

DA DISPERSÃO DOS COMEÇOS

A EMERGÊNCIA DA TROPICÁLIA

Paula Oliveira Campos Augusto
(PPGLitCult/UFBA – Doutorado)

| INFORMAÇÕES SOBRE A AUTORA |
|---|
| Paula Oliveira Campos Augusto é bacharel em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestre em Literatura e Cultura pela mesma universidade. Atualmente, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) da UFBA. Emeio: paulaocaugusto@gmail.com |

| RESUMO | ABSTRACT |
|--|---|
| Este artigo tem como objetivo apresentar um breve panorama do contexto de emergência da Tropicália, enfatizando sua diferença em relação à bossa nova. Diante da interrupção drástica de um período democrático e otimista no Brasil, ocasionada pelo golpe civil-militar de 1964, a Tropicália só poderia ser concebida como “avesso da bossa nova”. Ao expor as configurações do campo artístico e cultural pós-golpe, cindido entre esquerda e direita, demonstramos como a Tropicália tentou outras respostas estéticas e políticas. | This paper aims to introduce a brief overview of the emergency context of Tropicalia, emphasizing its difference from the bossa nova. Faced with the drastic interruption of a democratic and optimistic period in Brazil, caused by the civil-military coup in 1964, Tropicalia could only be conceived as “reverse of bossa nova”. By exposing the settings of the artistic and cultural field post-coup, split between left and right, we demonstrate how Tropicalia tried other aesthetic and policy responses. |

| PALAVRAS-CHAVE | KEY-WORDS |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Tropicália; Bossa Nova; Pós-golpe | Tropicalia; Bossa Nova; Post-coup |

Em 1º de abril de 1964, através de um golpe civil-militar, instaura-se no Brasil um regime autoritário que se perpetuará durante vinte e um anos no poder. Esse momento de crise, que interrompe um processo de experimento do país com a democracia, está no centro da eclosão das diversas manifestações de inovação e ruptura, que, posteriormente, serão aglutinadas em torno da denominação “tropicalismo”. No período anterior ao golpe civil-militar, havia um clima de “grande otimismo, baseado na convicção de que os artistas tinham um papel central a cumprir na construção de uma nação democrática, socialmente justa e moderna” (DUNN, 2007, p. 59). Com o decreto do regime militar, cujo projeto de modernização e desenvolvimento era extremamente diverso daquele outrora imaginado, esse clima de esperança é eclipsado. Analisar as manifestações culturais pós-golpe, portanto, “implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade” (XAVIER, 2012, p. 29). Esse descompasso impulsionou respostas que promoveram uma revolução na esfera da cultura brasileira, tais como: o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha; a montagem da peça *O rei da vela* pelo Teatro Oficina; o movimento tropicalista; o cinema marginal, entre outras. O que se flagra nessas respostas é, justamente, o processo de reavaliação da experiência do país, “uma vez que os percalços da revolução, ainda em pauta, já projetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação” (XAVIER, 2012, p. 29-30).

Uma das maneiras de compreendermos a mudança de conjuntura do país emerge da comparação entre a Bossa Nova e a Tropicália, enquanto manifestações artísticas conectadas com seus contextos de surgimento. A partir de 1956, o Brasil foi marcado por um período de otimismo, ligado à presidência de Juscelino Kubitschek e ao seu governo populista-democrático, caracterizado pelo desenvolvimento nacional, cujo símbolo era a capital modernista, Brasília. Enquanto forma artística, a bossa nova “parecia anunciar uma modernidade cultural caracteristicamente brasileira, ao mesmo tempo cosmopolita e enraizada na tradição popular do samba” (DUNN, 2007, p. 60). Em artigo de 1966, Júlio Medaglia afirma como o disco *Chega de saudade*, lançado por João Gilberto em 1959, concentrava em si, dentro do mais rigoroso bom gosto, “os elementos renovadores essenciais que a música popular brasileira urbana exigia naquele exato momento, em sua vontade de assimilação de novos valores” (1974, p. 75). O caráter coloquial da narrativa musical, o acompanhamento musical camerístico, econômico e transparente, a harmonia mais desenvolvida, a estrutura rítmica de acompanhamento não mais repetitiva e se antecedendo um mínimo ao tempo forte do

compasso são alguns desses elementos renovadores propostos pela bossa nova. Diante do estigma de país subdesenvolvido, a Bossa Nova representou, portanto, ao lado da construção de Brasília e do futebol da geração de Pelé, uma utopia de modernização, uma crença em “um país capaz de produzir símbolos de validade internacional ao mesmo tempo particulares e não pitorescos ou ‘folclóricos’” (WISNIK, 2004, p. 216).

Expressão perfeita da burguesia urbana brasileira da década de 1950, a bossa nova foi considerada “uma das formas mais sofisticadas, se não a mais sofisticada, que o país criou” (MAMMÌ, 2004, p. 15). No livro *Três canções de Tom Jobim*, ao analisar a canção “Sabiá”, de Tom Jobim e de Chico Buarque, defendida no Festival Internacional da Canção de 1968, Lorenzo Mammì afirma que esta composição pode ser compreendida como a expressão da dissolução da esperança em uma “modernização doce, segundo a qual uma industrialização acelerada poderia conviver com o clima edênico da beira-mar carioca” (2004, p. 27). Segundo o autor, mesmo configurada de maneira frágil, a síntese da década de 1950 se desfaz na década de 1960, junto com a classe social de que era expressão. Nesse contexto de mudanças e tensões sociais e políticas, Mammì situa o recuo de Tom Jobim para uma concepção atemporal de natureza, que marcará seus trabalhos a partir do final da década de 1960, pois “quando não cede à sedução de uma industrialização acelerada e autoritária, o Brasil volta a ser a terra da natureza, de uma potência pujante mas amorfa, que ainda não chegou a se realizar” (2004, p. 16). A angústia da impossibilidade de retorno ao clima da bossa nova, em seu período clássico, é a matéria que compõe “Sabiá”. Essa angústia perpassa a forma da canção, que, sem tonalidade definida, acaba em um tom diferente daquele em que começou, levando ao limite a impossibilidade do retorno, da volta.

Antes do golpe, as mudanças políticas e culturais associadas ao governo de João Goulart já antecipavam a impossibilidade da perpetuação da “civilização de praia”¹, característica da bossa nova. Nesse período, com o florescimento de um ideário nacionalista de esquerda no Brasil, a bossa nova passa a ser atacada, apesar da admiração por suas realizações estéticas, por não denunciar os males sociais do país, sustentados, em grande medida, por uma relação de dependência periférica frente aos centros do capital internacional, cujo símbolo máximo eram os Estados Unidos – não podemos esquecer que o mundo se encontrava cindido por conta da Guerra Fria. Diante desse contexto,

Jovens músicos de classe média, muitos deles entusiastas da bossa nova, buscavam crescentemente modos de obter um som mais rústico e simples, apropriando-se de elementos do samba urbano e, de forma mais dramática, da música popular do empobrecido Nordeste rural. Essa tendência na música popular coincidiu com e

¹ Expressão utilizada por Tom Jobim e extraída do livro *Três canções de Tom Jobim*.

correspondeu a experimentos realizados no cinema novo e num teatro popular radical (DUNN, 2007, p. 60-61).

Nessa época, portanto, se desenvolve no país um processo de revisão cultural, cujos temas priorizados eram a redescoberta do Brasil, a volta às origens nacionais, a internacionalização da cultura, a dependência econômica, o consumo e a conscientização política. As preocupações resultantes dessa agenda coletiva foram responsáveis por engajar artistas e intelectuais em prol da construção de um Brasil novo, através de formas variadas de militância. Nesse momento, se formam movimentos artísticos e são lançadas obras literárias que tentam dar conta desses desafios, como: o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE – inspirado esteticamente no Teatro de Arena e ideologicamente no PCB (Partido Comunista Brasileiro) e no ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros); o Grupo Opinião, com seus espetáculos mistos de teatro, música e poesia; o Cinema Novo; o Teatro de Arena e o Oficina; e, na literatura, alguns romances como *Quarup*, de Antonio Callado, e *Pessach*, de Carlos Heitor Cony. Essas produções se dirigiam a um público intelectualizado de classe média e tinham como imperativo a temática nacional. Como afirma Celso Favaretto, nesses grupos artísticos a pesquisa era suplantada, já que “não havia, assim, interesse pelo experimentalismo, e sim pelo estabelecimento de uma linguagem adequada à conscientização do público” (2007, p. 29). Essa maneira de conceber as atividades artísticas acaba por criar a oposição entre arte alienada e arte participante, além de fomentar o desprezo por experimentalismos e pela importação de formas, ritmos e estilos.

Após o golpe civil-militar de 1964, essa concepção nacionalista de esquerda anti-imperialista se acirra ante um regime autoritário de direita aliado aos Estados Unidos. Um dos campos em que este acirramento se fez presente foi o campo da música popular, e a arena privilegiada para os embates estéticos e políticos era o espaço dos festivais musicais televisionados pela *TV Record* e pela *TV Globo*, cujas plateias, em sua maioria, eram formadas por estudantes de classe média sintonizados com a ideologia nacionalista de esquerda da época. Os festivais funcionavam como fóruns alternativos de manifestação, já que, no âmbito político, estava em vigor uma repressão cada vez mais dura. Esse ambiente de disputa dos festivais foi decisivo para forjar “uma nova categoria socioestética de música popular agrupada sob a rubrica de Música Popular Brasileira, ou simplesmente MPB” (DUNN, 2007, p. 61). A MPB se configurou como uma categoria híbrida, diretamente ligada a uma sensibilidade pós-bossa nova, porém com valores estéticos e sociais ligados ao projeto nacional-popular oriundo do CPC. A proposta da MPB era “fundir ‘tradição’ com ‘modernidade’ sem sucumbir às pressões da popularidade emergente do iê-iê-iê” (DUNN, 2007, p. 63). Na metade da década de

1960, forja-se, portanto, uma oposição entre os “alienados” da Jovem Guarda, manifestação local do rock’n’roll, e os “engajados” da MPB. A guitarra elétrica se tornou o símbolo dessa divisão, pois considerada pelos emepebistas ícone da cultura consumista e imperialista norte-americana. Um dos marcos dessa disputa teve lugar na “passeata contra as guitarras elétricas”, ocorrida em 1967, ato do qual participaram nomes como Gilberto Gil (episódio considerado estranho na carreira do artista), Edu Lobo, Elis Regina, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, Zé Kéti e integrantes dos conjuntos Zimbo Trio e MPB4.

Em seu livro *Tropicália, alegoria, alegria*, Celso Favaretto trata sobre a ideologia de “protesto”, vinculada a esta corrente artística de inspiração dita populista, que teve grande repercussão nos meios intelectuais de esquerda por ser considerada a forma mais adequada de expressão do inconformismo e de resistência política. Segundo o autor, na música de protesto a forma e o conteúdo encontram-se separados, pois há um privilégio do tema – tratado a partir de formas poéticas e musicais consagradas – em detrimento do material musical. Sem ter como objetivo a modificação da linguagem da música popular, o projeto era “falar do país, denunciar a miséria, a exploração de grupos econômicos, a dominação estrangeira, o autoritarismo político, a repressão; falar por aqueles que não podiam – os pobres da cidade e do campo” (2007, p. 145). Formalmente intimista ou agressiva, a música de protesto definiu-se por um estilo emotivo, que, segundo Favaretto, “descaía, quase sempre, em efeitos de consolação” (2007, p. 145). Através da reativação das formas tradicionais da canção urbana e da canção rural, havia uma tentativa de inserir-se na suposta linguagem do povo para garantir a comunicação e a conscientização desse mesmo povo. Porém, como observa o autor, “pretendendo-se revolucionária, a música de protesto é puramente catártica, induzindo a uma visão piedosa e fascinante da miséria. A este fenômeno pode-se aplicar a expressão de Caetano Veloso: ‘folclorização do subdesenvolvimento’” (2007, p. 147).

Em maio de 1966, a revista *Civilização Brasileira* promove um debate sobre a música popular brasileira e, nele, Caetano Veloso introduz a reflexão sobre a necessidade de uma “retomada da linha evolutiva” da música popular brasileira, tal como concebida por João Gilberto e pelos artistas do primeiro momento da bossa nova, que, sem aflições a respeito da identidade nacional, incorporaram informações novas da modernidade musical na música popular brasileira. Contrapondo-se às limitações estéticas da MPB, Caetano Veloso afirma:

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (...) Aliás João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na

renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça [Gal Costa] (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral (VELOSO apud CAMPOS, 1974, p. 63).

Desde esse momento, nota-se, portanto, um desejo de mudança no campo musical. Em entrevista recente, Caetano Veloso comenta o processo de articulação em torno desse movimento de renovação da música popular brasileira, encabeçado por ele e Gilberto Gil, que acabou desaguando na Tropicália:

A gente já falava nisso em 66. Você pode ler na contracapa do disco Domingo: “vou cantar essas canções que compus tempos atrás à vontade porque hoje estou pensando em coisas e projetos completamente diferentes.” Gil já tinha feito até umas reuniões no Rio com os outros compositores e músicos pra tentar transmitir o novo modo de ver. Ele marcou na casa de Sérgio Ricardo, chamou Edu Lobo, Chico Buarque, o irmão de Sérgio Ricardo, várias pessoas. Gil queria que todos participassem, mas o pessoal não entendeu. A gente vinha pensando nessas questões já fazia um bom tempo. Eu vinha conversando muito com Rogério Duarte sobre a falta de capacidade de aventura do criador de música popular no Brasil, sobre os resguardos dentro do mundo do bom gosto e do politicamente correto na época. Também sobre o preconceito contra o rock e o iê-iê-iê, que, embora não interessassem tanto em princípio, tinham uma vitalidade que a gente foi descobrindo. Bethânia já havia me chamado a atenção pra Roberto Carlos. Tudo isso entre 65 e 66.²

Apesar de cultivar uma dívida com o espírito cosmopolita moderno da bossa nova, diante das mudanças políticas e culturais do país entre os anos de 1958 e 1968, que corroem o alegre modernismo intrínseco àquela manifestação artística, a Tropicália só poderia ser concebida como o “avesso da bossa nova”³. Nesse sentido, os tropicalistas subvertem com irreverência a ideologia do bom gosto e as pretensões modernistas que permeavam a MPB, através de sua inspiração tanto na Jovem Guarda quanto nos cantores da “era de ouro” do rádio pré-bossa nova. Portanto, assim como a bossa nova manteve um diálogo com o jazz, os tropicalistas mantiveram relações com o rock inglês e americano, conscientes de que esta escolha os levaria para longe dos termos estéticos de suavidade pregados pela bossa nova. Ao trabalharem com esse tipo de assimilação

²VELOSO, Caetano. Entrevista com Caetano Veloso. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/caetano-veloso-2>>. Acesso em: jun. 2013.

³ Essa expressão de Caetano Veloso encontra-se no documentário *O avesso da bossa* (2000), dirigido por Rogério Gallo.

cultural, os integrantes da Tropicália vão encontrar apoio teórico na antropofagia, formulada por Oswald de Andrade em seu Manifesto antropófago, de 1928. A metáfora da antropofagia permite pensar em “um modelo de produção cultural que não era nem subserviente às tendências metropolitanas na Europa, nem defensivo ou estreitamente nacionalista” (DUNN, 2007, p. 63). Diante da dicotomia que preponderava no Brasil e em contraposição aos nacionalistas que buscavam obsessivamente a pureza e o retorno às raízes para traçar a identidade brasileira, rejeitando informações estrangeiras, os tropicalistas vão resgatar as posições de Oswald de Andrade. Antes desse resgate feito pelos tropicalistas, o poeta encontrava-se esquecido e marginalizado, já que não fora contemplado na construção do cânone literário modernista do país feito nas décadas anteriores. O responsável por apresentar Oswald de Andrade para os tropicalistas foi o poeta concretista Augusto de Campos, que, junto com Haroldo de Campos e Décio Pignatari, estava reeditando as obras do modernista à época. As apropriações da obra de Oswald de Andrade pelos artistas tropicalistas foram diversas: Hélio Oiticica dialoga com Oswald em seus textos *Esquema geral da Nova Objetividade e Tropicália*; José Celso Martinez Corrêa torna público o texto *O Rei da Vela: manifesto do Oficina*, assumindo o legado de Oswald e suas influências; Torquato Neto escreve, em 1968, o texto *Torquatália III* impregnado pelo espírito oswaldiano; e Glauber Rocha, estrategicamente, se declara tropicalista, em 1969, no texto *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma*, percebendo que a via para superar a condição subdesenvolvida do Brasil seria a atitude tropicalista e antropofágica que entendia que a recusa do colonialismo não envolvia a rejeição da cultura ocidental⁴.

Refletindo sobre as maneiras de se sintetizar o destino brasileiro através da arte, em seu texto *A Gaia ciência: literatura e música popular no Brasil*, José Miguel Wisnik explica a diferenciação entre o “otimismo trágico” da bossa nova e o “pessimismo alegre” da Tropicália. Enquanto o otimismo da bossa nova equaciona harmonicamente todos os males do mundo provisória mas satisfatoriamente, significando, sobretudo, uma “exigência de superação”; o pessimismo da Tropicália, misturando a melancolia com a alegria, expõe as indeterminações do Brasil, afirmando que ele não chegou a ser. Como destaca Wisnik:

Otimismo e pessimismo não devem ser tomados como mera

⁴ Mais recentemente, no capítulo *Antropofagia* do livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso afirma que “João Gilberto era um exemplo claro de atitude antropofágica. E queríamos [os tropicalistas] agir à altura” (2008, p. 244). Por considerar que João Gilberto criou um estilo novo (a Bossa Nova), a partir desse processo de deglutição antropofágica, internacionalizando o Brasil e produzindo uma forma extremamente sofisticada em um país subdesenvolvido, Caetano Veloso também compõe a música-homenagem *A Bossa Nova é Foda*, primeira faixa de seu disco *Abraço* (2012).

contraposição dual de ânimos positivos e negativos. Em vez disso, otimismo (trágico) e pessimismo (alegre) são cifras de uma relação ambivalente com o destino brasileiro que a canção sustenta na frágil oscilação entre a palavra cantada e a palavra falada. O tropicalismo corresponderia a uma descida aos infernos reais, através da qual se desejou abrir uma via de passagem ao encontro da bossa nova, que o precedeu, e na qual já se realiza algo que, contraditoriamente, precisa ser buscado (2004, p. 225).

Esse pessimismo alegre da Tropicália sintetiza, portanto, o momento pós-golpe e a relação de ambivalência que alguns artistas e intelectuais passam a cultivar frente ao destino do país – não mais a relação cultivada na época da bossa nova. Em seu texto *Poder e alegria: A literatura brasileira pós-64 – reflexões*, Silviano Santiago destaca que, apesar de faltar à literatura pós-1964 o otimismo social edificante característico dos anos anteriores à instauração do regime militar, não se deve inferir que a produção literária dos anos pós-golpe tenha caído em um “pessimismo sombrio”. Abandonando-se a oposição maniqueísta entre otimismo e pessimismo, o que temos na cena pós-1964 não é nem o sorriso nem a fossa, mas sim a alegria tropicalista. De acordo com Santiago, o deslocamento de oposições maniqueístas já estava presente em Mário de Andrade desde a década de 1920, e só vai ser recuperado novamente nos anos 1960. Em carta fictícia a Mário de Andrade, o autor de *Em liberdade* empreende uma diferenciação entre aquele escritor e Carlos Drummond de Andrade. A partir da frase paradoxal “a própria dor é uma felicidade”, redigida por Mário de Andrade em carta à Drummond, Santiago situa as escolhas teóricas e artísticas feitas por cada um, filiando-se ao primeiro. Para que Drummond entenda o ponto de vista de Mário de Andrade, Silviano Santiago sugere algumas técnicas, como a ensinada por Deleuze, ao recomendar que se desassociem as palavras que “naturalmente” se agrupam em nosso raciocínio e que parecem explicar tudo, como “felicidade” e “prazer” – “são pares antiéticos, pares desajustados que acabam por nos dar uma visão de mundo clara, dialética e resplandecente” (1997, p. 127). Outra contribuição teórica fica a cargo de Nietzsche, ao definir o artista trágico como aquele que “não é um pessimista, diz o seu sim a tudo o que é problemático e terrível, é dionisíaco” (NIETZSCHE apud SANTIAGO, 1997, p. 129). O autor situa, então, o pensamento de Mário de Andrade, relacionando-o ao conceito de artista trágico de Nietzsche, já que para o poeta “a vontade de vida, não se expressa apenas por um sim ao que é agradável e prazeroso (...), mas antes por um duplo sim: também ao que é problemático e terrível, ou seja, à dor” (1997, p. 129-130).

A partir de 1964, a desconstrução do conceito de alegria é retomada, visando não só “a retirar a produção artística da pura negatividade, como ainda a liberá-la do espírito de ressentimento” – resposta da esquerda tradicional ao autoritarismo

repressor e à perda de lugar na administração pública (SANTIAGO, 2002, p. 26). Dando um duplo sim, mesmo condenado à inexistência política, “o intelectual constituía um lugar envolvente de onde podia demolir, sem comprometer-se, a construção precária (dada como invencível) do golpe de 64” (SANTIAGO, 2002, p. 26). A rasura do autoritarismo se deu através da alegre afirmação do indivíduo, do despertar do deboche, da gargalhada, da paródia, do circo e do “corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor” (SANTIAGO, 2002, p. 26). De acordo com Christopher Dunn, Silviano Santiago, ao apontar para essa reação dionisíaca e nietzschiana contra a repressão, faz alusão ao surgimento de uma contracultura jovem brasileira, afinada com os movimentos da Europa e dos Estados Unidos, centrados “na afirmação individual, na liberação do corpo, na celebração da diferença sexual e racial, no humor iconoclástico em face da autoridade” (DUNN, 2007, p. 71). A partir de 1968, enquanto setores da esquerda optam pela luta armada, os tropicalistas escolhem a via do “desbunde”, isto é, de uma “política pacifista de não-conformidade”. Nesse momento, percebe-se um engajamento mais agressivo dos integrantes da Tropicália nos meios de comunicação de massa – mudança de postura perceptível quando comparamos a participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil nos festivais dos anos de 1967 e 1968.

A primeira aparição dos artistas no cenário nacional aconteceu no Festival de Música Popular Brasileira da *TV Record*, em 1967. Caetano Veloso apresentou-se acompanhado da banda de rock argentina, Beat Boys, e defendeu a canção *Alegria*, alegria – uma marchinha *pop* que denotava, através dos procedimentos de colagem e de enumeração caótica de elementos, uma sensibilidade moderna, fruto da vivência urbana de jovens imersos em um mundo fragmentário. Gilberto Gil apresentou-se ao lado da banda de rock psicodélico Os Mutantes, defendendo a canção *Domingo no parque*, cujo impacto se deu, principalmente, por conta da complexidade construtiva de seu arranjo. Nessa canção, Gilberto Gil e o compositor-arranjador Rogério Duprat “construíram uma *assemblage* de fragmentos documentais: ruídos de parque, instrumentos clássicos, berimbau, instrumentos elétricos, acompanhamento coral” (FAVARETTO, 2007, p. 22). Essas duas apresentações já expõem para o público o projeto musical formal dos tropicalistas: transcender a divisão entre MPB e Jovem Guarda, tomando consciência da realidade desta como manifestação de massa internacional; e retomar a “linha evolutiva” da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e letras. A síntese desse projeto artístico se encontra mais bem definida no arranjo da canção “*Domingo no parque*” e, também, na disposição dos músicos durante a performance de Gilberto Gil no festival, como observa o tropicalista em entrevista para Augusto de Campos:

Inclusive, no Festival, sob o aspecto visual, a experiência resultou interessante. De um lado os três Mutantes, com os instrumentos elétricos; no meio, eu, com um violão simples; e do outro lado, o Dirceu, com o berimbau. A usina, de um lado. O artesanato no meio. E o primitivismo do outro (GIL apud CAMPOS, 1974, p. 198).

De acordo com Christopher Dunn, a música da Tropicália não pode ser definida, como a bossa nova, em termos de estilo ou de forma, mas sim “por um conjunto de estratégias ou abordagens do fazer musical caracterizadas por várias formas de canibalização, entre elas a paródia, o pastiche e a citação” (2007, p. 66). A abordagem tropicalista de composição pode ser comparada com a técnica contemporânea do *sampleamento*, pois os arranjos eram tomados como *ready-mades* com uma ampla combinação de sons – marchas tradicionais, bolero, rock, bossa nova, músicas marginalizadas no âmbito nacional etc (VELOSO, 2008, p. 163)⁵. Ademais, a canção tropicalista se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais (por exemplo, a *mise en scène* e efeitos eletrônicos), o que ampliava as possibilidades de arranjo e vocalização. Os tropicalistas “reentronizaram o corpo na canção”, ou seja, “corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista” (FAVARETTO, 2007, p. 35). Os elementos não musicais provinham dos trabalhos conjuntos realizados com Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clark e José Celso Martinez Corrêa.

Com o advento da Tropicália, a forma canção sofreu um abalo no Brasil, pois, como a estética tropicalista passa a recorrer a diversos elementos externos a ela – arranjo, interpretação, capa de disco, performance –, houve uma perda de autonomia dessa forma musical. De acordo com Santuza Cambraia Naves, “é impossível entender a canção tropicalista somente a partir dos seus elementos poético-musicais, embora eles se realizem de maneira complexa, recorrendo a procedimentos intertextuais” (2010, p. 97). Estamos diante da constatação de que a canção tropicalista “não é mais um artefato completo, totalmente contido na unidade música-letra”, ela só se completa com elementos externos à musicalidade (2010, p. 98). A autora observa, ainda, como, na canção tropicalista, os instrumentos musicais utilizados atuam como alegorias – “não é só a sonoridade específica do instrumento que é relevante, mas também o que ele significa e representa no contexto em que é utilizado” (2010, p. 97). Através da utilização da guitarra elétrica, símbolo do rock, os tropicalistas marcaram a

⁵ Essa justaposição de diferentes elementos foi, atualmente, retrabalhada por Gilberto Gil no show *Futurível*, quando, em 2010, ele se apresentou com o *power* trio cuiabano Macaco Bong, a Banda de Pife Princesa do Agreste, o DJ Tudo e o VJ Scan.

incorporação da cultura de massa e do elemento estrangeiro em um momento determinado por excessivas posições nacionalistas. Além disso, ao utilizarem orquestrações exageradas, mostraram-se “receptivos à sonoridade *kitsch* num momento de valorização do conceito de bom gosto introduzido pela bossa nova: voz contida, violão acústico, percussão discreta e palco nu” (2010, p. 97-98).

O ano de 1968 foi o momento de maior frutificação da Tropicália. Nesse ano, o movimento é batizado de “tropicalismo” pelo jornalista Nelson Motta e o grupo grava o primeiro álbum conceitual do Brasil, *Tropicália ou Panis et Circensis*. Fizeram parte da produção coletiva do disco Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, a cantora bossanovista Nara Leão, o grupo de rock Os Mutantes, o arranjador Rogério Duprat e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinan. Apresenta-se, nesse disco dialógico, a encenação das “reliquias do Brasil” (culturais, políticas, artísticas), através da justaposição do arcaico e do moderno, com o objetivo de estilhaçar pelo deboche as indeterminações do passado-presente brasileiro (FAVARETTO, 2007, p. 78-112). Nesse mesmo ano, aconteceram outras intervenções marcantes dos tropicalistas, quais sejam: as apresentações de Gilberto Gil e Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção (FIC), transmitido pela *TV Globo*, e a apresentação de Gal Costa no IV Festival de Música Popular Brasileira da *TV Record*, nas quais foram defendidas, respectivamente, as canções “Questão de ordem”, “É proibido proibir” e “Divino, maravilhoso”. Com guitarras amplificadas e distorcidas no arranjo, as três apresentações se configuraram como *happenings* contraculturais, orientados, sobretudo, pela ruptura e pela contestação polêmica. Esses *happenings* se somavam às montagens provocativas do Teatro Oficina, que, ao questionarem agressivamente os costumes da classe média no contexto autoritário, incitavam espectadores enraivecidos. As apresentações das canções foram marcadas por vaias raivosas e, no limite, por objetos e lixos atirados contra o palco.

1968 foi, ainda, o ano em que o programa *Divino, maravilhoso* começou a ser transmitido pela *TV Tupi*. O programa funcionava, também, como um espaço de experimentos em *happenings*, provocando a revolta dos espectadores mais conservadores. Tornando-se mais evidente o caráter subversivo do grupo, os tropicalistas passam a ficar sob a mira dos agentes do regime militar. Até que, no final de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram denunciados por um agente do Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS), ao exporem, em um show na boate Sucata, o estandarte criado por Hélio Oiticica, no qual se encontravam estampados a imagem de Cara de Cavalo, famoso criminoso assassinado pela polícia em 1964, e os dizeres “seja marginal, seja herói”. Após esse episódio, os músicos são presos e,

posteriormente, exilados do país. A partir daí, o movimento passa a se desmantelar⁶.

Apresentamos, neste artigo, um breve panorama do momento em que a Tropicália desponta no Brasil, enfocando os desafios que surgem com a interrupção drástica de um período democrático e otimista no Brasil, ocasionado pelo golpe civil-militar de 1964. Além disso, expomos as configurações do campo artístico e cultural após a instituição do regime autoritário, demonstrando como o país se encontrava cindido entre esquerda nacionalista e governo de direita alinhado com os Estados Unidos. Entre esses dois polos, a Tropicália tentou outras respostas estéticas e políticas, operando o enfrentamento a uma indústria cultural cada vez mais presente, redefinindo os seus próprios parâmetros de fazer musical, expandindo os limites do “popular” e abrindo novos caminhos para experimentos sonoros e interpretativos na música popular brasileira.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

MAMMÌ, Lorenzo. Canção do exílio. In: MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. **Três canções de Tom Jobim**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SANTIAGO, Silviano. BH, Junho de 1925. In: SCHMIDT, Paulo; SOUZA, Eneida Maria de (orgs.). **Mário de Andrade - Carta aos Mineiros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

⁶ Para uma leitura da Tropicália como “momento” e não como “movimento”, isto é, para além do campo musical e de uma delimitação temporal rígida, ver: SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicalia: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-56. Para uma reflexão sobre a “sobrevivência” da Tropicália no presente, ver: AUGUSTO, Paula Oliveira Campos. O Ministério da Cultura de Gilberto Gil e a noção de cultura da Tropicália. *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*, v.2, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/3258>>.



SANTIAGO, Silvano. Poder e alegria: A literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: _____. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil. In: _____. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Título em inglês:

THE DISPERSION OF BEGINNINGS: THE EMERGENCE OF TROPICALIA