia Helena. *A forma da festa: Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: UNB, 2000.

CORRÊA, José Celso Martinez; STAAL, Ana Helena Camargo de. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DELLA VOLPE, Galvano. *Critica do gosto*. Lisboa: Presença, [196-?] 2v.

DENIS, Huisman. *A Estética*. Lisboa, Edições 70, 1994.

DIDIER, Julia. *Dicionário da Filosofia*. 1969.

DUNN, Christopher; WORLDWIDE, Antropop. *Caetano Veloso: tropicalismo revisitado e Tom Ze : o elo perdido do tropicalismo*. Travessia : Revista do Curso de Pós-graduação de Literatura Brasileira, v.7, n.11, 1994.

ECO, Umberto. *Cultura de Massa e níveis de cultura*. IN: Apocalípticos e Integrados. 1987.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. 2. ed. São Paulo: Atelie, 1996.

FELICIANO, Fátima Aparecida. *Jovem Guarda: 30 anos do primeiro fenômeno pop musical de massas*. São Paulo: Comunicação e Sociedade, IMS \_ Edms.

FURTADO, João Pinto. *A Música Popular Brasileira dos Anos 60 aos 90: Apontamentos para o Estado das Relações entre Linguagem e Práticas Sociais*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1997.

HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. ; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação aos anos 60*. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas: Pontes, 1999.

LOUBERT, Maria Seabra. *Estudos de Estética*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

MCDONALD, Dwight. “*Mass cult and midcult*”. Partasian Review, n.2/4. 1960.

MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984

MELLO, A. M. L. de. *Vanguardas e pós-vanguardas na poesia brasileira: do concretismo a poesia marginal*. Ciências e Letras, n.7, 1986.

MUNHOZ, ANA TEREZINHA DA C. M.; UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO. *A música no processo cultural brasileiro: o poeta Chico Buarque*. Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 1986. 131p. (Cadernos de divulgação cultural ;21 )

MUSEU DE ARTE BRASILEIRA. *Modernismo Brasileiro: propostas e caminhos = vorschläge und wege*. Münster: LIT Verlag, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História cultural da música Popular*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção*. São Paulo: Anablumme, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *A música Popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Disponível em < <http://musica.universidadarcis.cl/wm/descarga/aud1brasil/MPB%20anos%2070%20-%20Marcos%20Napolitano.pdf> > Acesso em Setembro de 2012.

PAES, Maria Helena Simões Paes. *Em nome da segurança nacional: Do golpe de 64 ao início da abertura*. 2 ed. São Paulo: Atual, 1995.

PAIM FILHO, Florencio. *30 anos de jovem guarda*. Belo Horizonte: Múltipla, 1996.

PATRIOTA, Rosângela. *A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo*. São Paulo: História, UNESP, 2003

PERRONE, Charles. *Poesia concreta e tropicalismo*. Revista USP, São Paulo, n.4, 1989.

PORTELA, Gírlene Lima. *Da Tropicália a marginália: o intertexto ('a que será que se destina?') na produção de Caetano Veloso*. Feira de Santana: UEFS, 1999.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *As Idéias Estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Dicionário de filosofia e ciências culturais*. São Paulo: Matese, 1963. 4v.

SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1991.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas e manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 34 ed. São Paulo: 1998.

WEBER, Max. *Os fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.