

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NOS ANOS 1960: A QUESTÃO DO TROPICALISMO

Valéria Cristina Ribeiro Pereira*

RESUMO

Este texto apresenta reflexões ligadas ao contexto cultural dos anos 1960, procurando rever algumas de suas implicações para as expressões musicais no Brasil, a partir do pensamento assumido pelas vanguardas e conseqüentes movimentos engendrados pela chamada corrente tropicalista. Imersos na realidade das questões brasileiras, os participantes envolvidos neste movimento procuraram oferecer novas roupagens à música, pautados pela intervenção crítico-musical, num momento de profundas mudanças mundiais, em que se via a força contracultural. Em flerte com a literatura, à maneira do primeiro modernismo, numa releitura da antropofagia de Oswald de Andrade, a música brasileira alterou-se, significativamente, deixando-nos a herança das composições que foram produtos e produtoras do contexto cultural da época. Tais heranças podem ser compreendidas no que se refere, especialmente, às tentativas de superação de pares opositivos e dicotômicos, tais como erudito/popular e arcaico/moderno. O movimento iniciou-se em 1967 e dele participaram, além de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, os poetas Torquato Neto e Capinam, os maestros de formação erudita Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Júlio Medaglia, o grupo Os Mutantes, Gal Costa e o artista plástico Rogério Duarte, entre outros.

Palavras- chave: Música Brasileira, Cultura, Anos 1960, Tropicalismo.

1 INTRODUÇÃO

No panorama mundial, a década de 1960 foi a mais revolucionária deste século, pois abarcou grandes acontecimentos que provocaram intensa transformação no pensamento e comportamento humanos e que obviamente, geraram conseqüências perceptíveis até nossos dias. A partir dos anos 1960, a sociedade, pressionada por vários grupos que ficaram à margem durante muito tempo, cedeu espaço, possibilitando a manifestação de outras linguagens contidas até esta época, o que fez emergir amplas discussões sobre questões raciais e de gênero, por exemplo.

* Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

No Vietnã, os guerrilheiros lutavam contra invasores americanos e em contrapartida, milhares de pessoas protestavam em Washington, exigindo o fim da guerra. Os reflexos disso eram percebidos no resto do mundo, principalmente pelos jovens que se organizavam para protestar contra o autoritarismo mundial. O movimento étnico pelos direitos civis liderado por Martin Luther King (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p. 9) e o movimento islâmico, por Malcom X, cresciam consideravelmente. Em 1961, Fidel Castro e Che Guevara, após levarem a revolução à vitória, depois do bloqueio econômico e da tentativa de invasão por parte dos Estados Unidos, declararam Cuba socialista e aliada da URSS.

Os anos 1960 foram também os anos da exploração espacial: em 1961, o russo Gagárin chegou ao espaço, declarando para o mundo que a Terra é azul e, em 1969, Armstrong pisou o arenoso solo lunar. Ainda nesta década, teve início a difusão dos computadores. Também os estudos da medicina ganharam força (a primeira molécula de DNA foi sintetizada em 1967; aconteceram os primeiros implantes de coração). O avanço técnico-científico da época era significativo e muito usado para auxiliar a manutenção dos regimes capitalistas e socialistas de cada bloco. Iniciava-se a guerra fria, a concorrência entre as duas grandes potências mundiais pela conquista, não somente dos territórios que estavam além das estrelas, mas, principalmente, daqueles pertencentes à Terra e do pensamento de sua gente.

Na música, o rock contaminava tudo. No mundo inteiro, a juventude se inspirava em seus “líderes musicais” e articulava suas idéias, alicerçada nas mensagens que estes artistas cantavam. Na Inglaterra, em 1963, os Beatles lançaram **She Loves You** e deram início ao movimento do *iê-iê-iê*. Em 1967, **Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band** inaugurava uma linguagem musical nova e fazia alusões à mitologia jovem: drogas, solidão no meio da multidão, misticismo oriental, sexo. Os Rolling Stones, em 1965, fizeram **I can get no satisfaction** - uma ironia ácida sobre o homem consumista. Foi uma geração de músicos que expressou sua revolta contra uma sociedade em que tudo virou mercadoria, em que a concorrência do mercado empurrou todos para o poço do “sozinho na multidão” (BRANDÃO e DUARTE:1990, p. 47). Em 1969, houve a reunião de vários músicos da época no Festival de Woodstock

(BRANDÃO e DUARTE, 1990, p. 57), um dos maiores festivais musicais de que se tem notícia. Foram quatro dias de “sexo, drogas e rock and roll” e a ordem era romper com velhos modelos.

No cinema, os jovens mais intelectualizados assistiam a filmes como os do diretor italiano Antonini (**Blow-up**, 1967 e **Zabriesky Point**, 1969), sobre a juventude rebelde dos EUA, e também aos do francês Jean-Luc Godart (**A Chinesa**, 1967) - com um estilo aparentemente desorganizado, no qual se discutiam as idéias revolucionárias da juventude. E, ainda, aos de Passolini, Visconti e Fellini. Em literatura, as obras engajadas, como as de Brecht, Gorky, Maiakowsky e Pablo Neruda faziam sucesso no panorama intelectual .

2 CONTINUANDO OS ANOS 1960 NO MUNDO

Na década do anticoncepcional, o movimento estudantil teve um grande significado por todo o mundo, espalhando jovens pelas ruas em Los Angeles, Berlim, México, Tóquio etc. O ano de 1968 assinalou o apogeu das contestações mundiais, trazendo conseqüências, inclusive para países latinos, como o Brasil, que também viu sua juventude no palco das manifestações revolucionárias. Na China, a Revolução Cultural tentava revigorar o socialismo de forma totalmente inusitada: dirigentes velhos eram substituídos por adolescentes, cartazes denunciavam os burocratas. Na Tchecoslováquia, o próprio partido comunista liderava a democratização: foi a Primavera de Praga (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p. 55) - tentativa de construir um socialismo com face humana.

O maio de 68 francês abriu uma fenda histórica que possibilitou vislumbrar a transformação de uma sociedade com pensamento ideológico preestabelecido e também iluminou a idéia de que uma revolução não nasce apenas sob o efeito de um conflito interno entre opressores e oprimidos, conforme a visão clássica marxista. Um movimento revolucionário, pela primeira vez, teve início com a luta pelo direito à liberdade sexual dentro da universidade (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p. 54). Em 1968, uma nova visão de política foi incorporada. Até então, a esquerda privilegiava a

luta contra a exploração capitalista e restringia a luta política vinculada ao combate contra o domínio da classe burguesa. Entretanto, esta época forneceu a paisagem de um quadro que mostrava a opressão acontecendo também em outros pontos, esmagando as individualidades e provocando angústias. E isto acontecia até em países desenvolvidos, como a França, com grande parte da população sem problemas de pobreza. Sendo assim, a revolução era possível.

A marca dos anos 1960 foi a originalidade com relação à abertura de novos espaços de luta política e à elaboração de uma nova linguagem crítica, uma mudança cultural em nível mundial. A tônica literária eram os livros de Wilhelm Reich e Herbert Marcuse, psicólogo e filósofo alemães, respectivamente, que tentavam unir as idéias de Karl Marx às de Freud. O psicanalista Reich explicava que a repressão sexual tornava as pessoas obedientes e dóceis e, sendo assim, dizia ele, a luta pela libertação sexual ajudaria a minar as bases do capitalismo e tornar as pessoas mais livres e mais felizes. Quanto a Marcuse, acreditava que o Capitalismo avançado padronizava e bitolava o ser humano, transformando-o num simples produtor - consumidor. Marcuse depositava muitas esperanças no potencial revolucionário dos jovens, mulheres, ecologistas, etc.

Neste contexto de transformações iniciadas no final dos anos 1950 e prolongadas pelos anos 1960, a imprensa norte - americana criou o termo Contracultura (ALVES, 1988, p. 100) para designar todo o conjunto de novas manifestações culturais, originadas nos Estados Unidos e que se estenderam a outros países, especialmente da Europa e América Latina, embora neste último o fenômeno da Contracultura tenha acontecido com menor intensidade. O termo não poderia ser mais adequado, pois explicitava uma das características básicas do movimento, que era a de se opor de diferentes maneiras à cultura oficializada pelas principais instituições da sociedade ocidental.

De forma concomitante, o materialismo e a tecnocracia tomavam conta da população e criavam uma sociedade preocupada em adquirir bens. Os fabricantes e as agências de publicidade, auxiliados pelos meios de comunicação, estimulavam os cidadãos a consumirem excessivamente, acreditando que, desta forma, estariam contribuindo para a prosperidade do país. Assim, a proliferação dos mais diferentes

tipos de eletrodomésticos se fazia para proporcionar mais conforto ao homem. Tal obsessão pelo consumismo criou um infinito número de instituições e marcas obrigatórias de consumo, desde os supermercados até as garrafas de Coca-Cola, o que serviu para mostrar ao mundo toda a superioridade material dos EUA.

Este país passou a ser visto pelo mundo inteiro como o grande exemplo de uma sociedade em ascensão e o seu bem sucedido estilo de vida *O american way of life*, resultado de um intensivo trabalho de propaganda, foi importado para os demais países capitalistas. Num curto período e tempo, as pessoas em todo o ocidente bebiam Coca-Cola, consumiam eletrodomésticos e usufruíam desenfreadamente dos supermercados, principal instituição consumista do pós-guerra, baseadas num modelo que deveria ser copiado, o estilo de vida do sucesso: *american way of life* (ALVES, 1988, p. 18). Assim, as sociedades passaram a se comportar presas a um modelo padrão de hábitos e valores, o mais parecido possível com as máquinas, que eram o símbolo, para o Homem da época, de modernidade e eficiência. Por isto as individualidades perderam o valor.

Entretanto, a juventude opunha-se cada vez mais à futilidade dos valores da geração anterior, diferentemente de seus pais não estavam preocupados com status, dinheiro ou sucesso profissional, mas sim em construir uma cultura própria. Deste modo, nasceu a Contracultura, impulsionada pela filosofia do *drop out*, pelos jovens que queriam “cair fora” dos padrões estabelecidos, a fim de construir um mundo alternativo.

Tanto nas propostas, quanto nas maneiras de manifestar tais propostas a Contracultura foi um movimento completamente original. Suas raízes estavam ligadas às mais variadas fontes, como a ideologia esquerdista, as religiões orientais, o anarquismo, o Dadaísmo, etc... Não era engajado com nenhuma luta meramente política, não possuía limites sociais ou econômicos, era um fenômeno cultural que atropelava a ideologia reinante, procurava atingir o nível da consciência para transformá-la. Além do mais, o fenômeno contracultural não nasceu numa periferia inexpressiva da sociedade, ao contrário, originou-se da insatisfação dos jovens de classe média, que tinham acesso às facilidades proporcionadas pelo sistema.

No entanto, o objetivo de mudança desta juventude não se detinha a um

determinado aspecto da sociedade, ia desde a modificação de valores e costumes no seio da família, até a radicalização das concepções da realidade. Era preciso, através do ataque ao sistema, destruir a ordem, as normas de conduta, o conservadorismo, o capitalismo liberal. Era necessário promover uma mudança internalizada modificar um estilo de vida, valorizar os impulsos mais inventivos e originais da humanidade, opor-se ao modo de vida massificante, desumano, urbano, mecânico, burocrático e generalizante, tudo enfim que gerava a tecnocracia desumanizadora. A geração *drop out* partia do desejo de conquistar a felicidade individual, fora dos padrões e normas repressoras, tentando criar um mundo alternativo, *underground*, situado além dos limites do *establishment*. Para alcançar tal objetivo, foram utilizados o misticismo, o psicodelismo, a liberdade da libido e a música-denúncia. Neste contexto é que se encaixa a grande utopia dos hippies – a construção de um paraíso aqui e agora, com um estilo de vida próprio, com “paz e amor”, um novo espaço físico e mental. Por este motivo houve a criação das comunidades hippies e a descoberta do misticismo e do psicodelismo das drogas, principalmente o LSD.

A partir de 1966, em São Francisco, costa Leste dos Estados Unidos, nasceu o movimento hippie e criaram-se comunidades numa atmosfera envolta pelas crenças astrais, que previam, com a chegada da “Era de Aquarius”, o advento de um novo mundo pacífico e harmonioso (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p. 51). De São Francisco, o movimento se espalhou pelo mundo estabelecendo o “*Flower Power*” como uma utopia de poder. Com o apoio de pessoas de renome como Marcuse, Alan Watts, McLuhan, Andy Warhol, Allen Ginsberg e outros, e em cidades como Londres e Amsterdã, sendo que nesta última o consumo de drogas era liberado (PEREIRA, 1992, p. 74).

Dentro de seu mundo psicodélico, os hippies surgiram para chocar a velha ordem. Pregavam o sexo livre e a vida em comunidades, mantinham seus cabelos compridos e desgrenhados, usavam roupas coloridas e pregavam o sexo livre (ALVES, 1988, p. 100). Completamente avessos aos planos de ascensão da classe média, o movimento hippie desestruturou as bases da burguesia, bombardeando os costumes e a cultura, rompendo com as raízes de suas famílias, desorientando tudo aquilo que

poderia ser conhecido como “sistema”.

Acreditando que através da paz a reconstrução do mundo seria feita, os hippies faziam-se presentes em todas as manifestações públicas. Com o hábito de distribuir flores às pessoas, sempre com um sorriso nos lábios, ao invés de gritarem frases violentas, eles marchavam contra a guerra e pelos direitos do cidadão: “paz e amor; *paradise now; you are what you eat* ; desbunde; é proibido proibir; desrepressão; a imaginação está tomando o poder; *turn on, turn in and drop out*”... As expressões dos hippies evidenciavam a proposta do movimento, a singularização do indivíduo, a sociedade deixaria de ser violenta quando percebesse a importância de cada um de seus componentes.

Sendo assim, a contracultura e os hippies, seus maiores representantes, pensavam em modificar o mundo através de uma transformação primeiramente interna, voltada para a valorização da individualidade e destruição do velho sistema que reprimia o desenvolvimento saudável dos membros da sociedade, presos à patologia na visão daquela juventude, pois, somente desta forma, mudanças sociais mais amplas se processariam.

3 OS ANOS 1960 NO BRASIL

No Brasil, muitos acontecimentos da década de 1960 também foram responsáveis por grandes modificações em todo o panorama cultural. Anteriormente, no governo de Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1960, o país passou por uma acelerada industrialização, conseqüência, principalmente, da entrada de empresas multinacionais. Porém, o crescimento da economia em ritmo acelerado, “50 anos em 5”, trouxe também um grande aumento da inflação e maior dependência em relação aos países mais industrializados, especialmente os Estados Unidos. Com o crescimento desordenado das cidades, trazido pela modernização, as cidades se encheram de automóveis, televisores e outros eletrodomésticos. Entretanto, por ser desordenado, tal crescimento não impediu a proliferação de favelas nos centros urbanos, nem da fome na zona rural, a miséria não cessou .

Na Literatura, este período denominado desenvolvimentista propiciou o surgimento de uma poesia de vanguarda chamada “Concretismo” e a arte era produzida, através do aproveitamento do processo de urbanização em que se encontrava o país. Na era dos modernos meios de comunicação de massa, os concretistas preferiram explorar os sons das palavras, os efeitos visuais do poema e até os espaços em branco do papel. Exemplo interessante para ilustrar este tipo de composição é o poema de Décio Pignatari:

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
cloaca

Na música, em 1958, surgia a Bossa Nova e a canção **Desafinado** apareceu no LP **Chega de Saudade**, de João Gilberto, como uma espécie de manifesto do movimento, cuja melodia parecia estar fora do tom em relação à harmonia tradicional (TÁVOLA, 1999, p. 9).

... se você insiste em classificar
meu comportamento de antimusical
eu mesmo mentindo devo argumentar
que isto é bossa nova
que isto é muito natural...

As composições deste movimento, num primeiro instante, estavam limitadas quase que exclusivamente a canções de caráter íntimo e, em uma segunda fase, mais ou menos a partir de 1962, assumiram um estilo que falava de acontecimentos atuais e incorporava a música de protesto. Antes, porém, do golpe, em 1962, quando a Bossa Nova, em seu segundo momento assumia um engajamento político-social, surgia também o movimento cepecista (TÁVOLA, 1999, p. 10). Neste momento, a Bossa Nova passa a apropriar-se de um tipo de arte engajada, iniciada pelo meio universitário, a União Nacional dos Estudantes. O anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) procurava mostrar suas posturas diante do quadro cultural do país e

assim “postulava o engajamento do artista e afirmava que ‘em nosso país e em nossa época, fora da arte política não haveria arte popular”.

Diante do processo de modernização industrial, gerada durante o período JK, problemática para um país acostumado a uma política agrária, a sociedade se vê frente a uma série de dificuldades. Isto faz emergir um descontentamento principalmente da esquerda representada fundamentalmente pelo PCB, partido que começa a cobrar coerência do governo. Neste momento, há uma emergência do nacionalismo, tendo como ponto principal a noção de povo, *um tanto escamoteadora das contradições entre as diversas classes e frações de classes que compõem a sociedade* (HOLANDA, 1980, p. 19).

Nestas circunstâncias, a produção cultural assumirá um papel de engajamento com a arte e o movimento cepecista escolhe para si o que chama de “arte popular revolucionária”. Para o movimento, só há lugar para o artista que tenha como opção uma proposta de trabalho de ordem social e qualquer temática que veicule uma preocupação individualista será recusada, caso não tenha como objetivo chegar a uma conseqüência política.

Ao reivindicar para o intelectual um lugar ao lado do povo, não apenas se faz paternalista, mas termina _ de forma “adequada” à política da época _ por escamotear as diferenças de classe, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas” deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e povo (HOLANDA, 1980, p. 19).

Face a isto verificamos que o movimento cepecista se forma num período de várias contradições políticas e sociais, e, talvez seja esta a mola propulsora do movimento tropicalista, que, em 1968, junto ao auge da censura, teve, como veremos, um pouco mais à frente, o seu surgimento.

Ainda a partir de 1964, a ingênua Jovem Guarda começou a se desenhar, com a gravação de **Rua Augusta** interpretada por Ronnie Cord, uma canção que fazia referência às aventuras de um playboy sem caráter, tentando escapar do tédio.

Subi a Rua Augusta a 120 por hora

Botei a turma toda do passeio pra fora
Fiz curva em duas rodas sem usar a buzina
Parei a quatro dedos da vitrina
(Que Legal!)

Em seguida, a letra de **Calhambeque** (1964), revelava aquele que seria intitulado posteriormente “rei”: o cantor Roberto Carlos, acompanhado de seu parceiro Erasmo. Em 1965, a TV Record criou um novo programa chamado Jovem Guarda e três apresentadores dividiam o comando do espetáculo: Roberto Carlos, “O Rei da Juventude”; Erasmo Carlos, “O Tremendão”; e Wanderléia, “A Ternurinha”. Frente a um mercado consumista, (reflexo do *american way of life*) estes apelidos tornaram-se verdadeiras marcas registradas e a juventude devorava com ferocidade todos os produtos lançados, a moda entrava por qualquer fresta na vida da juventude, desde os ouvidos até o guarda-roupa, era a cultura de consumo do *iê-iê-iê*, nos moldes dos Beatles.

Com relação à preocupação de uma arte vinculada à crítica social, a Jovem Guarda era bastante distanciada, assim como da intelectualidade pensante, pois não investia em canções polêmicas, com letras explicitamente questionadoras e críticas da política vigente. Neste sentido, verifica-se a utilidade do adjetivo “ingênuo” para caracterizar o movimento, pois, face aos acontecimentos políticos, tratava-se mesmo de uma ingênuo rebeldia, uma voz adolescente, e as transgressões encontravam-se dentro dos limites estabelecidos pela sociedade (RIOS, 1997).

Foi também nesta época que o Cinema novo se desenvolveu, por ter encontrado um ambiente favorável devido à forte influência da cultura engajada e das inovações artísticas na área teatral, com o Teatro de Arena e o Grupo Oficina.

Dessa maneira, entre 1963 e 1964, o ambicioso discurso do inquieto Cinema Novo brasileiro _ “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”_ alcançou, de forma definitiva, seu lugar no universo da melhor produção cultural do país, exercido de maneira crítica e inteligente, vinculada à realidade de um Brasil ao mesmo tempo moderno e subdesenvolvido (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p.70).

No contexto sócio- político, após derrubarem João Goulart, os militares colocaram-se como principal objetivo o de conduzir o país a uma tranquilidade

econômica, que reconquistasse a confiança do capital estrangeiro e atraísse mais investimentos . Era o ano de 1968 e decretou-se o AI –5, o ato institucional, nº 5 , que dava plenos poderes ao governo para reprimir as atitudes de seus adversários, poderes estes que incluía cassar direitos políticos, fechar o congresso e mandar prender qualquer indivíduo sem ordem judicial .

No apogeu da censura, tudo que era de acesso público passava por um rígido esquema de controle: livros, jornais, peças de teatro, filmes, etc.... Caso um indivíduo fosse acusado de uma atitude suspeita contra o governo, poderia lhe acontecer o que aconteceu a vários políticos e personalidades de expressão: a cassação e o exílio, como foi o caso de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Fernando Gabeira e outros. Nesse clima de tensão extrema, muitas pessoas esconderam-se na clandestinidade. Grandes homens como Lamarca, Mariguela e Mário Alves sofreram nas mãos de carrascos da ditadura. As torturas das quais se tem notícias foram as mais atroztes possíveis: unhas arrancadas com agulhas, choques elétricos no ânus e órgãos genitais, queimaduras com cigarro e ácido, chutes que arrancavam dentes e rompiam rins, testículos esmagados com alicates e, ainda, afogamentos (ARNS, 1985).

Por outro lado, paralelo a essa luta de conscientização política, aqui também ouviu-se o tom do “paz e amor”: o misticismo, os cabelos e barbas compridos, as roupas leves e coloridas em estilo indiano, as sandálias de couro, o “baseado”, a comida macrobiótica , o amor livre, os banhos de rio em Lumiar ou Mauá , o som que ecoou de Woodstock, os livros de Lobsang Rampa e Herman Hesse, de Castañeda (o antropólogo que tomava cogumelo alucinógeno), Timothy Leary , doutor em psicologia e professor em Harvard , que defendia o uso do LSD, como forma de livrar a mente dos condicionamentos sociais , Erick Fromm... e outros.

4 O TROPICALISMO E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Junto a esta avalanche de novos acontecimentos, surgiu no Brasil, dentro de uma questão tropicalista, o movimento cultural que se caracterizou pela proposta de uma revisão crítica da cultura brasileira, através da música: o Tropicalismo. Não se

tratava de um movimento diretamente engajado em nenhum setor político e dele participaram artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Capinam, Gal Costa, Os Mutantes, entre outros. Na verdade, os tropicalistas criticavam toda forma de imposição de poder e, para eles, não existia quem fosse “dono da verdade”, a sociedade era contraditória em todos os seus segmentos.

As primeiras canções do compositor Caetano Veloso ligadas à Bossa Nova não traziam nenhuma novidade em termos de elaboração músico-poética, mas a partir da composição de **Alegria Alegria** foram observadas mudanças significativas, tanto na letra, quanto na música.

Alegria Alegria, apresentada no 3º Festival da MPB em 1967, foi uma canção bastante audaciosa, pois tinha como base rítmica uma tradicional marcha, mas o acompanhamento foi feito por um grupo pop, com uma instrumentação elétrica, o que representava na época, para a maioria das pessoas, uma manifestação antinacionalista: “Caminhando contra o vento, sem lenço, sem documento/ Num sol de quase dezembro/ Eu vou/(...)O sol se reparte em crimes, espaçonaves, guerrilhas/ Em cardinales bonitas/(...)Em dentes, pernas, bandeiras, como em Brigitte Bardot...”

a instrumentação dada por Caetano foi em si mesma uma declaração, relacionada ao refrão, que soa como um desafio; “eu vou , por que não?” A letra de “Alegria Alegria” era completamente estranha e inovadora para a MPB. Augusto de Campos afirma que o texto de Caetano representa a “consciência verbal de um postulado crítico”: livrar a música brasileira de um sistema fechado de preconceitos nacionalistas, de isolamento e de egocentrismo para que se tenha condições de realizar pesquisa e experimentação... (PERRONE, 1988, p. 63).

A letra de **Alegria Alegria** trazia como novidade uma diversificada montagem, palavras agrupadas que resultavam em imagens recortadas, fragmentadas e estilhaçadas, como as imagens do mundo moderno. Nesta canção, desaparece o tom suave e íntimo da Bossa Nova de João Gilberto. Em seguida, Caetano compôs a canção **Tropicália** (1968), que, apesar de não ter sido criada, originalmente, como um manifesto, iniciou o movimento e ampliou os horizontes da Música Popular Brasileira:

“Sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés caminhões
aponta contra os chapadões
meu nariz (...)
o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e
morta
estende a mão(...)

Viva a Bossa-sa-sa
Viva a palhoça –ça-ça-ça-ça

O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem...

Viva a banda-da-da
Carmem Miranda –da-da-da”

Através do fragmento, podemos perceber que existe, ao longo da composição, uma tensão crítica entre o arcaico e o moderno. Na letra: “bossa e palhoça”; “fino da bossa e roça” ; “banda e Carmem Miranda”; “moderno e terno”. No arranjo também existe esta tensão que se evidencia na mistura do ritmo popular brasileiro com ritmos de vanguarda e ritmos da música jovem. Tal mistura entre a tradição e o moderno resulta num efeito de carnavalização, num painel cultural do Brasil no final dos anos 1960.

Mas, o movimento tropicalista não possuía um caráter total de ruptura, segundo Haroldo de Campos. Ao contrário, o autor descobre um vínculo do movimento, a partir do LP de Caetano Veloso lançado em 1968, com o desmistificador e antropofágico Oswald de Andrade, ou seja, uma espécie de devoração para a assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração no contexto nacional. Haroldo considerou este LP “o mais inventivo na música popular brasileira desde João Gilberto”.

Mas ao contrário da do inovador central da Bossa Nova, a inventividade de Caetano é baseada na intervenção poética e na justaposição de vários estilos musicais (pop , estilos tradicionais brasileiros , Bossa Nova ,baião , gêneros do Caribe , etc.). Este approach musical de colagem é evidente nas letras (PERRONE:1988, p. 63).

A inventividade de Caetano e, conseqüentemente do Tropicalismo, estava relacionada a um diálogo entre a tradição e o moderno, parodiando o antigo à maneira de Oswald, ou reeditando-o com novas roupagens. Exemplo disso foi a regravação da música **Coração Materno**, grande sucesso da década de 30, de Vicente Celestino, o melodramático cantor com voz operística. Em 1967, este estilo estava já esquecido, substituído pela Bossa Nova, que possuía em seu ritmo o extremo oposto da maneira de interpretar do antigo cantor. **Coração Materno** “era a que melhor servia aos propósitos tropicalistas”, como explicou Caetano Veloso. Ainda de 1968 são as canções **Lindonéia** e **Panis et Circenses**, composições de Caetano Veloso, ambas uma crítica à sociedade alienada.

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss, linda, feia
Lindonéia desaparecida

Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando

Ai, meu amor
A solidão vai me matar de dor

Lindonéia
Cor parda, frutas na feira
Lindonéia solteira Lindonéia
Domingo ,segunda-feira
Lindonéia desaparecida
Na Igreja do Andor
Lindonéia desaparecida
Na preguiça, no progresso
Lindonéia desaparecida
Nas paradas de sucesso

Ai meu amor,
A solidão vai me matar de dor

No avesso do espelho
Mais desaparecida
Ela aparece na fotografia
Do outro lado da vida
Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas

Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando

Ai, meu amor
A solidão vai me matar
Vai me matar
Vai me matar de dor”

Esta canção surgiu encomendada por Nara Leão, que, já nesta fase demonstrava não possuir nenhum preconceito com relação à Tropicália, como era o caso de alguns companheiros seus ligados à arte de protesto. Nara, que nasceu junto com a Bossa Nova, acabou por se desvincular dos padrões rígidos impostos pela arte engajada e se dispôs a dialogar com os tropicalistas. Gilberto Gil fez a música e Caetano, a letra. Tratava-se de um diálogo entre a música e a pintura, já que a inspiração sugerida por Nara dava-se a partir de um quadro, também intitulado Lindonéia, que representava a história de uma moça dada por perdida. Assim, nesta canção, há várias referências ao momento cultural, à violência, ao regime, e à acomodação geral.

Panis et Circences

Eu quis cantar
Minha canção iluminada de sol
Soltei o panos sobre os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei fazer
De puro aço luminoso um punhal
Para matar o meu amor e matei
Às cinco horas na avenida Central
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei plantar
Folhas de sonho no jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes procurar, procurar
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Em **Panis et Circenses**, título extraído da antiga poesia romana de Juvenal que mostrava desprezo pelos cidadãos decadentes, os que se satisfaziam com pão e divertimento barato, há uma crítica acerba. Vê-se ao longo da composição uma voz que tenta penetrar na indiferença de seus ouvintes para provocar uma conscientização no grupo. Esta voz pode ser estendida do interior do texto ao contexto em que se insere a Tropicália e aos objetivos do movimento.

Na composição seguinte podemos ver saltar com maior nitidez outros elementos caracterizadores do Tropicalismo, pois, segundo Charles A. Perrone (1988, p. 63), a canção que melhor sintetizou as ideias estéticas do movimento foi **Geléia Geral** de Gilberto Gil e Torquato Neto.

Geléia Geral

O poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente , candente , fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira
Que o jornal do Brasil anuncia...

E bumba-ie-iê boi
Ano que vem mês que foi
E bumba -iê-iê-iê
E a mesma dança meu boi

Interessante traçar o paralelo entre o primeiro verso da canção e o texto de Mário de Andrade intitulado **A Escrava que não é Isaura**. Se o poeta Rimbaud, segundo Mário, busca despilar a poesia de seus excessivos ornamentos, desnudando-a e liberando-a para uma construção sem amarras e sem comedimentos, parece-nos ser o mesmo o propósito objetivado pelo poeta na canção, embora neste segundo caso a liberdade esteja mais voltada para o conteúdo do que para a forma. Ao desfolhar o verde da bandeira brasileira, o artista pode libertá-la do ufanismo e do nacionalismo que impedem uma visão clara do Brasil através da arte. Vendo o que se escondia por trás do ufanismo, o artista poderia enxergar as contradições da cultura brasileira, e somente a partir daí é que se iniciaria a manhã tropical.

Toda canção justapõe o tropical(rústica , folclórico, “as relíquias do Brasil”) e industrial/ urbano , parodiando o ufanismo e o caráter pomposo do discurso dos be-letristas, à maneira de Oswald de Andrade. O refrão torna explícito o contraste fundamental entre o rústico e o moderno , traduzindo o ideal de criar a síntese (PERRONE:1988, p. 73).

Dialogando com a antropofagia do Modernismo e rompendo com qualquer forma do composição preestabelecida, os ideais tropicalistas acabaram por pagar o preço de sua existência com o seu próprio fim, não encontraram o porto adequado para se ancorarem. Entretanto, apesar de o Tropicalismo não ter sobrevivido por muito tempo, o horizonte da cultura brasileira expandiu-se significativamente. Após seu fim, as trajetórias de seus integrantes e adeptos foram diversas e todos eles, sem dúvida, seguiram seus caminhos contaminados pelas idéias de inovação e revisão que o movimento propôs.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante deste contexto de transformações, extremamente influenciados pelos hippies americanos, pelos jovens e suas tendências que se espalhavam por todo o mundo, os hippies brasileiros foram conquistadores de um novo espaço, com comportamentos, valores e visões próprias e inauguraram uma vanguarda que deixou marcas, desde a estética, até a organização social .

Mas, enquanto a Contracultura americana tinha em seu berço motivos para se expandir, engendrados pela abundância, pelo excesso de consumo praticado pela população, no Brasil, tais motivos não eram responsáveis pelas contestações juvenis. Aqui, ao contrário, o que causava indignação, entre outros fatores, era a miséria e o analfabetismo de grande parte da população. Entretanto, aquele modo de vida, desenraizado de qualquer forma imposta pelo sistema vigente, teve alguns de seus aspectos incorporados por parte da juventude brasileira.

Com relação ao Tropicalismo, a proposta era a de uma revisão crítica da cultura brasileira, pois “a sociedade era contraditória em todos os seus segmentos”. Assim sendo, Caetano Veloso recupera em uma de suas músicas o grafite pichado em um dos muros da Sorbone, Universidade de Paris: “É estritamente proibido proibir”. No entanto,

a interpretação da canção intitulada “É Proibido Proibir”, em 1968, no Teatro da Universidade Católica de São Paulo, no II Festival Internacional da Canção, obteve uma péssima recepção da platéia, formada em sua maioria por estudantes universitários de esquerda, que respondeu à apresentação, atirando no palco ovos, tomates e bolas de papel. Acompanhado pelas guitarras distorcidas d’Os Mutantes, Caetano parou a interpretação para denunciar aquele patrulhamento ideológico e o conservadorismo cultural da esquerda. Contudo, em meio a toda esta agitação, com todo o desconforto deste entre-lugar assumido pelo Tropicalismo, este deixaria um maior espaço para a experiência contracultural vivenciada pelos jovens no início dos anos 70 (VELOSO: 1997). Nas palavras de Júlio Diniz (2012), o Tropicalismo foi “condição existencial nos trópicos, permeada por uma atitude afirmativa frente à vida. Flertando com a literatura, deglutindo a bossa nova, a jovem guarda e influências estrangeiras, cria o inusitado”.

POPULAR MUSIC IN YEARS 1960 BRAZIL: THE QUESTION OF TROPICALISM

ABSTRACT

This paper presents reflections linked to the cultural context of the 1960s, trying to review some of their implications for musical expression in Brazil, from the thought given by the vanguards and consequent movements engendered by tropicalista current call. Immersed in the reality of Brazilian issues, participants involved in this movement sought to provide new clothing to music, marked by critical-musical intervention at a time of profound global changes, in which he saw the countercultural force. In flirting with the literature, in the manner of early modernism, a retelling of the cannibalism of Oswald de Andrade, Brazilian music has changed significantly, leaving us the legacy of the compositions that were producing goods and cultural context of the time. Such inheritances can be understood in relation in particular to the attempts of overcoming oppositional and dichotomous pairs, such as classical / popular and archaic / modern. The movement began in 1967 and was attended, besides Caetano Veloso, Gilberto Gil and Tom Zé, poets Torquato Neto and Capinam, the classically trained conductors Rogério Duprat, Damiano Cozzella and Júlio Medaglia, the group Os Mutantes, the singer Gal Costa and the artist Rogério Duarte, among others.

Key words: Brazilian Music. Culture. 1960s. Tropicalism.

REFERÊNCIAS

ALVES, Júlia Falivene. **A Invasão Cultural norte-Americana**, São Paulo: Moderna, 1988.

ALVES, Márcio Moreira. **68 mudou o mundo**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (Prefácio). **Brasil Nunca Mais**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude** – São Paulo: Moderna, 1990 – (Coleção Polêmica).

DINIZ, Júlio. Poética da agoridade, deslizamento e permanência. In: **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. 2012. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4819&secao=411 Acesso: 09 de junho de 2015.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem**. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEREIRA, Carlos Alberto. **O que é contracultura** . Rio de Janeiro, Ed. Brasiliense, 1992.

PERRONE, Charles A. **Letras e Letras da Música Popular Brasileira**. Trad. José Luiz Paulo Machado, Rio: Elo, 1988.

RIOS, Marília Cunha. **Jovem Guarda – Voz adolescente na Mídia Brasileira** . Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, 1997.

TÁVOLA, Artur da. **Nara Leão – O Canto da Resistência**. (Discurso pronunciado na tribuna do Senado Federal) Brasília – 1999.

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