



Tropicália: a contracultura na Música Popular Brasileira¹

GOULART, Ana Paula (doutora)²

TIMPONI, Raquel (doutoranda)³

JUSTEN, Janine (graduanda)⁴

AUTRAN, Letícia (graduanda)⁵

OLIVEIRA, Fernanda (graduanda)⁶

Universidade Federal do Rio de Janeiro/RJ

Resumo: Este artigo pretende problematizar o movimento tropicalista, com base em definições teóricas de cultura de massa e cultura popular, comprovando sua necessidade de não-classificação – a ruptura. Através de análises bibliográficas, filmográficas e musicais, questiona-se o caráter unicamente estético atribuído à Tropicália, uma vez inserida em um contexto de repressão política e intelectual. Para fins metodológicos, foram traçados dois marcos temporais que norteiam as discussões propostas acerca da trajetória do movimento e suas transformações: *formação da identidade tropicalista* e *popularização pós-festivais*. Na problemática dessas questões, se dá o grande eixo deste trabalho: a mistura de elementos da cultura popular com os de cultura de massa e, ainda, a definição do que se entende por contracultura ou cultura de ruptura. Até que ponto as classificações dão conta da complexidade da cultura brasileira e das influências estéticas diversas? Será possível sistematizar aquilo que surge com o propósito de contrariar todas as sistematizações?

Palavras-chave: Tropicália; cultura de massa; cultura popular; movimento de ruptura.

Introdução

No ano de 1967, em plena vigência da ditadura militar no Brasil, surge a Tropicália, com o objetivo de criar “algo diferente de tudo” (VELOSO, 2012, p.112), “como pertencente a uma outra dimensão” (id. ib.), negando – e, porque não, rompendo com – *quase*⁷ toda a música popular já existente no país. Esse movimento de contracultura expressava sua ânsia de rebeldia nas vestimentas, nos discursos e na

1 Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Sonora, integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013.

2 Orientadora do trabalho. Professora de Jornalismo pela ECO/UFRJ, vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação da instituição. E-mail: apgoulart@terra.com.br

3 Coorientadora do trabalho. Professora de Jornalismo pelo UBM, doutoranda em Mídias e Mediações Socioculturais pela ECO/UFRJ. E-mail: raquel.timponi@gmail.com

4 Graduanda do sétimo período de Jornalismo da ECO/UFRJ. E-mail: janine.justen@gmail.com

5 Graduanda do sétimo período de Jornalismo da ECO/UFRJ. E-mail: leticiaautran@gmail.com

6 Graduanda do sétimo período de Jornalismo da ECO/UFRJ. E-mail: fernanda.oliveira200@gmail.com

7 Veremos que a Tropicália se apropriava de elementos já existentes, reunindo-os em novas canções: a Bossa Nova, a agressividade do *rock'n'roll* e a interioridade baiana, todos em uma única faixa.

própria postura dos integrantes, sendo, portanto, muito mais que uma mera reunião de acordes dissonantes.

Liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, o grupo-núcleo contava ainda com Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias) e Rogério Duprat. Nara Leão, José Carlos Capinam, Torquato Neto e Rogério Duarte também tiveram alguma influência no movimento, fazendo aparições esporádicas, inclusive na gravação do primeiro álbum, o disco-manifesto – *Tropicália* ou *Panis et Circencis*, lançado em 1968. Guilherme Araújo, enquanto produtor musical, foi responsável pela participação do grupo em importantes festivais, como nos da TV Record, e diversos programas de televisão da Rede Globo e TV Tupi – com destaque para o *Divino*, *Maravilhoso*, estruturado especialmente para eles.

Para fins metodológicos e didáticos, situou-se a Tropicália em dois momentos distintos: a *formação da identidade tropicalista* e a *popularização pós-festivais*. No primeiro, como veremos a seguir, procurou-se destacar o contexto histórico do nascimento do movimento, suas motivações, a não-aceitação da crítica e o papel da imprensa na consolidação das tendências inovadoras. Na segunda fase, já com o avanço das políticas repressoras da ditadura (instaura-se o AI-5), um misto de liberdade e perseguição. A censura cala as manifestações artísticas do grupo, mesmo que aparentemente apolíticas. Os costumes tradicionais de uma sociedade conservadora estavam sendo ameaçados pelos postulados tropicalistas.

Na problemática dessas questões, se dá o grande eixo deste trabalho: a mistura de elementos da cultura popular com os de cultura de massa e, ainda, a definição do que se entende por contracultura ou cultura de ruptura. Até que ponto as classificações dão conta de tamanha complexidade? Será possível sistematizar aquilo que surge com o propósito de contrariar todas as sistematizações? Um movimento efêmero, porém intenso. O tropicalismo, interrompido pela prisão e exílio de seus líderes, marcou época, ganhou repercussão internacional e se faz presente nas obras de tantos outros artistas brasileiros até hoje.

Formação da identidade tropicalista

Idealizado como uma ruptura a tudo o que existia de música popular, o movimento tropicalista desenvolveu-se em paralelo e, de certa forma, seguindo os passos da Bossa Nova, que tinha como ícones João Gilberto e Nara Leão. O primeiro é apontado por Caetano Veloso como uma de suas principais influências musicais, com o

qual teve contato quando ainda morava em Salvador.

Tanto a Bossa Nova como o *rock* dos Beatles, na Inglaterra, e de Roberto Carlos, no Brasil, foram influências musicais fortes para a Tropicália. Os tropicalistas procuravam uma forma de fazer música que fosse a mais brasileira possível. Também sofreram influência do programa do Chacrinha, que consideravam uma mistura tipicamente nacional. Na arte, as obras contemporâneas de Andy Warhol e Hélio Oiticica foram importantes diretrizes estéticas para os integrantes do movimento.

Diferente dos jovens de sua época, Caetano, Maria Bethânia e seu grupo de amigos de Santo Amaro, pequena cidade do interior da Bahia, cresceram em contato com a cultura europeia, sendo expostos a músicas eruditas francesas e portuguesas. Naquela época o *rock* americano não os atingia e foi só quando Gilberto Gil retornou de uma viagem a Pernambuco, quando todos já viviam no Rio de Janeiro, é que começaram a prestar atenção ao *rock* britânico:

A lição que, desde o início, Gil quisera aprender dos Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores – e dos consumidores. Por isso é que os Beatles nos interessavam como o *rock'n'roll* dos anos 50 não tinha podido fazer. O mais importante não seria tentar reproduzir os procedimentos musicais do grupo inglês, mas a atitude em relação ao próprio sentido da música popular como um fenômeno. Sendo que, no Brasil, isso deveria valer por uma fortificação da nossa capacidade de sobrevivência histórica e de resistência à opressão. (VELOSO, 2012, p.164)

Outra das principais influências do movimento é explicada por Caetano Veloso (2012) no capítulo *Transe*, do livro “Verdade Tropical” – o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Logo que veio morar no Rio de Janeiro, Caetano assistiu ao filme, principal obra do Cinema Novo, que havia sido lançado há pouco e começava a se popularizar. A obra do cineasta foi fundamental para a escolha da estética tropicalista. O Cinema Novo se caracterizou por imagens chocantes, feitas com poucos recursos, que podiam até ser chamadas de *feias*. Para o músico, aquele era o pensamento que levaria o movimento para frente, que faria o Brasil se mostrar da forma como era visto pelo resto do mundo (feio, precário, chocante).

Glauber, sem temer a mão às vezes pesada, às vezes canhestra com que exibía ensinamentos estéticos de Eisenstein, Rossellini, Buñuel, ou Bretch (mais nouvelle vague e alguns cacoetes aprendidos no então para nós emergente cinema japonês), e lições ideológicas de marxistas, apresentava um painel exuberante de algo disforme (na Europa, como no Brasil, chamou-se, creio que com acerto, “barroco”) das forças épicas embutidas em nossa cultura popular. (VELOSO, 1997, p. 96)

A TV Record, na época, era a emissora de televisão de referência nacional no quesito música. Tinha programas importantes, como *O fino da bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, representantes da MPB, e *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos, um dos protagonistas do *rock* brasileiro. Além dos programas, os festivais de música do canal atraíam o público universitário e, também, os já fiéis telespectadores.

Foi em um desses festivais, em 1967, que o movimento foi lançado. Caetano, acompanhado dos Beast Boys e vestido com um terno xadrez e uma camisa de gola rulê laranja vivo, cantou “Alegria, alegria”, música que ficaria conhecida como um dos hinos da Tropicália. No mesmo festival, Gil cantou “Domingo no parque”, acompanhado do grupo de *rock* Os Mutantes. O acompanhamento de guitarras elétricas chocou o público. Na época, a MPB e o *iê-iê-iê* (maneira brasileira de se referir ao *rock* que aqui se fazia) brigavam entre si, mas, de certa forma, as duas músicas foram bem recebidas pelo público e o movimento ganhou força.

Em termos estilísticos, a MPB era definida menos pelo que era do que pelo que não era. Não era *rock*, associado a uma moda importada passageira, nem era música popular tradicional, mas tipicamente identificada com o samba urbano ou com várias formas de música rural regionais. Era, antes, uma categoria híbrida que surgia das sensibilidades pós-bossa nova mas na qual estavam presentes valores estéticos e preocupações sociais ligados ao imaginário nacional-popular. Sua operação mais básica era fundir “tradição” com “modernidade” sem sucumbir às pressões da popularidade emergente do *iê-iê-iê*. (BASUALDO, 2007, p.63)

Após o festival de 1967, Caetano compõe a música “Tropicália”, cujo nome fora sugestão do fotógrafo Luís Carlos Barreto, em função da obra homônima de Hélio Oiticica. O nome da música acaba por se estender também ao movimento, que ganha corpo e notoriedade. A imprensa passa a se referir aos seus integrantes como “tropicalistas” e faz dos impasses entre correntes de pensamento sua bandeira: Tropicália X Chico Buarque; Tropicália X Geraldo Vandré – os teóricos desencontros vendiam notícias quentes e alimentavam o interesse do público pelo tema (seja ele o esquerdista, interessado em se armar contra o movimento, ou o tido como “alienado”, que apenas via na alternativa entretenimento).

Em 1968, os tropicalistas se reúnem para o lançamento do que seria o manifesto musical do movimento, o disco *Panis et Circences*, que contou com a participação, além de Gil e Caetano, de Tom Zé, Os Mutantes, Gal Costa e Nara Leão. Em 2007, o disco ficou em segundo lugar na lista dos cem maiores álbuns da música brasileira, da

revista *Rolling Stone Brasil*. Iniciava-se o período de popularização, a ser tratado com mais detalhes ao longo do artigo.

Um ano depois, em 1968, Gil e Caetano recebem convite para se apresentar no Festival Internacional da Canção, uma versão da TV Globo dos festivais badalados da Record, com diferenças acerca dos critérios de avaliação e da maior capacidade de público, agora no estádio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. Relutantes em função da comercialidade do evento, os dois acabam por aceitar participar, dispostos a fazer daquele um *happening* do movimento. Inscrevem, então, “É proibido proibir”, que Caetano apresentaria com Os Mutantes, e “Questão de Ordem”, inspirada em uma música de Jimi Hendrix que Gil tocava com os Beast Boys.

Vestido com uma roupa de plástico verde e preta e com colares de fios elétricos com tomadas nas pontas, Caetano foi vaiado por boa parte do público, mas classificado para a semifinal pelos jurados. No entanto, Gil e os Beast Boys mal haviam começado a tocar e a plateia já vaiava e atirava ovos em peso. A música foi desclassificada pelo júri. Em sua segunda apresentação, Caetano volta ao palco e começa a proferir um discurso improvisado que ficou muito famoso, acusando a plateia de ignorância e passividade diante da Indústria Cultural.

Mas isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. (Documentário *Tropicália*, 2012)

Ao tentar criar um movimento de massa, os tropicalistas desagradaram boa parte da imprensa e dos intelectuais do Brasil, bem como alguns músicos da época. O uso de guitarras elétricas, instrumento musical típico do *rock'n'roll* norte-americano, e a própria ruptura que sugeria a estética tropicalista geraram certo desconforto. Segundo o músico Tom Zé, foi necessário encontrar um público que estivesse perdido entre a direita e a esquerda, durante a ditadura militar brasileira, para receber a Tropicália.

O motivo pelo qual o uso de guitarras elétricas em um festival de música popular havia se tornado um ponto tão delicado e contencioso se devia à posição que esta ocupava no Brasil do fim dos anos 60. No período que começa com o início da ditadura militar em 1964 – e que em certa medida se encerraria em 1968, ao ser decretado o AI-5 –, a música popular havia se tornado o veículo privilegiado de dissensão política. No imaginário cultural da época, correspondia à música popular, em grande parte, o papel de articular um ideal de nação – concebido em função de revalorizar suas “raízes” culturais – e de exercer a liberdade de expressão em clara oposição ao projeto ideológico e político dos militares. (BASUALDO, 2007, p.12)

Cultura popular: elementos da interioridade baiana

Santo Amaro é um pequeno município localizado no interior da Bahia, com cerca de 58 mil habitantes e índice de desenvolvimento humano de 0,68⁸, classificado como médio pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Cidade natal de Caetano Veloso e seu endereço fixo até a adolescência – por isso pauta recorrente em “Verdade Tropical” (2012) –, foi responsável por grande parte do caráter assumido pelo movimento: a defesa de uma cultura popular viva e mutável, em constante transformação. A força de superação da fome e da miséria e as alternativas criativas que esse povo propunha para lidar com as adversidades foram molas propulsoras do tropicalismo.

Com a parceria de Gilberto Gil, também nascido na Bahia (natural de Salvador) e conhecedor da arte pernambucana, principalmente de Recife, a dupla tinha como lema afastar-se dos estereótipos folclóricos da cultura popular, priorizando elementos autênticos e marcantes. Os mestres cirandeiros nas praias, os repentistas e a Banda de Pífanos de Caruaru, com sua canção “Pipoca Moderna”, são exemplos claros da interioridade baiana presentes em Tropicália. Da construção simples de refrões ritmados à valorização dos terreiros de umbanda, apontam aspectos diversos com uma só intenção: ressignificar e universalizar tradições esquecidas e frequentemente distanciadas de seus sentidos históricos, aproximando-as de um público cada vez mais numeroso.

Para Caetano e Gil, assim como para Oiticica e José Celso, a cultura popular não se resume a uma coleção de modismos ou imagens preestabelecidas, mas consiste antes de tudo em uma determinação mecânica de apreender, interpretar e reformular a informação circulante. Essa potência inerente a expressões populares como o carnaval, por exemplo, a música nordestina ou a arte da rua, seria o meio que, idealmente, permitiria a esses artistas, ao mesmo tempo, revolucionar as formas culturais com as quais trabalhavam e fazê-lo de tal maneira que o resultado não fosse alienante ou alienado com relação ao grande público. (BAUSALDO, 2007, p.13)

Nesse sentido, a principal crítica do movimento se dava quanto à atuação das frentes radicais de esquerda, como os Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes. Para os tropicalistas, apesar da mensagem dos Centros ser contestatória e até mesmo de conotação revolucionária em conteúdo, era demasiadamente formal e fiel às tradições da música popular, não se permitindo

8 Dados auferidos a partir de Censo Demográfico 2010; Fonte: IBGE. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/xtras/perfil.php?codmun=292860&r=2>. Último acesso em 21/02/13, às 19h05.

subvertê-la – performance diametralmente oposta à pretendida por eles: “Nós nos empenháramos em subverter o ambiente da MPB” (VELOSO, 2012, p.136).

Para Veloso – assim como para Glauber Rocha, Hélio Oiticica e José Celso Martinez Corrêa –, essa posição conseguia unicamente folclorizar os materiais culturais com os quais trabalhava, inibindo a possibilidade de ensaiar uma reflexão efetiva e mobilizadora acerca da situação da cultura brasileira contemporânea, e de situá-la precisa e efetivamente no contexto internacional. (BASUALDO, 2007, p.12)

Segundo Ecléa Bosi (1978), cultura popular é um sistema de ideias, imagens, atitudes e valores que dão origem a uma realidade cultural estruturada a partir de relações internas no coração da sociedade. Definição esta que ratifica o intuito dos tropicalistas na disseminação de seus ideais. Ou seja, a pretensão dessas manifestações era resignificar os elementos culturais populares, dando a eles um sentido mais encorpado aos valores sociais e não apenas uma representação superficial. Buscava-se um resgate de conteúdos para fazer aflorar suas verdades esquecidas, validando-os socialmente.

Já para Lúcia Santaella (1982), essa ideia de cultura popular está diretamente relacionada à estrutura ideológica do objeto em questão. Para ela, não se pode pensar cultura popular, excluindo o sentido ideológico do que se trata. É um conceito de *cultura-ideologia*, pois juntos compõem uma nova percepção. Esse pensamento sobre a ideologia embutida na cultura é ressaltado por Ecléa Bosi, ao reler Antonio Gramsci.

Antonio Gramsci formula a questão em termos de estruturas ideológicas da sociedade: ao lado da chamada cultura erudita, transmitida na escola e sancionada pelas instituições, existe a cultura criada pelo povo, que articula uma concepção do mundo e da vida em contraposição aos esquemas oficiais. Há nesta última, é verdade, estratos fossilizados, conservadores, e até mesmo retrógrados, que refletem condições de vidas passadas, mas também há formas criadoras, progressistas, que contradizem a moral dos estratos dirigentes. (BOSI, 1978, p. 53-54)

Já Santaella acredita que o intelectual não deve ter um papel à margem da sociedade ou de manutenção da alienação, ao relacionar as formas de ideologia por trás da cultura e dos elementos estéticos levados ao público.

Nessa medida, a superação de equívocos teóricos não deve ser vista como mero diletantismo de intelectuais de gabinete, alienados da prática. Os fenômenos reais, concretos, sejam eles culturais, políticos ou econômicos são sínteses de múltiplas determinações. (...) Por essas razões, o intelectual não deve ser visto indiscriminadamente como um ser à parte, um eleito, um iluminado, nem como um alienado na luta de classes, precisa necessariamente estar nas ruas levantando bandeiras de ação, sobre eles fazendo incidir sua prática, o que lhe dá, assim, maiores possibilidades de

formular uma contra-ideologia e maiores probabilidades de diagnosticar as contradições e as situações de classe (espoliação, opressão, etc.). (SANTAELLA, 1982, p.39)

A Indústria Cultural e os processos de massificação

O movimento tropicalista buscava se incorporar à sociedade através de elementos de identificação da cultura de massa. Ou seja, ele tenta se inserir por meio de algo que tenha representação social, mas que, ao mesmo tempo, possa ser consumido, absorvido – uma das principais características da chamada *Indústria Cultural*, que segundo Adorno e Horkheimer (1985), “desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a *performance* tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Ideia e com essa foi liquidada” (p.118). Uma estrutura perfeita para a reprodução de obras artísticas e adequação às exigências do mercado: “Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica” (p.114).

Para Ecléa Bosi (1978), “a cultura de massas, diferentemente do folclore, não têm raízes na vivência cotidiana do homem da rua. Ela produz modas...” (p.67). Ou seja, o tropicalismo buscava “produzir moda” e se fazer presente na sociedade de massa. Ele queria tornar-se algo popular; algo *para* o povo, feito de elementos culturais populares, mas não *pelo* povo. Para isso, se utilizou da Indústria Cultural. O que significa dizer que se utilizou do mercado produzido para e consumido pela grande massa para se fazer refletir.

Os versos “Bat macumba ê-ê/ Bat Macumba obá” de Os Mutantes, por exemplo, evidenciam as relações existentes entre a cultura popular – aqui elementos religiosos – e a Indústria Cultural, com referências claras à cultura de massa a partir da sonoridade “Batman” (super-herói norte-americano de sucesso de histórias em quadrinhos). Em “Domingo no Parque”, Gil escolhe José e João para personificar toda uma legião de trabalhadores que ilustram o cotidiano de muitos brasileiros. “O rei da brincadeira (Ê, José)!/ O rei da confusão (Ê, João)!/ Um trabalhava na feira (Ê, José)!/ Outro na construção (Ê, João)!”. Assim, percebe-se, claramente, a linha tênue que separa os campos da cultura popular da cultura de massa no tropicalismo: proximidade com o público, identificação, catarse e possibilidade de inovação. “Tratava-se de um projeto de vanguarda que, em determinadas instâncias, buscava dialogar com a nascente indústria cultural, de forma a evitar tornar-se exclusivo e elitista” (BASUALDO, 2007, p.13).

Quanto à “Alegria, alegria”, ponto de partida do movimento, o próprio Caetano (2012) afirma que deveria ser uma canção “fácil de apreender por parte dos

espectadores” (p.160) e, ao mesmo tempo, marcante. “Tinha que ser uma marchinha, de algum modo contaminada pelo *pop* internacional, e trazendo na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse *pop* se dava” (id. ib.). Em “Verdade Tropical”, o artista explica, ainda, todo o processo de criação da música “Tropicália”, ratificando o misto de Indústria Cultural e cultura popular:

A canção, longa, depois de passar pela imagem de uma “criança sorridente, feia e morta” que “estende a mão” de sobre os joelhos do “monumento”, por uma “piscina com água azul de Amaralina” e pelos “cinco mil alto-falantes” que “emitem acordes dissonantes” (sempre entrecortada por um refrão musicalmente fixo mas de letra variável, dando vivas a pares de rima primária e contiguidade desconcertante, como “Viva a bossa sa-sa/ Viva a palhoça-ça-ça-ça”, “Viva Maria iá-iá/ Viva a Bahia iá-iá-iá-iá”, “Viva Iracema ma-ma/ Viva Ipanema ma-ma-ma-ma”), termina por arrematar o grito de Roberto Carlos “que tudo o mais vá pro inferno” com um “Viva a Banda da-da/ Carmen Miranda da-da-da-da!”. Claro que a frase mais famosa do Rei Roberto, seguida da Banda de Chico e do nome Carmen Miranda (cuja última sílaba repetida evocava o movimento dadá e, para mim, misturava o seu nome ao de Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*), dava, de forma elíptica mas imediatamente perceptível por qualquer brasileiro que ouvisse canções (nunca foram poucos), uma reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira. (VELOSO, 2012, p.181)

Popularização pós-festivais

A discografia tropicalista reúne uma coleção de 30 discos com gravações de inúmeros cantores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, entre outros. No entanto todas essas produções não representam verdadeiramente o movimento, não estando inseridas na sua causa propriamente dita. Álbuns como *Tropicália ou Pains et Circencis*, de 1968, *A Divina Comédia* ou *Ando Meio Desligado*, de 1970 e, ainda, *A Banda Tropicalista do Duprat*, de 1968, é que são suas vozes, refletem seus ideais e suas propostas. Estão inseridos no tempo e nas verdades desta corrente. No entanto, outros como *Tropicália 2*, de 1993, se apropriam da Indústria Cultural para fazer publicidade e gerar consumo, lucro. Ou seja, uma fuga do que propunha o tropicalismo no seu nascimento. O que significa dizer que, nem mesmo esse movimento foi capaz de se manter inócuo aos seus princípios. A Tropicália, com o intuito de se manter entre a cultura de massa e a cultura popular, se utilizou, portanto, de seu poder enquanto produto da Indústria Cultural.

A grande repercussão do tropicalismo se deu através dos festivais transmitidos pelos canais de televisão. Eram nessas apresentações que a Tropicália se fazia difundir e propagava seus ideais, ganhando força por entre a massa. A ruptura que o movimento

trazia em relação à MPB tradicional impactou a sociedade e superou as ressalvas da crítica com seu jeito inovador. A partir daí, o tropicalismo deixou de estar à margem da cultura, passando a se disseminar como algo próprio e representativo do povo brasileiro. Marcou seu nome na história e passou a ser divulgado como uma ruptura importante e conscientizadora. Tudo isso através da televisão, que incorporou essas definições e a veiculou, popularizando ainda mais o movimento – o que, vale ressaltar, contraria as premissas radicais da Escola de Frankfurt. Ao mesmo tempo, esse novo lugar mais teórico que ele passa a ocupar o tira do lugar mais popular e o torna algo mais elitista, erudito. Portanto, a TV é instrumento essencial para perceber o que se compreende do tropicalismo hoje e para explicar a força com que essa corrente se expandiu.

No entanto, para os tropicalistas, o sucesso foi uma “faca de dois gumes”. Trouxe visibilidade e reconhecimento, mas também chamou a atenção dos militares e de seu poder de repressão, sendo frequentemente alvo da censura política. Caracterizando-se como um movimento contracultural, ameaçava a moral e os “bons costumes” (termo bastante relativo), assumindo demasiada influência na sociedade civil, principalmente entre os jovens. A “mordça da ditadura” (VELOSO, 2012, p.126) foi responsável por um período de constante instabilidade e conflito, tanto no âmbito artístico como no intelectual, e as manifestações culturais foram tomadas como símbolos de protesto.

No dia 13 de dezembro de 1968, um golpe interno no governo militar lançou o Ato Institucional n.5, suspendendo o habeas-corpus, dando poderes à polícia de invadir domicílios, enfim, instaurando um regime policial truculento que fez, em retrospecto, os primeiros quatro anos que passáramos sob os militares parecerem razoáveis e amenos. Eu estivera em Salvador por uns dias e viajei para São Paulo exatamente no dia 13. Ao chegar em casa fiquei sabendo do que ocorrera. Não medi a extensão e a profundidade das mudanças anunciadas pelos noticiários da TV. Claro que a linha dura tomara o poder. Mas nós justamente éramos vistos com hostilidade pelas esquerdas mais barulhentas. (VELOSO, 2012, p.336)

A Passeata dos Cem Mil, ocorrida em 26 de junho de 1968 na cidade do Rio de Janeiro e organizada pelo movimento estudantil, contou com a participação de importantes figuras públicas da época, dentre elas, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Alertados pelo humorista Jô Soares de que o governo teria uma lista de nomes de artistas da TV Record (onde Jô trabalhava e eles também, até pouco tempo, antes de irem para a Tupi) a ser chamada para interrogatório, automaticamente pensaram nos últimos acontecimentos. Mas não houve convocação, tampouco interrogatório. Ambos foram presos sem maiores explicações ou direito a julgamento.

O carro em que estávamos não era do exército nem da Polícia Federal.

Talvez pertencesse à Polícia Militar. É mais provável que fosse da Polícia Civil, pois lembro de dois ou três homens à paisana tomando os assentos da frente. Isso dava a impressão de qualquer coisa podia acontecer conosco sem que ninguém se desse conta. Um aparelho repressor tão confuso, sem mandado de prisão, sem interrogatório e com tantas polícias envolvidas, produzia a sensação de que tínhamos sido atirados num inferno de que os solavancos no escuro e as curvas fechadas ao som do grito dolorido mas impiedoso da sirene eram apenas um indício. Em breve, com efeito, se multiplicariam no Brasil os casos de desaparecidos, e cada vez um número maior de pais de família teriam seus filhos em situação semelhante à nossa, ou bem pior. (VELOSO, 2012, p.364)

Estética ou política?

Para Caetano Veloso, o grande mentor simbólico do movimento foi Oswald de Andrade, que defendeu nas esferas literárias e de artes plásticas o *manifesto antropofágico*. “A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix” (VELOSO, 2012, p.242). Isso se justifica à medida que o artista se sente rejeitado pelos sociólogos nacionalistas de esquerda e burgueses moralistas de direita, e, ao mesmo tempo, atraído por “irracionalistas” (p.240) ou “supra-racionalistas” (id. ib.). “Esse ‘antropófago indigesto’, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai” (p.252).

Suas principais canções-manifestos eram alegóricas, apresentando relatos pesados da história nacional, muitas vezes sob o disfarce da ironia e da sátira. Suas performances mais importantes, no entanto, apontavam em uma nova direção, informada pela contracultura internacional e carregada de exuberância catártica em face da repressão crescente. A tensão entre esses dois impulsos produziu a mistura curiosa e potente de melancolia e alegria que definiu a música tropicalista. (BASUALDO, 2007, p.59)

Com a instauração do Ato Institucional n.5, a máxima “Seja Marginal, Seja Herói” ganha força e, para muitos, passa a ser interpretada ao pé da letra. A ameaça às liberdades artísticas e culturais se torna real e, uma vez legitimada pelo Estado, conduz a atuação da polícia e das Forças Armadas. Prisões arbitrárias, torturas e exílios. Tudo era motivo de desconfiança: “Estava proibido pensar”, como disse Tom Zé no documentário *Tropicália* (2012). E, agora assumindo um caráter mais politizado, o movimento entremeia valores de uma *micropolítica* – o da subversão à moral, contestando a elite conservadora – para atingir diretamente a *macropolítica* – o governo ditatorial. De certa forma, deu-se a defesa por uma fala direta, aberta a críticas e discursos impactantes, em substituição ao apelo unicamente estético empregado

anteriormente. “Tínhamos, por assim dizer, assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora tomados como agentes semi-conscientes, deveríamos transformar em suprema violência regeneradora” (VELOSO, 2012, p.47).

A Tropicália, como movimento, tem fim com a prisão e o conseqüente exílio de Gil e Caetano. Depois de dois meses em uma penitenciária no Rio de Janeiro, eles sofreram com mais quatro de confinamento domiciliar em Salvador e dois anos morando em Londres, proibidos de voltar ao Brasil. Durante o seu interrogatório, Veloso afirma que o oficial dizia entender claramente que o que eles faziam era muito mais perigoso do que o que faziam os artistas de protesto explícito e engajamento ostensivo (p.393), o que comprova a eficácia das estratégias de protesto adotadas por eles. Já na Europa, em um show em Portugal, Caetano afirma que a Tropicália havia acabado. Apesar de ter inspirado outros cantores a seguir o mesmo caminho que o deles, o exílio marcava uma interrupção na continuidade do trabalho, não havendo qualquer sentido conservar por mais tempo aquela estética. No primeiro e único episódio do programa de TV *Divino, Maravilhoso*, um enterro simbólico do tropicalismo é encenado por Gil, Capinan e Torquato Neto.

Considerações Finais

Em suma, pode-se dizer que a Tropicália foi um movimento cultural único e inovador, que se utilizou de artifícios da Indústria Cultural e da cultura popular para legitimar uma formação nacional de identidade autênticas. Os artifícios tropicalistas perpassaram as artes plásticas com o modernismo e o cinema, com o Cinema Novo, para envelopar um discurso político, em tempos de ditadura militar, através da música: a subversão da moral e dos “bons costumes”.

Necessitado, por seu próprio nascimento, de uma não-classificação, o tropicalismo se encontrava sempre nas entrelinhas, nos entre-espços. Nem direita nem esquerda, mas à esquerda da esquerda, *supra-racional*. A tão sonhada popularização só veio após os festivais – verdadeiros sucessos de audiência, elo entre os estudantes engajados, representantes da corrente nacional-popular esquerdista, e a grande massa –, contrariando a expectativa da crítica e da imprensa, que se alimentavam de episódios atípicos para vender notícias.

Em defesa dos interesses das elites dominantes, uma vez que a indústria da informação requer infundáveis recursos financeiros (e estes estão extremamente ligados

àqueles), a mídia ficou entre a cruz e a espada. Ao mesmo tempo próximos do público e de postura impactante, os tropicalistas vendiam por si só, mas, em contrapartida, subvertiam a lógica conservadora propagada pelas linhas editoriais dos jornalões e pelas diretrizes da programação televisiva.

Em 1968, a Tropicália chegou ao fim, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil foram exilados do país. Uma efemeridade justificada na essência do movimento em si, cujo início já oferecia pistas de seu término. Como legado e, para Veloso (2012), talvez seu único sucesso histórico, “a ampliação do mercado pela prática da convivência na diversidade, alcançada com o desmantelamento da ordem dos nichos e com o desrespeito às demarcações de faixas de classe e de graus de educação” (p.275).

Referências

ADORNO, Theodor; Horkheimer, Max. **Dialética do Esclarecimento** – Fragmentos filosóficos: A Indústria Cultural. São Paulo: Zahar, 1985, 113 p.

BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália** – uma revolução na cultura brasileira. E-Book, 2007.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular** – Leituras de Operárias. Petrópolis: Vozes, 1978.

Brasil, Brasil – Episódio 2: Tropicalia Revolution. Produção de Robin Denselow. Londres: BBC, 2007 (60 min).

OS MUTANTES. **Tropicália ou Panis et Circencis**. São Paulo: RGE, 1968 (1 disco).

Terra em Transe. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes e Difilm, 1967 (107 min).

Tropicália. Direção de Marcelo Machado. São Paulo: BossaNovaFilms e Record Entretenimento, 2012 (82 min).

SANTAELLA, Lucia. **(Arte) & (Cultura):** equívocos do elitismo. São Paulo: Cortez,

Universidade Metodista de Piracicaba, 1982.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.