



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

JULIANA ALMEIDA

CAMPINA GRANDE

2023

JULIANA ALMEIDA

**“PORQUE É MADE IN BRAZIL”: MOVIMENTO TROPICALISTA E A BUSCA
POR NOSSA BRASILIDADE (1967-1968)**

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo)
apresentado ao Departamento do Curso de
História, Campus I, da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito parcial
à obtenção do título de Licenciada em
História.

Orientador: Profa.Dra.Hilmaria Xavier Ribeiro

CAMPINA GRANDE

2023

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

A447p Almeida, Juliana.
"Porque é made in Brazil" [manuscrito] : movimento tropicalista e a busca por nossa brasilidade (1967-1968) / Juliana Almeida. - 2023.
28 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2024.

"Orientação : Profa. Dra. Hilmaria Xavier da Silva Ribeiro, Coordenação do Curso de História - CH."

1. Tropicalismo. 2. Música. 3. Identidade. I. Título

21. ed. CDD 303.484

JULIANA ALMEIDA

“PORQUE É MADE IN BRAZIL”: MOVIMENTO TROPICALISTA E A BUSCA
POR NOSSA BRASILIDADE (1967-1968)

Trabalho de Conclusão de Curso
(Artigo) apresentado ao
Departamento do Curso de História,
Campus I, da Universidade Estadual
da Paraíba, como requisito parcial à
obtenção do título de Licenciada em
História.

Aprovada em 28/06/2023.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente



HILMARIA XAVIER RIBEIRO

Data: 16/04/2024 12:31:24-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa.Dra.Hilmaria Xavier
Ribeiro (Orientador)
Universidade Estadual da
Paraíba (UEPB)

Documento assinado digitalmente



JOSE DOS SANTOS COSTA JUNIOR

Data: 16/04/2024 14:18:19-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.Dr.José dos Santos
Costa Júnior
Universidade Estadual da
Paraíba (UEPB)

Documento assinado digitalmente



JOSE PEREIRA DE SOUSA JUNIOR

Data: 16/04/2024 16:45:47-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.Dr.José Pereira de Sousa
Júnior
(UPE/UFCEG/PPGH)

A Deus, pelo discernimento, orientação, conhecimento, o dom da vida. Aos meus, em especial, meu avô **João Calixto de Almeida** (*In Memoriam*), minha avó e grande incentivadora **Marlene de Santana**, minha mãe **Jane** (por tudo que sempre fez e faz por mim), minha tia **Madalena** (pelos cuidados na infância e por ser parte de quem sou). Aos professores da graduação pela partilha do conhecimento e leituras. Ao ensino público de qualidade para que todas e todos possam ter oportunidades e horizontes alcançáveis. E, por fim, aos que de perto e de longe, de alguma forma, fizeram parte dessa doce e árdua caminhada. Dedico.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 A MODERNA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	7
3 “NEGO-ME A FOLCLORIZAR MEU SUBDESENVOLVIMENTO PARA COMPENSAR AS DIFICULDADES TÉCNICAS.”	9
4 TROPICALISMOS	14
5 A MODA TROPICALISTA	17
6 “EU TÔ TE EXPLICANDO PRA TE CONFUNDIR, EU TÔ TE CONFUNDINDO PRA TE ESCLARECER”.....	19
7 CONCLUSÃO.....	23
REFERÊNCIAS	24

“PORQUE É MADE IN BRAZIL”: MOVIMENTO TROPICALISTA E A BUSCA POR NOSSA BRASILIDADE (1967-1968)

Juliana Almeida¹

RESUMO

Por meio do presente trabalho, buscamos compreender como nossa brasilidade foi representada através do Movimento Tropicalista. Surgido entre os anos 1967 e 1968 faz parte dos movimentos de contracultura que surgem na década de 60. Nosso caminho metodológico pautou-se no método qualitativo, explorando e analisando diversas fontes, para compreendermos e aprofundarmos a pesquisa. Entre livros, entrevistas e músicas, fomos em busca de respondermos como o Movimento Tropicalista expressou nossa identidade brasileira.

Palavras-chave: Tropicalismo; Música; Identidade;

ABSTRACT

Through this work, we seek to understand how our Brazilianness was represented through the Tropicalist Movement. Appearing between 1967 and 1968, it is part of the counterculture movements that emerged in the 60s. Our methodological path was based on the qualitative method, exploring and analyzing various sources, in order to understand and deepen the research. Between books, interviews and songs, we sought to answer how the Tropicalist Movement expressed our Brazilian identity.

Keywords: Tropicalism; Music; Identity;

1 INTRODUÇÃO

Temos no Brasil um lugar privilegiado tanto para ouvir música, quanto para pensar a música. Afinal, a música popular brasileira é um rico documento histórico, além de sua vasta influência sociocultural de sons e ritmos desde nossas sociedades pré-coloniais, a música no Brasil é um meio de entretenimento e lazer; uma forma de pensar sobre os movimentos da sociedade civil, as ideologias e impermanências desse país.

Essa escrita parte do lugar de espectadora/consumidora do mercado fonográfico para o de pesquisadora em música popular do Brasil. Para toda pesquisa há um propósito, uma inquietude, essa narrativa surge dessa manifestação de conhecer um pouco mais sobre a História da música brasileira - viva, pulsante, multifacetada. Importante frisarmos que a música não é mera e

simplesmente uma expressão subjetiva e íntima dos sujeitos. Como fonte de pesquisa precisa de olhar atento e dedicado.

Sendo este documento uma pesquisa no campo da licenciatura é imprescindível pensarmos na História como um campo que atue ativamente, tanto na pesquisa – e principalmente – quanto na prática docente. A utilização da canção como fonte e/ou recurso didático deve alinhar-se o máximo possível com os objetivos que se busque alcançar, sendo a canção “parte de um ‘corpo’ documental que deve estar coerente com os objetivos da pesquisa”. (NAPOLITANO, 2022, p.65)

De acordo com o que é colocado como parâmetro curricular no Brasil, sobretudo a Lei Darcy Ribeiro, mais conhecida como Lei de Diretrizes e Bases da Educação nº 9.394/96 (LDB) e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) reiteramos um exercício de pesquisa e docência que se alinhe às diferentes linguagens “para se expressar e partilhar informações, experiências, ideias e sentimentos em diferentes contextos e produzir sentidos que levem ao entendimento mútuo.”, assim como “valorizar e fruir as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, e também participar de práticas diversificadas da produção artístico cultural.”

A música é uma linguagem artística carregada de sentido, manifestação simbólica dos sujeitos, por isso HALL (2016) afirma que

“nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nela embutimos.” (p.21).

O Movimento Tropicalista, situado cronologicamente entre 1967 e 1968, é considerado por um consenso da maioria dos críticos musicais um movimento de vanguarda, que reuniu artistas, músicos, poetas, intelectuais interessados em mudar a cultura brasileira. Na música, esse movimento colocou a música popular brasileira em outro nível de discussão “irreverente, a Tropicália transformou os critérios de gosto vigentes, não só quanto à música e à política, mas também à moral e ao comportamento, ao corpo, ao sexo e ao vestuário.” Embora não tenha surgido com objeções políticas, também dialogou com o momento de crise política causado pela Ditadura Militar instaurada a partir de 1964 (1964-1985).

E, assim, a partir desse movimento queremos pensar como é representada a identidade brasileira pela música tropicalista; como nossa cultura é percebida pelo movimento, podendo pensá-lo assim como um compartilhamento de significados entre membros de um grupo ou sociedade. (HALL, 2006). Como também um movimento emaranhando numa teia de interesses de sujeitos que compartilham de ideias em comum, o que implica dizer que essas “lutas de representações tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.” (CHARTIER, 1988, p.17).

É nesse contexto que vamos tecendo as veredas dessa pesquisa, pautando-a numa pesquisa historiográfica reflexiva sobre a música brasileira. Partindo disso chegamos nas seguintes indagações: Como o Movimento Tropicalista contribuiu para a música brasileira? Quais os objetivos os artistas envolvidos tinham através desse movimento artístico? Que(ais) identidade(s) do Brasil a Tropicália buscou representar com a música?

Com todas essas interrogativas chegamos ao objetivo geral: Entender de que forma o Movimento Tropicalista influencia na identidade cultural da música popular brasileira do século

20; Como objetivos específicos: Conhecer o que inspira e estrutura o Movimento Tropicalista; Compreender quais os interesses do Movimento Tropicalista; por fim, Entender como esse movimento representou para o país a(s) identidade(s) brasileira pela música.

Para respondermos essas indagações utilizaremos como método a pesquisa qualitativa. Utilizamos um vasto leque de fonte de pesquisa, como as entrevistas dos participantes do movimento; o site inspirado por Ana Oliveira – www.tropicalia.com.br; e as pesquisas publicadas em livros e revistas acerca do Tropicalismo. À luz dos conceitos de cultura e representação tomamos como referencial teórico as reflexões de CHARTIER (1988) e Stuart Hall (2016), no campo da cultura e identidade brasileira ORTIZ (1988), CHAUI (1994), da crítica e pesquisa no campo fonográfico TINHORÃO (1928), NAPOLITANO (2001; 2002; 2010), CAMPOS (1974) MARIO DE ANDRADE, ARY VASCONCELOS; RIDENTI (2014);

Pesquisar um movimento artístico nos coloca diante de uma discussão sempre necessária que é a da cultura – pensemos na cultura num sentido amplo que envolve as diversas expressões subjetivas. Tratando-se do Movimento Tropicalista analisaremos um movimento de intensa e curta duração, que surge na segunda metade da década de sessenta, e levanta novas perspectivas nos debates sobre a música brasileira. A música tropicalista, que é o nosso foco da pesquisa, complexifica o nível da produção musical brasileira, tanto em termos estruturais (arranjos, instrumentos), como na linguagem das composições. Assim, pensamos a relevância que esse movimento tem na transformação da cultura musical do Brasil, abrindo novas possibilidades e caminhos quando inova com os experimentalismos e acompanha as mudanças da indústria fonográfica no Brasil.

Sabemos que no Brasil a importância da cultura ainda é negligenciada, principalmente em períodos que a democracia entra em crise, vivemos essa realidade de 2018 a 2022, com uma política cultural esquecida e, sem exageros, deixada à revelia. Por isso, a pesquisa dos movimentos artísticos, sociais, das lutas de classes, de quaisquer que sejam as ações emancipatórias dos sujeitos da sociedade civil, que fazem parte das diversas frentes, do campo, da cidade, da música, do teatro, das artes plásticas, do cinema, são sempre necessárias em qualquer momento, em todo tempo.

2 A MODERNA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Quando falamos sobre música “popular” brasileira podemos pensar à primeira vista que se trata puramente do gênero MPB, no entanto, a sigla MPB faz referência a um recorte específico, ou seja, a um tipo de repertório que inclui estilos musicais particulares e que exclui uma série de gêneros musicais nacionais. Esse conceito de MPB foi construído por volta de 1965, de acordo com Marcos Napolitano (2022) foi grafado em maiúsculas como um campo da música que abriga uma extensa variação de gêneros e estilos diferentes, buscando-se “sintetizar ‘toda’ a tradição musical brasileira”. (p.64)

A participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no Festival da Record, em 1967, será um divisor de águas para a renovação da música brasileira “o impacto do movimento tropicalista, ao longo de 1968, exigiu a revisão das bases estéticas e valores culturais que norteavam a MPB.” (NAPOLITANO, 2022, p.67). Esse debate que se disputa em variáveis opostas – tradição, modernidade, rural, urbano, erudito, popular, nacional, estrangeiro – estará presente no Brasil já nas primeiras décadas do século vinte. Pensadores vinculados ao projeto musical modernista,

articulado basicamente por Mário de Andrade, defendem a ideia que a originalidade da Música Popular Brasileira está vinculada a uma tradição cultural representada essencialmente por elementos do Folclore. Mário de Andrade se posiciona em defesa de uma tradição musical que deveria ser protegida, tanto da influência do urbanismo como dos elementos musicais do estrangeiro. A crescente abertura para os gêneros musicais do repertório internacional preocupava alguns grupos de estudiosos, intelectuais, músicos da música nacional “genuína”, que, entre os anos trinta e cinquenta, ajudaram a consolidar, juntamente com o Estado Nacional, o mercado fonográfico e os próprios músicos, a ideia de uma música nacional “autêntica”.

Com a chegada de Vargas ao poder, em 1930, há o interesse por construir uma identidade nacional onde elementos da cultura, como a música e o carnaval, serão utilizados como representações nacionais, nesse contexto o Samba se tornará símbolo nacional e o país exibirá sua natureza carnavalesca. Nessa década o gênero samba passará por modificações e surgirão outros subgêneros como o samba cívico e o samba exaltação. Entre as canções mais conhecidas da época está a composição de Ary Barroso *Aquarela do Brasil*, que se tornará um hino à brasilidade. Os anos trinta tem forte tendência a expressar um modelo de Brasil através da música; será também nessa década que o dia 03 de janeiro de 1939, por meio de decreto, será considerado o dia oficial da Música Popular Brasileira.

Ao final da década de cinquenta, o surgimento da Bossa Nova reacende os debates e as polêmicas, tratado como um divisor de águas da música popular brasileira, a Bossa Nova foi avaliada tanto pelos seus críticos, quanto pelos seus elogiosos, sob os prismas da ruptura, da modernidade, e associada às influências musicais estrangeiras, como o Jazz.

Foi na década de sessenta que a consolidação da MPB trouxe um novo fôlego aos debates em torno do nacional e do popular na música brasileira, já que a sigla alinhou artistas e compositores identificados com a tradição, mas, ao mesmo tempo, associados a experimentalismos herdados dos procedimentos estéticos da Bossa Nova, promovendo uma conciliação entre tradição e modernidade.

A dita MPB também agregava em si, mercado e arte, uma vez que oferecia com o seu rótulo um produto para a indústria do rádio e do disco, mas sem perder o reconhecimento da crítica especializada. Estabelecida como representante de uma alta cultura dentro da hierarquização musical, a MPB inclui gêneros como Samba, a Bossa Nova, as canções de festival. Dentro de um recorte, que de modo mais social e cultural, do que propriamente estético, define o que é considerado refinado, de bom gosto, qualidade, a ser consumido pelas classes médias e altas.

O próprio samba incorporado ao rótulo da MPB é um samba que já havia sido filtrado após um processo de tensões raciais e sociais, no qual precisou negociar suas temáticas e mesmo seus instrumentos musicais até se tornar um produto de mercado palatável ao gosto das nossas elites, esse exemplo nos mostra que, como produto de mercado, a MPB excluiu outras tendências musicais consideradas mais populares ou desarticuladas do projeto de brasilidade que a MPB simbolizava. Momento emblemático dessas disputas talvez esteja num debate que aconteceu em 1966, envolvendo Caetano Veloso, Nara Leão, Nelson Lins e Barros, Ferreira Gullar e outros, os quais discutiam os caminhos da MPB, foi então que Caetano Veloso formulou o conceito de “Linha Evolutiva da Música Popular Brasileira” pra valorizar a tradição de um passado musical que deveria ser conhecida para que um passo à frente fosse possível.

A retomada dessa linha evolutiva para Caetano pressupõe não uma ruptura, mas uma continuidade via releitura da tradição. Os desdobramentos desse debate estiveram longe de qualquer consenso, já que inspirou posicionamentos variados e discordâncias como as que envolveram o próprio Caetano Veloso e o jornalista José Ramos Tinhorão, que naquele momento despontava como um crítico ferrenho da MPB, assim como se posicionou contrário à Bossa Nova e a toda manifestação musical que não fosse desenvolvida como expressão das camadas populares e livre das influências dos estrangeirismos. Sobre a música brasileira, Caetano Veloso (apud FAVARETTO, 2000, p.39) fala a respeito

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira. Realmente, o mais importante no momento [...] é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhece-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela.

Há que se acrescentar a esse contexto de institucionalização da MPB os difundidos receios de músicos e críticos de antes do avanço do Rock'n roll ou de movimentos musicais como a Jovem Guarda, que cada vez mais ganhava a cena musical. As críticas envolviam tanto a presença de elementos musicais estrangeiros quanto a postura considerada alienada dos seus representantes, também o impacto do Movimento Tropicalista, no final da década de 60, promoveu a incorporação de estilos e de procedimentos que anteriormente não figuravam os horizontes da MPB, como aqueles associados ao pop anglo-americano e a vanguarda, e igualmente envolveu as discussões em torno dos limites e das possibilidades estéticas para construção de uma cultura musical brasileira. De acordo com Napolitano (2002)

Temos um movimento de abertura e fechamento, ao mesmo tempo: abertura para uma outra herança musical do passado (negada pelos padrões de “bom gosto” vigentes após a eclosão da Bossa Nova e da MPB, tais como os gêneros considerados “cafonas”, como o bolero e as marchinhas populares dos anos 40 e 50); a *abertura* também para uma corrente que lhe era contemporânea (o *pop*); *fechamento* para a MPB e seus valores estéticos e ideológicos, marcados pelo nacional-popular de esquerda e para um determinado passado, marcado pela ideia de resgate da tradição musical considera autêntica e legitimamente brasileira, marcada pela linha evolutiva dos gêneros tradicionais “choro-samba-bossanova-MPB. (p.68)

Além disso diante do novo cenário político após o Ato Institucional nº5, no final de 1968, que acirrou a repressão do regime militar brasileiro, ocorre uma centralização da resistência cultural, artística e musical contra a ditadura em torno da MPB. Na década de 1970, tanto o contexto de repressão, exílio e censura decorrentes do AI-5, quanto questões que envolveram a própria dinâmica do mercado musical, provocaram uma certa acomodação das tensões internas do campo musical popular, o que configurou um cenário próprio para a institucionalização do conceito de MPB. Diante desse novo cenário político uma nova agenda cultural alinhou os grupos sociais opostos ao governo militar e um intenso diálogo entre o político e o estético.

3 “NEGO-ME A FOLCLORIZAR MEU SUBDESENVOLVIMENTO PARA COMPENSAR AS DIFICULDADES TÉCNICAS.”

A sociedade brasileira dos anos cinquenta absorveu os ares do reformismo desenvolvimentista do governo Juscelino Kubistchek, mas lidava com um impasse: era preciso ser moderno, mas ao mesmo tempo popular. Esse dilema irá perdurar até os anos sessenta. A opinião que se tinha sobre ser moderno mudava de acordo com as interpretações do artista, isto é, seus valores ideológicos e estéticos. As transformações socioeconômicas da década de 50 criaram para as camadas populares uma cultura (sub)urbana e massificada pelo rádio e as chanchadas. Quanto as elites artísticas e intelectuais estas buscaram novos horizontes para a cultura, a atualização e o aprimoramento, exemplo disso está no surgimento do Concretismo como vanguarda literária.

O Brasil vivia o sonho da modernização, almejava-se um país industrializado e urbano, embora tenhamos nesse período da história a ambiguidade de um país ligado às tradições. A chegada da chapa Juscelino e Jango à presidência não foi tão apreciada, tendo uma posse um tanto conturbada e indigesta, principalmente pelos fanáticos udenistas, apoiadores de Carlos Lacerda, que ousaram deslegitimar o pleito nas urnas. A vitória de Juscelino representava a continuidade do “Getulismo”. Esse caminho de embate com a democracia já demonstrava os indícios de instabilidade política e do que viria ocorrer pouco tempo depois.

Na segunda metade da década de cinquenta, predomina um sentimento de nostalgia, enquanto os símbolos da modernidade rompiam para um novo futuro, alguns valores tradicionais ainda eram aspirados: como o ritmo da vida social mais lenta. Esses valores de outrora pareciam bons quando se uniam às novas oportunidades econômicas, enriquecimento material e uma maior liberdade individual.

Após assumir a presidência, Juscelino Kubistchek se mostrava bom em manter acordos e agregar apoio. Tendo o Plano de Metas como a marca de seu governo, em busca de concretizar seu lema de campanha que era o de alavancar o país “cinquenta anos em cinco”. No primeiro ano do mandato conseguiu reunir apoio com diferentes grupos sociais para seu grande projeto econômico.

Esse plano promoveu um crescimento acelerado da economia, uma intensa industrialização e deu ênfase ao setor de bens de consumo duráveis. Isso gerou uma mudança nos hábitos e rotina do povo, que se deparou com as novidades dos eletrodomésticos altamente modernos, produtos para casa, outros utensílios e peças de vestuário fabricados em material sintético.

O governo JK no plano da memória social representa o encontro de duas épocas. Um governo que coloca em pauta as questões do nacionalismo, da identidade; trazendo também olhares para o futuro. Teríamos um encontro entre passado harmônico e o futuro promissor. No âmbito da cultura, não houve de fato uma política bem articulada no governo JK, alguns setores desenvolveram formulações intelectuais importantes, mas no Plano de Metas a pasta da Educação não recebeu um olhar mais criterioso, tampouco uma parcela maior de investimentos, sendo a Educação a mola mestra para a propagação do desenvolvimento e do acesso à cultura, principalmente entre as camadas mais populares.

A realidade sociocultural do Brasil nos anos 50 tinha uma forte cultura oral, uma ampla presença de comunidades agrárias, alguns recém imigrados para os centros urbanos, sem um processo de escolarização formal, enquanto havia um debate cultural defendido pelos intelectuais, a maioria parte do topo da pirâmide social, que buscavam inspiração nas classes populares. Foi o momento que as universidades, mesmo que ainda timidamente, tornam-se epicentros da vida cultural e artística, tanto na criação quanto no consumo cultural.

A camada intelectual da época sentiu-se atraída a participar do fabuloso projeto de modernização do país, tendo JK a cooperação de grupos das diversas áreas, entre eles o grupo do ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros – que fazia parte da Casa Civil da Presidência da República, no Rio de Janeiro. Havia o interesse em construir um país moderno aquém das influências norte-americanas. Para Renato Ortiz (1985) o ISEB será o marco inicial do debate acerca da identidade cultural brasileira.

Outra referência para o governo JK foram as teses de Celso Furtado que na época tinha acabado de lançar o livro “A economia brasileira”. O termo “subdesenvolvimento” foi tirado do livro e utilizado pelos técnicos do governo para justificar os dilemas da sociedade. Para Celso Furtado a mudança da sociedade brasileira estaria num conjunto de reformas básicas a serem implantadas pelo Estado. Essas reformas estruturais tornaram-se bandeira de luta pelas forças nacionalistas e esquerdistas, o que futuramente seriam as “reformas de base” no governo de João Goulart em 1962.

O governo JK influenciado pelo estrangeirismo buscou internacionalizar a economia brasileira, enquanto o contexto sociocultural estava na busca de encontrar o espírito brasileiro para compreender os dilemas do país. A década de 50 para Augusto de Campos (1974) foi um período marcado por “uma série de surtos revolucionários no mundo da técnica e da cultura.” (p.179).

O presidente “bossa nova”, não recebeu essa alcunha por mero acaso, contemporâneo ao início de uma nova etapa na música popular brasileira, com o surgimento do gênero musical Bossa Nova. Esse novo estilo foi alvo de críticas e contestações, sobretudo pelo contexto social da época.

Pelo viés mais conservador, José Ramos Tinhorão (1991) trata a Bossa Nova como um divórcio, um rompimento com a herança do samba popular, com as fontes, por isso fala que

Em matéria de música popular a experiência dos jovens da zona sul do Rio de Janeiro constituía um novo exemplo (não conscientemente desejado) de alienação das elites brasileiras, sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento de royalties à tecnologia estrangeira. (p.231)

No contexto social o avanço do Brasil em direção à urbanização, principalmente nos grandes centros Rio de Janeiro e São Paulo, passa por dois pontos substanciais, a migração e a industrialização. Da segunda metade de 1940 até 1970 os núcleos urbanos passarão por mudanças perceptíveis, sobretudo nas camadas populares com a chegada dos migrantes do Centro-sul e do Nordeste; agregando escravos, ex-escravos e imigrantes europeus. Naquela ocasião, o rádio assumiu um papel importante nessa fase de urbanização, levando informação, lazer e cultura tanto aos que estavam na zona urbana como para os que viviam nas zonas rurais. De acordo com Napolitano (2001)

Até o final dos anos 1950, ele era uma peça obrigatória em quase todos os lares, dos mais ricos aos mais pobres. Fenômeno de massa desde os anos 1930, base da expansão da rica cultura musical brasileira, a radiodifusão sofreu um grande processo de massificação a partir do final da Segunda Guerra Mundial. Na segunda metade dos anos 1940, o rádio se consolidou como fenômeno cotidiano, ligado à cultura popular urbana, veiculando principalmente melodramas (novelas) e canções. A

partir de 1945, a Rádio Nacional massifica os chamados programas de auditório, um gênero que trazia para o rádio a participação direta das massas e que consolidou a vocação popular desse meio de comunicação, potencializando ainda mais a paixão em torno do veículo.” (p.13-14)

Ao longo da década de 50 a televisão era um produto acessível apenas as camadas mais ricas das grandes cidades. Os programas televisivos serão a grande novidade desse símbolo da modernidade. O final dessa década também foi o período de consolidação de uma cultura de esquerda engajada, sendo o artista uma espécie de vocacionado.

A cultura estava em busca de criar uma estética com a cara do Brasil. O projeto Teatro de Arena, em São Paulo, começou a atuar em 1953, com jovens atores que buscavam uma atuação integralmente brasileira. O cinema também irá se interessar pelo popular. Nelson Pereira dos Santos, jovem cineasta, em 1955, uniu as teses que Celso Furtado vinha trazendo sobre o subdesenvolvimento e através de uma linguagem cinematográfica conseguiu retratar a real face de um Brasil esquecido. O filme *Rio, 40 graus* foi em direção ao rompimento com a tradição Hollywoodiana colocando nas telas atores não profissionais, com uma produção rápida e barata, retratando um Rio de Janeiro nu e cru.

Sendo esse cineasta reconhecido pelo diferencial de fazer cinema no Brasil, a produção de *Rio, 40 graus*, tornou-se referência para um movimento que veio depois, o Cinema Novo.

Por outro lado, enquanto *Rio, 40 graus* evocava um Brasil de dificuldades e dilemas sociais, a Bossa Nova, na música, cantava um Brasil jovem, praiano e luminoso. Os músicos da Bossa Nova se inspiravam no cool jazz norte-americano. Como expressão na música ou movimento, o ritmo embalou o desejo de jovens por cantar, compor e tocar violão

“A esquerda nacionalista, muito influente nos meios artísticos e culturais e, sobretudo, nos ambientes universitários, se dividiu em torno da Bossa Nova. Alguns jovens militantes reconheciam que cantar a “garota de Ipanema”, o “amor, o sorriso e a flor”, o “barquinho” e outras mumunhas mais era o mais bestial sinal de alienação, num país vitimado pelo ‘imperialismo’ capitalista (o grande tema dos anos 1950 e 1960) e com uma população de mais de dois terços composta por miseráveis e subempregados, nos campos e nas cidades.” (NAPOLITANO, p.33, 2001).

Podemos enxergar, na década de 50, a evolução para um debate que irá dar os rumos aos conceitos em torno da cultura nacional-popular, sobre esse período vale à pena a longa citação de Renato Ortiz (1988), no livro “A moderna tradição brasileira”

Uma outra tradição, mais politizada, aparece na cena histórica em meados dos anos 50, e vem marcada pelo clima de efervescência da época. Ela terá, no entanto, vários matizes ideológicos: será reformista para o ISEB, marxista para os Centros Populares de Cultura, católica de esquerda para o movimento de alfabetização e o Movimento de Cultura Popular no Nordeste. **Existe, porém, um elemento que as unifica: a tônica política.** Graças à reinterpretação do próprio conceito de cultura realizado pelos intelectuais isebianos, pode-se romper com a perspectiva tradicionalista e conservadora que percebia a cultura popular unicamente do ponto de vista folclórico. (p.162 - Grifo nosso).

A década de 60 foi um período de intensas modificações no Brasil e no mundo, sobretudo na órbita cultural, sendo a cultura uma voz ecoante dos diversos grupos sociais aos incômodos e desejos por rompimentos e transformações. O olhar mirava o futuro. Os discursos radicalizavam a crítica. Havia um público engajado, o clima era de efervescente mobilização à revolução. Aqui no Brasil, a esquerda vivia um momento de “relativa hegemonia cultural”.

Os festivais da canção agitaram a sociedade entre 1966 e 1968, atingindo audiências elevadas na televisão brasileira. Segundo Marcos Napolitano (2001) “entre 1966 e 1968, principalmente os festivais acabaram sendo os principais veículos da manifestação da canção engajada e nacionalista, voltada para discussão dos problemas que afligiam a sociedade brasileira.” (p.56)

Outra ação expressiva na década de 60 foi a criação do Centro Popular de Cultura da UNE – União Nacional dos Estudantes, a priori o CPC estava relacionado ao Partido Comunista do Brasil, vindo depois a fusão com a União Nacional dos Estudantes. A sociedade civil estava em pleno vapor nas ruas vindo do movimento a Campanha da Legalidade (1961), que garantiu a posse de João Goulart – “Jango”. Mesmo sob imposição de um regime parlamentarista, o momento era de mobilização em torno de grandes temas de interesses do país. Durante o tumultuado governo de Jango vivia-se a euforia nacionalista das reformas de base, a reforma agrária e a luta contra o imperialismo estadunidense. No sul, o governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, inicia uma política de desapropriações. No Nordeste crescem os conflitos armados entre latifundiários e posseiros e as Ligas Camponesas. Caminhava-se para a ampliação do voto aos analfabetos, a reforma do ensino através da aprovação da Lei de Diretrizes e Bases, forças progressistas se unem em torno da constituição de uma frente de mobilização popular.

O Centro Popular de Cultura da UNE foi herdeiro das ideias do Partido Comunista, esse espaço atuou de maneira muito assídua na cultura nacional popular, muitos que participavam do CPC não eram comunistas, mas aqueles que faziam parte tinham interesse em fortalecer a política cultural da esquerda em busca de um projeto que representasse a expressão da cultura nacional. Através do artista engajado o CPC assumia uma postura paternalista em busca de emancipar o povo pela arte, segundo Renato Ortiz (1986) uma característica constante no pensamento desse movimento é que só a arte política era legítima.

Esse artista engajado que, inicialmente, estava vinculado apenas aos debates políticos, volta-se também para o debate estético e cultural, afinal “num país cada vez mais dividido politicamente e que procurava saídas para o seus impasses sociais, culturais e econômicos, a arte e a cultura eram espécies de ‘laboratório de ideias’, campo de elaboração de projetos ideológicos para o Brasil.” (NAPOLITANO, 2001, p.33)

O ano de 1967 foi um período intenso para a arte engajada no Brasil, a instabilidade causada pelo regime militar levou a esquerda a se dividir, havia os que defendiam a luta pacífica e aqueles que eram a favor de medidas extremas contra o regime militar. Será um período de ambiguidades, enquanto a arte engajada e os intelectuais de esquerda terão mais visibilidade e espaço na indústria cultural, ao mesmo tempo estarão afastados das camadas populares. O público que mais consumia estava na classe média. De acordo com Heloísa Buarque de Holanda (2004) “a nível de processo cultural este período irá corresponder a uma saída de cena da produção poética: a poesia irá desviar-

se para o teatro, o cinema e a música, manifestações que passarão a ocupar, preferencialmente, a atenção dos produtores de cultura.” (p.34).

4 TROPICALISMOS

O Movimento Tropicalista não se fechou apenas no âmbito da música, estiveram envolvidas outras vertentes artísticas, sendo além de um movimento musical, um movimento artístico. São diversas as percepções acerca dessa manifestação cultural que se iniciou em 1967, por isso temos uma vastidão de pesquisas direcionadas a esse fenômeno musical, sobretudo aos principais expoentes do movimento Caetano Veloso e Gilberto Gil. Iremos em direção a analisar a identidade nacional à luz da música tropicalista.

Na obra Alegoria Alegria, escrita por Celso Favaretto (2000), esse movimento surge num dos momentos mais criativos da sociedade, indo em busca de interpretar a realidade nacional articulando a tradição da música brasileira e os elementos da modernização, resultando dessa mescla uma nova linguagem, trata-se de uma resposta à década de 60, diferente do que já tinha sido feito antes “por ser auto-referencial, fazendo incidir as contradições da sociedade nos seus procedimentos.” (p.25)

Para Heloísa Buarque de Hollanda (2004) toda essa agitação em torno do Movimento Tropicalista representava a “expressão de uma crise”, a autora se refere ao esvaziamento dos discursos que norteavam a cultura nacional popular ao longo dos anos 60. Desse modo, quando o rompate tropicalista entra em cena, isso denota uma (re)ação diante da fragilidade política que se encontra o país - principalmente a fragilidade dos projetos das esquerdas - assim como das narrativas em torno do nacional popular. Portanto, a autora escreve

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada de poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, **o Tropicalismo é a expressão de uma crise**. Ao contrário do discurso das esquerdas, para ele “não há proposta, nem promessa, nem profeta, nem procela”. (HOLLANDA, p.64 – Grifo nosso).

O cantor e um dos idealizadores do movimento, Caetano Veloso, em entrevista, define o Movimento Tropicalista da seguinte forma:

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

Além de um movimento vanguardista, o Tropicalismo abre uma nova fase para a indústria cultural da música no Brasil, abrindo as comportas para a pós-modernidade, ampliando os espaços

para outras manifestações. O Movimento Tropicalista é uma expressão do seu tempo, feito por muitas mãos, não se limitando à cena que surge, indo em busca da tradição musical para somar com a novidade, para formar assim sua “Geleia Geral”. Para Favaretto (2000) essas influências artísticas e literárias serão substanciais para fortalecer “os argumentos e as informações de que necessitavam para fundamentar e desenvolver o seu projeto”. (p.51)

Bem antes da eclosão do Tropicalismo, Caetano Veloso já assumia sua opinião sobre a tradição da música popular brasileira. Em 1966, a Revista *Civilização Brasileira* promoveu um debate onde o cantor expõe suas impressões sobre a produção musical do país, a qual segundo ele se continuasse presa ao primitivismo iria continuar na condição de “analfabetismo”.

A “Antropofagia” de Oswald de Andrade, idealizador da Semana de Arte Moderna de 1922, foi uma das referências para o movimento. O primeiro contato com o legado de Oswald ocorreu quando Caetano assistiu a peça *O rei da vela*, dirigida por José Celso, não é novidade que esse contato com o teatro de Oswald irá impactar os frequentadores do teatro, artistas e intelectuais, como Caetano Veloso (1997) que diz

Ora, para mim Oswald estava apenas nascendo, e suas figuras pareciam disparatadas justamente porque, em vez de servir como ilustração para ideias supostamente indiscutíveis, instigavam a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem. Em breve eu descobriria que o teatro de Oswald de Andrade era a parte mais fraca de sua obra – e *O rei da vela*, talvez a parte mais fraca do seu teatro. Tudo o que eu vira ali, estava melhor posto em sua poesia, seus romances e seus manifestos. (VELOSO, p.181)

Caetano Veloso chega a dizer que o “Tropicalismo é um neo-antropofagismo”. Havia a busca pela experimentação com a mescla de elementos de nossa cultura e os “estrangeirismos”, resultando dessa experiência um produto “Made Brazil”.

Aqui no Brasil, os artistas estarão em busca de uma grande transformação cultural, na música os Tropicalistas não assumirão nenhuma pauta partidária ou engajada, serão músicos autônomos na canção que produzem. O Cinema Novo de Glauber Rocha, o Concretismo, o teatro de José Celso, os Tropicalistas, todos esses serão afluentes que irão desaguar nas mesmas águas: o Tropicalismo. No livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso (1997) fala sobre a importância do Cinema Novo para o Movimento Tropicalista, idealizado por Glauber Rocha

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7 [...] Nada do que veio a se chamar de “tropicalismo” teria tido lugar sem esse momento traumático. (p.73)

Ao passo que vai em busca de construir novos significados para a música, simultaneamente, há a ação de “vida e morte” da monumentalidade da música popular brasileira, onde dois momentos são colocados em xeque na música brasileira: passado e presente. O passado não é excluído, mas exorcizado numa espécie de inventário musical.

O Tropicalismo é uma ideia que já vem se movimentando, mas o seu rompante ocorre a partir de 1967, quando um novo horizonte para a música popular brasileira se abre pela afinidade de artistas e intelectuais. Um laboratório de experimentalismos que vai até os limites mais

expressivos com o corpo, a voz, a roupa, o palco, a instrumentação. Para o crítico musical e poeta concretista Augusto de Campos (1974), Caetano Veloso e Gilberto Gil

...são os primeiros a pôr em xeque e em confronto, criticamente, o legado da bossa-nova, através do seu mais radical inovador, João Gilberto, e a contribuição renovadoras dos Beatles. Esse movimento, que ainda não tem um nome definido, vai incorporando novos dados informativos: som universal, música pop, tropicalismo, música popular moderna. (CAMPOS, p.188)

Para Favaretto (1995) “a mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma *sui generis* de inserção no processo de revisão cultural, que se desenvolvia desde o início dos anos 60 [...] o tropicalismo nasceu dessas discussões, que já se exauriam, inclusive por força da repressão” (p.28-29). Esse mesmo autor, em entrevista à Revista do Instituto Humanitas Unisinos, em 2012, trata o nascimento do movimento devido a exigência de reorganizar a cultura, sobretudo na maneira das artes interferirem na política. Sobre os nomes que são dados ao movimento, Favaretto diz que há diferenças entre o termo Tropicália e Tropicalismo, sendo assim

Esse termo Tropicália tem um caráter de intervenção. O termo foi inventado pelo Hélio Oiticica, em 1967, quando ele montou um ambiente, que hoje se chama instalação. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ele nomeou de Tropicália [...] Então Tropicália é uma proposição de ruptura de um modo de a arte relacionar-se com as artes do momento, do passado e com o contexto político-social. A música tropicália exatamente porque ela, no seu funcionamento interno, de fazer uma radiografia e uma crítica das mazelas do Brasil, era muito semelhante ao ambiente de Hélio Oiticica. O ismo da ideia de movimento. E, de fato, houve um grupo. E o tropicalismo tornou-se um movimento mesmo, no sentido de intervir na situação cultural e musical brasileira. Isso foi o tropicalismo.

Os baianos Caetano e Gil terão uma ampla visibilidade no meio musical através dos festivais de música. No ano de 1967, participaram do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967, concorrendo com as músicas *Alegria, Alegria e Domingo no Parque*. Embora nenhum dos dois tenham ganhado o festival, essa participação será o pontapé inicial para o início de um dos momentos mais críticos e inovadores da música brasileira. Podemos pensar que há a ampliação de um projeto político de nação, embora não partidário, que será debatido pela produção musical tropicalista

“Pode-se dizer que *Alegria, Alegria e Domingo no Parque* representam duas faces complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do “sistema fechado” de preconceitos supostamente “nacionalistas”, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa-nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação.” (CAMPOS, p.152)

Diferente de tudo o que o público estava habituado a ouvir, as canções apresentadas causaram estranhamento e surpresa. Imersos no clima do pós-64, aqueles universitários, que eram a maior parcela de público do festival, sentiram a ausência do embate das canções de protesto, Caetano (1997) relata que episódios grotescos não faltaram, manifestações de repúdio que “tinham como alvo nosso suposto comercialismo e, sobretudo, nosso desrespeito aos princípios do projeto estético das esquerdas, dito nacional-popular.” (p.152). Para Gilberto Gil, os baianos não estavam ali para fazer mais do mesmo, mas “curar a doença do cara com a própria doença”. (CAMPOS apud Gil, p.195)

A Tropicália torna-se um movimento amplo, um organismo com vários tentáculos, o estopim de um ideal modernista emergente que se rompe na Semana de Arte Moderna de 1922, por isso é salutar pensarmos que

A modernização pressupõe rupturas que tem implicações políticas. A incorporação de nova técnica necessita de um ajuste cultural de sentido progressistas [...] Também aqui é preciso desideologizar, para liberar as formas do patrimônio coletivo nacional. (ABDALA JUNIOR, 2017, p.37)

A busca de nossa brasilidade rompe-se nos debates que surgem já na Semana de Arte Moderna em 22, refletindo a consciência de nosso subdesenvolvimento, embora essa condição socioeconômica não justificasse o discurso colonial de que apenas exportamos e nada produzimos. Para isso foi preciso que a ação de indivíduos fosse de encontro aos debates cristalizados acerca do nacional popular, é sobre a ação desses indivíduos que Antônio Cândido (2006) irá dizer que

Quanto mais o homem livre que pensa se imbuí da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbuí da aspiração revolucionária, - isto é, o desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento. (LITERATURA E SOCIEDADE, p. 186)

5 A MODA TROPICALISTA

Século XX, 1960. A década de sessenta para o ocidente representa um momento de profunda transição e rupturas nas estruturas paradigmáticas do ocidente. O cenário socioeconômico pós-guerra viveu a fragilidade do capitalismo e da rigidez dos comportamentos conservadores, essas lacunas abriram espaços aos questionamentos, sobretudo da juventude que afluía na época. Sendo assim, o protagonismo estará com a juventude que acompanha as mudanças importantes e se comporta de forma subversiva e enérgica aos ditames do sistema vigente, do belicismo e contra o conservadorismo de uma sociedade que já demonstrava está fragilizada pelas guerras. A cena jovem, que nadava contra a corrente, estava em busca de mudança, criando novas maneiras de se relacionar, consumir e encarar a vida.

A moda, no sentido mais amplo, reflete além do que é tangível. Queremos dizer que o modo de se vestir denuncia comportamentos, intenções, pertencimento a uma determinada classe. Quando associamos isso à década de sessenta percebemos que o comportamento daqueles jovens opera como determinante na maneira de se vestir.

Nesse sentido, as mudanças que acontecem na moda nos anos sessenta passam pela ascensão da contracultura, essa ação contrária à “cultura oficial”, que surge num momento de negação da racionalidade científica, do belicismo, dos modelos padronizados da sociedade tradicional. Desse modo, a forma de se vestir expressa também um incômodo com a rigidez do modelo conservador, que era comum nos ambientes formais. De acordo com Elisabeth Murilho (2011)

A sociedade passa a se vestir orientada pela emergência da cultura juvenil, mas também pela valorização desse grupo etário em detrimento dos outros. Disso resulta a adoção de um visual mais descontraído e colorido por todos os grupos sociais, inclusive com as influências da cultura hippie, que traduzida para a moda, **acabou por alcançar um público bem maior que suas ideologias**. Essa descontração na moda, no entanto, permaneceu

restrita ao vestuário nos ambientes universitários, na rua e no lazer, pois no trabalho prevalecia o modelo conservador do traje burguês adotado ainda no século XIX, que denotava a seriedade. Para as mulheres, raras empresas permitiam o uso da calça comprida e para ambos os sexos as calças jeans estavam proibidas. Um relaxamento dos hábitos já predominava nos ambientes universitários, no lazer, na família, e a adoção de um vestuário mais confortável, informal, natural é seu reflexo mais visível. (p.7-grifo nosso)

O Movimento Hippie, originado em São Francisco, na Califórnia, é um dos mais característicos movimentos contraculturais do ocidente, os “*flowers children*”, jovens pacifistas que buscavam a transformação com paz e amor, a contemplação da natureza e a expansão da mente pelo psicodelismo. Os hippies representaram a antítese dos valores do capitalismo industrial, tendo o corpo como expressão mais simbólica de contrariedade. E essa estética que rompe com o engessamento estético, típico do conservadorismo, expande-se a outros países.

A estética hippie contemplava referências do oriente, assim como dos indígenas norte americanos. O uso dos kimonos, túnicas, flores e cores, representa a conexão com esses povos antepassados. Preferindo os tecidos não industrializados e a reutilização

Esse contingente de jovens, batizado de filhos das flores (*flower children*), revigorou os trabalhos manuais, como o artesanato, a agricultura, além de cultivar a ingestão de substâncias que expandiam a mente e, sobretudo, compor e escutar música. Grande parte de protagonistas desses movimentos eram representantes do movimento hippie, sem contar os personagens de um certo ativismo estudantil de esquerda, cujo projeto era também a transformação do mundo. Mas se pode dizer que os jovens hippies foram, de fato, os mais significativos representantes dessa nova atitude diante dos acontecimentos do mundo, cuja principal inspiração era o sentimento de liberdade que contagiava a todos. (CIDREIRA, p.36)

Essas mudanças na forma de se vestir, contrárias aos costumes, refletem o desacordo que a sociedade ocidental estava passando, num mundo dividido por cimento e concreto e por ideologias. Para Humberto Eco (1982)

esses jovens parecem lançar os seus próprios modelos culturais alternativos, muitas vezes em aberta contradição com os que deveriam assumir. Coexistem assim duas culturas, dois modos de entender a vida, dois modos de comportar-se, etc. (p.42)

Aqui no Brasil, a influência da contracultura chega já no fim da década de sessenta, no auge da ditadura militar. Na cultura, o Tropicalismo estava em plena ascensão, sendo a estética hippie mais uma das referências que o grupo “deglutiu”, sobretudo o estilo representado nos tecidos e modelagens.

Figura 1 – Na imagem, Rita Lee, de tranças, ao lado do baterista d’Os Mutantes, Dinho Leme.



Fonte: Foto de Leila Lisboa Sznelwar - Disponível em: [Entrevista | Fotógrafa da fase clássica d'Os Mutantes narra seu passado com a banda \(noize.com.br\)](#)

Temos o uso do corpo como mais uma das estratégias utilizadas pelos tropicalistas para personalizar o movimento. Além disso, o uso do corpo será um meio de contestação. Para isso seus representantes se utilizaram de um forte apelo visual, exagerado, cafona, mas não gratuito, não por acaso. A estética tropicalista "de um lado associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamento hippie e música pop, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de 'cafonismo'." (FAVARETTO, p.23)

De acordo com Umberto Eco (1982) “durante os períodos de transformações socioeconômicas se inicia a modificação, e, portanto, a substituição dos moldes culturais até então válidos e funcionais”, o autor continua seu raciocínio dizendo que “os anos 50 a 60 era sinônimo de completa integração na chamada sociedade do bem-estar, que a moda dos jovens é essencialmente um modo de manifestar uma recusa a essa mesma sociedade.” (p.38)

A moda tropicalista era uma grande farra, um imenso baú fantástico cheio de estampas, tecidos e cores. Era preciso para além dos *happenings*, provocar e falar ao público também pelo que se vestia. A estilista Regina Boni, conta em entrevista, que foi escolhida pelo grupo para criar os figurinos de acordo com a mensagem das músicas, surgindo logo depois sua marca *Ao dromedário elegante*. A estilista contou em entrevista à Revista Tpm (2014) que

Primeiro eu me juntei ao grupo tropicalista. Eu era uma pessoa muito politizada e nunca tinha me imaginado fazendo roupa, meu negócio era política, sociologia, filosofia. Um dia eu estava na casa do Caetano [*Veloso*] em uma discussão, e disse que a roupa que ele tinha usado na apresentação de *Alegria, alegria* no festival era muito careta e não correspondia à linguagem dele. Era muito conservador. A gente começou a conversar sobre roupa e a Dedé [*Gadelha*] disse que eu seria a nova figurinista do grupo. Eu falei “mas eu nunca peguei em um lápis, não sei nem costurar”. Ela insistiu na ideia e eu comecei a desenhar as roupas, minha mãe que costurava – ela era formada em Paris, uma fantástica costureira. (Acesso em: Regina Boni - Tpm (uol.com.br).)

Para Humberto Campos (1974), a estética tropicalista é uma dessas vertentes resultantes do processo de aproximação que ocorre no mundo pelos meios de comunicação, “por isso mesmo é inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes.” (p.60). Esse é o sentido do tropicalismo, a ousadia em busca da transformação, do novo desconhecido, para a “intercomunicabilidade”, desse desejo de estar, como disse Caetano “entre jovens corajosos e criadores.” (CAMPOS, 1993, p.201).

6 “EU TÔ TE EXPLICANDO PRA TE CONFUNDIR, EU TÔ TE CONFUNDINDO PRA TE ESCLARECER”.

O disco manifesto *Tropicália ou Panis et circenses* materializou a essência do Tropicalismo, esse álbum documenta um momento factual para a música brasileira. A ideia de produzir um disco manifesto partiu de Caetano Veloso, que convidou alguns cantores a

participarem, como Nara Leão e Tom Zé, junto aos que já integravam o movimento, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias). Somando ao projeto também esteve a vanguarda paulista *Música Nova*, com o arranjador Rogério Duprat, e os poetas Capinam e Torquato Neto. Esse grupo, em maio de 68, criam o projeto gravado em doze faixas que, cinquenta anos depois, estaria em segundo lugar entre os cem maiores discos brasileiros de todos os tempos.

Todo os recursos estético-ideológicos, utilizados de forma estratégica para a materialização do álbum, estão simbolizados pela justaposição dos diversos elementos que compõem o movimento. A subversão e a crítica estão espalhadas em toda estrutura material e simbólica do álbum. *Tropicália ou Panis et Circensis* nos revela pela música uma identidade brasileira que se faz única porque é heterogênea, sendo esse essencialmente nosso diferencial. O discurso tropicalista busca uma renovação cultural, longe dos maniqueísmos das “fórmulas nacionalistas ou antes nacionalóides”. O tropicalismo, retoma através da renovação musical aquilo que Oswald de Andrade disse

“Nós não somos, nem queremos ser, brasileiros, nesse sentido político-internacional: brasileiros portugueses, aqui nascidos, e que, um dia, se insurgiram contra seus próprios pais. Não. Nós somos americanos, filhos do continente América; carne e inteligência a serviço da alma da gleba.” (ANDRADE, p.66)

Alinhados a isso, vejamos a definição que Tomaz Tadeu (2014) nos traz sobre identidade e diferença

Além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos de criação linguística. Dizer que são o resultado de atos de criação significa dizer que não são “elementos” da natureza, que não são essências, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas. A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que a fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais. (p.76)

Quando Tomaz Tadeu fala que somos nós que fabricamos a identidade e as diferenças, pensamos que mesmo após os modernistas, como Oswald de Andrade, terem pensado nossa cultura na multiplicidade, foram as ideias de atraso e recalque do verdeamarelismo que vingaram. A insistência de um Brasil com “uma cara só” foi alimentada pelos grupos dominantes, os mesmos que falavam de um Brasil suburbano e periférico, ao mesmo tempo em que celebravam a industrialização. Neste sentido, Marilena Chauí (1989) fala que

A nação não é coisa, não é ideia, não é uma representação coletiva, não é um dado factual ou ideal, não é algo que se possa circunscrever como um “ser” determinado nem como uma ideia a priori da razão – é uma prática sócio-política, é um conjunto de relações postas **pelas falas e pelas práticas sociais e políticas** para as quais ela serve de suporte empírico (o território), imaginário (a comunidade cultural e a unidade política por meio do Estado) e simbólico (o campo de significações culturais constituídas pelas lutas sociais e políticas). (p.115 – grifo nosso)

Augusto de Campos (1974) enfatiza a importância de superar o confinamento da cultura nacional no atraso, “no estágio de desenvolvimento de nossa música, a discriminação proposta pelos ‘nacionalistas’ só nos poderá fazer retornar à condição de fornecedores de ‘matéria prima musical’ (ritmos exóticos) para os países estrangeiros” (p.156). Visto já termos avançado nos debates e produções artísticas na música brasileira, Campos continua

É preciso acabar com essa mentalidade derrotista, segundo a qual um país subdesenvolvido só pode produzir arte subdesenvolvida. A produção artística brasileira (que não exclui, num país de camadas sociais tão diversificadas, o elemento regional, autêntico, e não mimetizado por autores citadino-sebastianistas) já adquiriu maturidade, a partir de 1922, e universalidade, desde 1956. Não tem que temer coisas alguma. Pode e deve caminhar livremente. E para tanto não se lhe há de negar nenhum dos recursos da tecnologia moderna dos países mais desenvolvidos: instrumentos elétricos, montagens, arranjos, novas sonoridades. Não creio que seja preciso, por ora, quebrar o violão, que o de João Gilberto ainda é o lema e o leme de toda a nossa música. Mas que se quebrem umas tantas tradições e tabus é o de menos.” (p.156-157)

No disco *Tropicália ou Panis Et Circenses*, observamos que nosso mosaico cultural vai sendo narrado através das canções de modo relacional. Segundo Napolitano (1998) “as faixas do LP, mesmo tendo certa autonomia como canções individuais, devem ser entendidas dentro de uma complementaridade, em relação dinâmica e contraditória de si.” (p.207).

Os simbolismos presentes no disco são diversos, Favaretto (1996) escreve que as referências são ilimitadas, inspirados pelo conceito “antropofágico oswaldiano”, que dá base à postura de diversificar, “deglutir”, passado e presente, moderno e arcaico. Sendo esse álbum produzido “a suma tropicalista”. (p.78)

A capa do disco *Tropicália ou Panis et Circenses* foi produzida em São Paulo, por Oliver Perroy, fotógrafo da Editora Abril. Quando lançado, observou-se a semelhança com o disco clássico dos Beatles “*Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*”, gravado em 1967. Na contracapa, os tropicalistas trazem novamente a discussão sobre a música como um produto de mercado. Debate que não foi negado pelos tropicalistas. Frases de Rogério Duprat estão grafadas, como: “terão coragem de ganhar muito dinheiro?”; “sabem que podem ganhar muito dinheiro com isso?”.

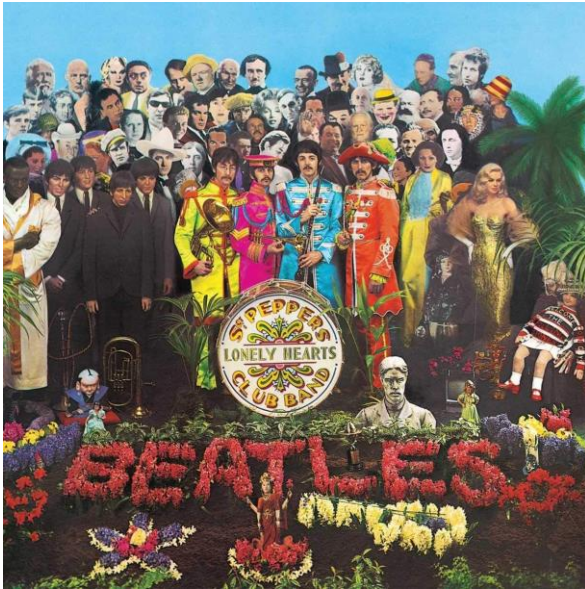
No tropicalismo, a colocação do aspecto estético e do aspecto mercadoria no mesmo plano faz parte do processo de dessacralização, da estratégia que dialetiza o sistema de produção de arte no Brasil por distanciamento-aproximação do objeto-mercadoria. Esta posição destoava de outras, quer de esquerda, quer de direita, que, embora com justificativas diversas, condenavam, unanimemente, o envolvimento comercial da arte, considerado naquele momento como compromisso com a indústria cultural. A atitude dos tropicalistas foi de desafio frente ao maniqueísmo cultural”. (FAVARETTO,2000, p.140)

Figura 2: Capa do disco “Tropicália ou Panis et Circensis”, 1968.



Fonte: Reprodução/internet.

Figura 3: Capa do disco dos Beatles “Sgt.Pepper’s”, 1967.



Fonte: Reprodução/internet.

A música popular para os tropicalistas, como disse Caetano, no livro *Verdade Tropical*, “era nosso pão e nosso circo.” Sendo o disco manifesto uma das principais referências do movimento, Marcos Napolitano (1998) tem um interessante argumento sobre o LP

“o conjunto de canções se propunha a ser uma espécie de exumação dos mitos políticos, valores sociais, categorias ideológicas e simbólicas que informavam a expressão do nacional-popular no Brasil e do universo de consumo da classe média. Numa atitude iconoclasta, aproveitando todos os parâmetros da canção – letra, melodia, arranjo, entoação – o álbum transformava aqueles elementos em relíquias do Brasil, questionando o papel da arte como veículo ideológico da emancipação nacional. A colagem de fragmentos musicais (Vicente Celestino, Hino Nacional, O Guarani, ufanismo musical, A internacional, batuque de samba) e poéticos (Coelho Neto, Gonçalves Dias, Bertold Brecht), cuja liga era dada pela informação contemporânea (música concreta, música eletrônica, experiências eletroacústicas, rock e a própria MPB), estruturavam a colagem mosaical tropicalista. Um mosaico que tinha um objetivo ideológico específico, muitas vezes assumido pelos protagonistas: reafirmar a impossibilidade da canção ser um veículo de ideias e estéticas coerentes e orgânico, na medida que é um fenômeno submetido à indústria cultural”. (p.208)

Dentre as doze canções do disco, a canção “Geléia Geral”, que a princípio foi uma expressão de um texto de Décio Pignatari “na geleia geral do Brasil alguém tem que exercer a função de medula e osso”; depois musicada por Gilberto Gil, é considerada uma das mais conceituais do álbum, uma espécie de manifesto dentro do próprio manifesto. A dimensão dessa música está no que ela expressa substancialmente sobre a Tropicália.

O distanciamento irônico, mantido pela interpretação de Gil, transforma o elogio das belezas naturais em crítica da ideologia do discurso que as institui como símbolos nacionais. As citações literárias e musicais encenam esta ideologia, e a paródia que resulta de

interpretação e arranjo torna-as ridículas, sejam elas explícitas ou não. (FAVARETTO, p.108)

O fato é que essa canção expressa na poética tropicalista um reconhecimento que não somos constituídos por nenhuma identidade pura, e nos indaga como faremos com isso. Nela está colocada um grande desafio que os tropicalistas tem sobre pensar a constituição do Brasil.

Outra faceta desse disco está na canção “Enquanto seu lobo não vem”, uma música com uma série de insinuações, à violência da época, ao populismo, às guerrilhas, à Che Guevara, ao hino da internacional comunista. Na canção há um desejo de superar os temores do perigo iminente. Como num passeio feito pela personagem chapeuzinho vermelho pelo perigos do bosque (a repressão, violência, os militares): “Vamos passear por debaixo das ruas/ Debaixo das bombas das bandeiras/ Debaixo das botas/ Debaixo das rosas, dos jardins/ Debaixo da lama/ Debaixo da cama.” Sobre essa canção, Favaretto (2000) fala que

“À utopia romântica de burlar a repressão pelo desejo, opõe-se o ‘lobo mau’, sempre presente, como denota o familiar ‘seu’ lobo do título. Resulta daí a ausência de um espaço específico para o desejo. No imaginário da canção, o desejo se expandiria por todos os lugares, na “avenida”, nas “veredas”, no “alto”. Mas, na realidade permanece latente, escondido, já que a lei está estabelecida.” (p.100)

A canção *Parque Industrial* é escrita por Tom Zé. A substância dessa música está na amargura crítica à decadente sociedade em desenvolvimento, que aposta na industrialização, mas não apaga o arcaico porque ele está junto, vem arrastado, e politicamente estamos atrasados: “Porque é made, made, made/ Made in Brazil.”

O tom no imperativo logo nos primeiros versos evoca o tom patriótico utilizado nos rituais cívicos: “Retocai o céu de anil/Bandeirolas no cordão/Grande festa em toda nação/Despertai com orações/O avanço industrial vem trazer nossa redenção.” Essa estrofe sintetiza aquilo que o Brasil ainda era: um país rural convivendo com a ideia de um progresso industrial. Um projeto desenvolvimentista que se inicia nos anos 50, com JK, tendo continuidade com os militares. Não poderíamos esperar que o Parque Industrial fosse nos redimir, a indústria não redimiria o atraso social e político dessa nação.

Tropicália ou Panis et Circensis é um disco incomum do ponto de vista do mercado fonográfico, embora seja uma produção coletiva não é um disco de banda, expressando-se como um disco de vanguarda, documento desse movimento. Nesse compilado de múltiplas autorias e subjetividades, a coletividade torna-se unidade.

7 CONCLUSÃO

Este estudo teve como objetivo desvendar o papel do Movimento Tropicalista na reinvenção da música popular brasileira, destacando-se por sua fusão de compromisso político com inovação artística. O Tropicalismo não apenas divergiu das formas convencionais de "música de protesto" dos anos 60, mas também forjou um novo paradigma, entrelaçando uma rica diversidade de elementos musicais, ritmos variados e arranjos inovadores, que refletiam os aspectos mais vibrantes de sua época.

O movimento surgiu como um desafio audaz ao regime político da época, inicialmente tolerado pela indústria cultural e posteriormente reprimido severamente após o Ato Institucional nº

5. Essa dualidade entre aceitação e repressão delineou um período de intensa efervescência cultural e resistência artística. Além disso, ao explorar as raízes do Tropicalismo, buscamos compreender as múltiplas facetas da brasilidade. Investigamos as inspirações, referências e motivações que alimentaram este debate vital na música popular, bem como as nuances que moldaram sua emergência. O Tropicalismo, em sua essência efêmera, ofereceu um caminho para entender os contornos da nossa identidade nacional e os referenciais culturais que nos definem como povo.

Portanto, este trabalho não apenas ilumina a contribuição do Tropicalismo para a música brasileira, mas também serve como um espelho através do qual podemos refletir sobre nossa própria identidade, celebrando a diversidade e a resiliência que caracterizam o espírito brasileiro.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX**. Cotia, SP. Ateliê editorial. 2017.

AGUILAR, Gonzalo. Antimoda - extraído de Poesia Concreta Brasileira. Edusp. 2005. Tropicália: um projeto de Ana de Oliveira. São Paulo. 2007. Leituras complementares. Disponível em: [Antimoda – Tropicália \(tropicalia.com.br\)](http://tropicalia.com.br). Acesso em: 20 maio.2023.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano. 1974

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Alges Portugal: Memória e sociedade, 1988.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo. Cortez. 6ª edição. 1993.

DE OLIVEIRA, Ana (ed.). Tropicália: Um projeto de Ana de Oliveira. In: DE OLIVEIRA, Ana (org.). **Tropicália: Um projeto de Ana de Oliveira**. Brasil: Ana de Oliveira, 2007. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/>. Acesso em: 13 maio 2023.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Editora Unesp. São Paulo. 2ª edição. 2011.

ECO, Humberto *et al.* **Psicologia do vestir**. 2. ed. Lisboa: Cooperativa editora e livreria, scarl, 1982.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália alegoria alegria**. São Paulo. Ateliê editorial. 3ª edição. 2000.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro. Ed.PUC-Rio: Apicuri. 2016

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo. Contexto. 2014

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo. Contexto. 2001

NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 58, p. 35-50, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i58p35-50. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/82384>. Acesso em: 20 mar. 2023.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte. Autêntica. 2002

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo. Editora Annablume. 2001

NAPOLITANO, Marcos. VILLAÇA, Mariana Martins. As relíquias do Brasil em debate. In: Revista brasileira de História. vol. 18 n. 35 São Paulo, 1998.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo. Editora Brasiliense. 1995

REVISTA DO INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS. **Tropicalismo**. O desejo de uma modernidade amorosa para o Brasil. Nº 411. Ano XII. ISSN 1981-8769. 2012

SILVA, Tomaz Tadeu de. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ. Vozes. 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo. Art Editora. 6ª edição. 1991.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

VIANA, Nildo. **Tropicalismo**: a ambivalência de um movimento artístico. Rio de Janeiro. Editora Corifeu. 1ª edição. 2007

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia tropical**: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo. Humanitas. 2004.