

“É proibido proibir”: a cena tropicalista em tempos de autoritarismo

Valéria Aparecida Alves*

Resumo:

Este artigo propõe uma reflexão sobre a produção cultural brasileira na década de 1960 a partir das apresentações tropicalistas e do debate sobre os caminhos da música popular brasileira, apresentado pela imprensa – jornais: A Gazeta, Folha de S. Paulo e Jornal da Tarde e a revista Veja. O texto apresenta a análise sobre os projetos de “renovação” da música popular no Brasil no período anterior e pós-golpe militar de 1964 e a intensificação dos movimentos sociais de oposição.

Palavras-chave:

Ditadura militar; música popular brasileira; tropicalismo.

“It is forbidden to forbid”: the tropicalista scene in authoritarian times

Abstract:

This paper discusses the Brazilian cultural production during the 1960's. The presentation begins with the analysis of performances by the “tropicalista” (tropicalist) movement and the following debates about the Brazilian popular music (MPB) through mainstream press – in news papers such as A Gazeta, Folha de S. Paulo, Jornal da Tarde and Veja magazine. The paper describes then the relation between projects for “renovation” of popular music before and after the Military Coup of 1964 and the rise of social movements against the dictatorship.

Key words:

Military Coup of 1964; Brazilian popular music; tropicalismo; military dictatorship.

* Doutora em história pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora-adjunta do curso de história da Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: val72@terra.com.br.

A partir do final da década de 1950, o cenário musical brasileiro apresentava grande movimentação, principalmente devido às inovações que estavam sendo introduzidas na música popular brasileira (MPB), como novas formas de interpretação, que contribuíram para o surgimento de uma das maiores renovações no campo musical: a bossa nova, que se firmou, a partir de 1958, sendo representada desde então como a nova música da juventude brasileira. O “álbum *Chega de saudade* causou grande impacto na música popular brasileira e mundial. O *long play* (LP) conseguiu sintetizar a vontade de ruptura a partir do adensamento da tradição” (NAPOLITANO, 2007, p. 69). As reações foram imediatas – a favor e contra.

No debate sobre a inovação musical proposta pela bossa nova estavam contidas as discussões e críticas sobre a influência estrangeira, resultado da dependência econômica brasileira, vivida desde o período colonial e pauta das discussões realizadas, principalmente, a partir do final da década de 1950, em meio à política desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, e presente durante os anos 1960. Alguns defendiam a opinião de que a produção musical no Brasil deveria continuar sua trajetória “evolutiva” e outros advogavam o rompimento desta “evolução”.

O retorno às origens, ou seja, à tradição do samba, inspirado no morro, com temas ditos “legitimamente nacionais”, representava os anseios de uma das tendências da música brasileira, enquanto outras sugeriam a renovação, inclusive técnica (utilização de novos instrumentos), como contribuição para o avanço da MPB. Pode-se observar o tom que a discussão a respeito da MPB atingiria nos anos seguintes pela utilização mais comum de palavras como *original*, *tradicional* e *alienação*, a partir de então, para classificar as tendências musicais.

Ganhando repercussão em amplo debate, a bossa nova influenciou grande parte – senão quase a totalidade – dos músicos, compositores e cantores posteriores a ela, nomes que percorreram outros caminhos musicais, mas que tiveram como influência na sua formação este novo gênero musical, sobretudo a de João Gilberto. Entre eles estão Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Gal Costa, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Roberto Carlos e Sérgio Ricardo, para citar alguns.

Assim, a década de 1960 foi marcada pelo processo de revisão cultural, cuja proposta constituía em construir um novo país, e “os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização” (FAVARETTO, 2000, p. 28). A “tensão decorrente do contraste entre as intenções ideológicas e o resultado musical marcou o início de um processo que vai se tornar mais complexo à medida que o mercado brasileiro de MPB vai se ampliando” (NAPOLITANO, 2007, p. 79).

Era um período de efervescência política e intensa mobilização, principalmente do movimento estudantil, que desenvolveu, por meio da União Nacional dos Estudantes (UNE), o Centro Popular de Cultura (CPC). Os debates promovidos pelos universitários sobre as questões do nacional-popular, desenvolvimento econômico, dependência, reformas e revolução, ampliados desde o final dos anos 1950, atingiram seu auge durante a década de 1960, especialmente durante o governo de João Goulart e a proposta das reformas de base. Apoiando as medidas propostas pelo governo, os estudantes representados na UNE protagonizaram debates, manifestações de protestos e reivindicações e idealizaram conscientizar as massas por meio da arte:

Largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética. (HOLLANDA, 2004, p. 21)

Fundado em março de 1962, com sede na Guanabara, o CPC afirmava o compromisso de desenvolver a produção cultural no âmbito da música, cinema, teatro e literatura valorizando a temática social – discutir a realidade brasileira e seus dilemas –, com o objetivo de conscientizar o povo, idealizado como agente revolucionário (desde que conscientizado pela classe média) sobre os problemas sociais.

O desenvolvimento da proposta do CPC insere-se no contexto “romântico revolucionário” dos anos 1960, ambientado pelo florescimento de inúmeros movimentos sociais, no plano internacional, que influenciaram a mobilização de setores no Brasil:

havia exemplos vivos de povos subdesenvolvidos que se rebelavam contra as potências mundiais, construindo pela ação as circunstâncias históricas das quais deveria brotar o homem novo. Especialmente a vitória da revolução cubana, no quintal dos Estados Unidos, era uma esperança para os revolucionários na América Latina, inclusive no Brasil (RIDENTI, 2000, p. 34).

Em meio aos movimentos sociais e às transformações ocorridas em diversas partes do mundo, além do cenário da política nacional, especialmente durante a década de 1960, arte e política confundiam-se nos debates de artistas e intelectuais, inclusive após o golpe de 1964. Sobre a crescente politização da produção cultural, argumentou-se:

as pessoas que tinham forte interesse pela política terminaram levando esse interesse para a área da cultura. Isso teve um lado positivo. Claramente a cultura tem uma dimensão política. Mas, às vezes, também teve um lado negativo, no sentido de que se politizaram excessivamente disputas que na verdade são mais culturais. (...) A esquerda era forte na cultura e em mais nada. É uma coisa muito estranha. Os sindicatos reprimidos, a imprensa operária completamente ausente. E onde a esquerda era forte? Na cultura (Entrevista concedida por Carlos Nelson Coutinho a RIDENTI, 2000, p. 55).

A proposta esboçada no CPC considerava a arte indissociável da política e afirmava que os artistas e intelectuais tinham três alternativas a escolher para seu posicionamento: conformismo, inconformismo e atitude revolucionária. Defendia a última alternativa, uma vez que o “inconformismo” era entendido pelos representantes do CPC como atitude inconsequente, pois por si só não resultava em projetos de transformação da realidade, argumentando que era preciso assumir atitudes que visassem a ações concretas para provocar as mudanças necessárias. Tal postura era reconhecida, por seus representantes, como engajamento e uma exigência para os artistas e intelectuais:

A tomada de consciência, por parte de artistas e intelectuais, da necessidade de se organizarem para atuar mais eficaz e conseqüentemente na luta ideológica que se trava no seio da sociedade brasileira levou-os a criar o Centro Popular de Cultura.

Partindo dessa tomada de consciência, o CPC se propõe, desde o seu nascimento, a levar arte e cultura ao povo, lançando mão das formas de comunicação de comprovada acessibilidade à grande massa, e aprofundar nos demais níveis da arte e da cultura o conhecimento e a expressão da realidade brasileira. Não é propósito do CPC popularizar a cultura vigente, mas sim, através da arte e da informação, despertar a consciência política do povo. É também preocupação da UNE a valorização das expressões populares autênticas, sem perder de vista que sua organização e manutenção é mais importante que o conteúdo alienado que com frequência nela se encontra. (Relatório do Centro Popular de Cultura, redigido por Carlos Estevam Martins, seu primeiro diretor *apud* BARCELLOS, 1994, pp. 441-2)

O posicionamento dos representantes do CPC da UNE revela a efervescência vivida no Brasil no início dos anos 1960, a influência das esquerdas e o amplo debate político mantido mesmo após o golpe militar de 1964. “Apesar da ditadura de direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, 1992, p. 62)¹. Na sua tese, desenvolvida entre 1964 e 1969, Schwarz afirmava que tal hegemonia resultara das estratégias do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que visava a divulgar amplamente as ideias que defendia: superação do modo de produção capitalista, aliança com a burguesia, política anti-imperialista e defesa do nacionalismo, objetivando atingir, também, as camadas populares.

Vale ressaltar que o CPC diferenciava a arte, classificando-a em três categorias, nitidamente hierarquizadas. A *arte do povo* era definida da seguinte forma:

A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artista e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. (...) Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. (Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura *apud* HOLLANDA, 2004, pp. 147-8)

Já a *arte popular* se distinguia da arte do povo:

não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle. (...) A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colando para ela jamais o projeto de

¹ Vale lembrar que, em 1978, em nota, o autor fez uma autocrítica e afirmou que “seu prognóstico estava errado”, fato que não invalida sua tese.

enfrentar os problemas fundamentais da existência (Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura *apud* HOLLANDA, 2004, pp. 147-8).

Consideradas “alienadas e alienantes”, tanto a arte do povo como a arte popular eram rejeitadas pelo CPC, que defendia a *arte popular revolucionária*:

Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser *popular* quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa a dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser senão o de deixar de ser povo como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo. (...) Afirmamos a necessidade de centralizarmos nossa arte na situação do homem brasileiro posto diante do duplo desafio de entender urgentemente o mundo em que vive, em suas tendências e virtualidades, e de munir-se da vontade, dos valores e dos sentimentos revolucionários e de todos os elementos subjetivos que o habilitem a romper os limites da presente situação material opressora. (Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura *apud* HOLLANDA, 2004, pp. 149-51)

Cumprindo o compromisso de produzir “*arte revolucionária popular*”, identificada com os problemas sociais e com o objetivo de promover a consciência do “povo”, entre as atividades promovidas pelo CPC destacou-se a Campanha pela Reforma Universitária, desenvolvida em 1962, com a encenação da peça *Auto dos 99%*, que favorecia a discussão sobre o distanciamento dos conhecimentos acadêmicos em relação à prática dos movimentos sociais. A peça foi apresentada nas diversas faculdades do Rio de Janeiro e em outros estados brasileiros. Em razão da proibição da encenação em praça pública, o CPC estreou a peça *Auto dos cassetetes*, que discutia a proibição da peça anterior.

Realizou, ainda, outros espetáculos teatrais, como: *A vez da recusa*, de Carlos Estevam, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Brasil, versão brasileira*, de Oduvaldo Viana, *Miséria ao alcance de todos* e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, entre outras. Promoveram-se debates, seminários de dramaturgia e curso de atores. Entre as atividades, houve exibição de filmes – *Cinco vezes favela* –, venda de livros (cordel, poesia, violão de rua, em parceria com a editora Civilização Brasileira) e discos, como o compacto *O povo canta*, com as canções *O subdesenvolvido*, de Carlos Lyra, e o *Hino da UNE*, de Vinícius de Moraes, além da promoção de espetáculos musicais – com ênfase nas apresentações de samba e bossa nova e festivais de música. Com a preocupação de que tais atividades fossem vistas por um público amplo, e não apenas pelos frequentadores da sede, no Rio de Janeiro, criou-se a UNE Volante – adaptação de um palco na carroceria de um caminhão que circulava pelas capitais brasileiras.

Assumindo a “*arte revolucionária popular*”, avaliando que a arte deveria cumprir o papel de despertar a consciência popular, promover a reflexão sobre os problemas brasileiros e não apenas servir de entretenimento, o CPC defendia a ideia de que, para atingir os objetivos propostos, a criação artística deveria ser elaborada a partir de determinados “limites”, ou seja, havia uma preocupação “didática”, na tentativa de comunicar ao público as questões nacionais. Desta forma, o artista deveria não apenas limitar-se aos temas sociais, mas, também, adequar-se às formas de comunicação que atingissem o público – que, na concepção cepecista, compreendia o povo brasileiro na sua amplitude, com foco, principalmente, nas classes mais pobres.

A proposta do CPC para a produção cultural foi alvo de críticas de vários setores artísticos, intelectuais e, inclusive, de seus próprios representantes. Recusando os “limites” impostos pelos ideais cepecistas, alguns artistas e intelectuais rebateram e rejeitaram a proposta, acusando seus idealizadores de promover a “redução da arte a mero instrumento político”, além de contribuir para o “empobrecimento” da criação estética:

O CPC nasceu muito sectário. O documento programático, de autoria do Carlos Estevam Martins, era um negócio meio aterrador, aquela divisão de arte popular, arte para o povo, arte popular revolucionária, sendo que só a arte popular revolucionária era boa, as outras duas eram alienadas. Eu achei aquilo um horror. Posteriormente, o CPC na prática foi retificando a linha, mas eu fiquei sempre preso àquela primeira imagem. (Entrevista concedida por Leandro Konder, então membro do Comitê Cultural do PCB, a RIDENTI, 2000, p. 72)

Respondendo às críticas, o documento que explicitava os ideais cepecistas rejeitava a acusação de contribuir para o “atraso cultural”, a partir da imposição de limites à atividade criadora, priorizando o “conteúdo” e negligenciando a “forma”. Os cepecistas defenderam-se, afirmando que:

para nós não tem importância que os meios convencionais de expressão restrinjam o conteúdo de nossas concepções no ato de formulá-las, se sabemos que, por outro lado, eles constituem o único caminho para chegar à consciência do outro e dum outro que, em nosso caso, é exatamente o povo. Em toda esta discussão para nós o que está em jogo é uma só e mesma questão, a de saber o que vale mais: se o deleite estético pessoal ou a se a integração com o povo (Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura *apud* HOLLANDA, 2004, p. 163).

Ressalta-se que a proposta do CPC impactou na produção cultural, sobretudo musical, mas isto não quer dizer que o documento tenha sido “seguido” literalmente. O manifesto do Centro esboça o clima vivido durante os anos 1960 e a importância da produção cultural para o movimento estudantil, mas o documento pouco informou a produção musical da época, mesmo para os representantes da “canção de protesto”, que, portanto, não deve ser “lida”, apenas, a partir dos critérios estabelecidos pelo CPC:

A perspectiva homogeneizadora, que dilui os matizes dos diversos tipos de canção engajada no Brasil entre 1960 e 1968, é questionável, pois desconsidera diferenças musicais (e mesmo poéticas) importantes, limitando-se à utilização de um vago critério temático para classificá-las. Mesmo a busca de comunicabilidade e um certo “conteudismo” que se nota, por exemplo, em Geraldo Vandré, deve ser cruzado com outros elementos históricos, como os imperativos oriundos do mercado fonográfico, aos quais esse compositor sempre esteve atento. A presença do manifesto [do CPC], para a música engajada, sempre esteve num plano muito difuso, mais como uma “carta de intenções” ideológica do que como um documento definidor de procedimentos técnico-estéticos. (NAPOLITANO, 2001, p. 44)

Apesar dos esforços empreendidos pelo CPC, mesmo com a criação da UNE Volante, o “povo” não foi atingido em sua maioria, pois os espetáculos resumiam-se à criação *de* jovens universitários *para* jovens universitários e o projeto revolucionário de utilizar a arte como instrumento na estratégia de tomada de poder fracassou. A “revolução democrático-burguesa”, imaginada em curso pelo PCB, difundida nas obras de Sodrê, não se concretizou. A aliança entre camponeses, operários e burguesia industrial não ocorreu, pelo contrário, a aliança entre burguesia rural e industrial contribuiu para a articulação e efetivação do golpe militar de 1964. Sobre o “fracasso” da mobilização das esquerdas, segue a seguinte análise:

Se o PC teve o grande mérito de difundir a ligação entre imperialismo e reação interna, a sua maneira de especificá-la foi seu ponto fraco, a razão do desastre futuro de 64. Muito mais anti-imperialista que anticapitalista, o PC distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro. Ora, esta oposição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam, e nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo. (SCHWARZ, 1992, pp. 64-5)

Não obstante o distanciamento das “massas”, a proposta sugerida pelo CPC inaugurou amplo debate sobre a criação artística, promoveu a mobilização e o desenvolvimento de uma produção cultural de alto nível. Marcado pela polêmica, o debate travado, principalmente no cenário musical, sobre a dicotomia “nacionalismo” *versus* “vanguardismo”, ou “arte engajada” e “arte livre”, resultou em ampla discussão e conflitos entre os representantes da canção de protesto e os tropicalistas. No entanto, vale ressaltar que os grupos identificados não podem ser considerados homogêneos, bem como a ideia de reduzir a preocupação com o conteúdo à “arte engajada” e a valorização da estética à “arte livre”, pois:

na verdade, a totalidade “forma-conteúdo” estava em jogo nos dois polos do debate. Apenas seu equacionamento era diferenciado: enquanto os “nacionalistas” defendiam a estilização técnico-musical do material que acreditavam “ser popular”, os “vanguardistas” almejavam a revisão dos códigos (musicais e poéticos) da “moderna” MPB, tachadas de “conservadoras” (SCHWARZ, 1992, pp. 137-8).

Instalado o debate e a polêmica, o cenário musical brasileiro encontrou nos festivais de música, promovidos pelas emissoras de televisão, palco privilegiado para as discussões e embates. Por meio das posições assumidas por compositores, intérpretes, arranjadores e público – pela reação da plateia presente nas eliminatórias –, além da ampla discussão promovida na imprensa, as propostas ocuparam o espaço dos festivais para defender suas posições e desenvolver seus projetos.

Os principais festivais de música ocorreram entre 1965 a 1982, apesar de a efervescência ter ocorrido nos anos 1960 – conhecida como a “Era dos Festivais” (cf. ALVES, 2001; MELLO, 2003; RIBEIRO, 2002; VILARINO, 1999; XAVIER, 1989). Praticamente todas as emissoras promoviam o evento, o que revela a importância da música na programação televisiva brasileira:

A era dos festivais marcou a história da música e da televisão brasileiras. Houve uma primeira tentativa da TV Record de São Paulo em 1960, com a organização de um festival que não marcou época, sendo relegado ao esquecimento. Mas, a partir de 1965, em meio ao impacto causado pelo surgimento da “moderna MPB”, a TV Excelsior de São Paulo organizou o I Festival Nacional de Música Popular, que teve como vencedora a canção *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina, grande revelação do ano. (...) Os festivais realizaram o elo, articulado a partir da linguagem da TV, entre a *performance* viva dos palcos e a audição privada dos discos. Além disso, eram um simulacro de participação popular e liberdade de expressão num momento em que o país mergulhava cada vez mais no autoritarismo político. Uma coisa é consenso: foi neles que o novo conceito de MPB se cristalizou na audiência. (SCHWARZ, 1992, pp. 92-3)

Adotando procedimento quase idêntico – com pequenas variações –, as emissoras de TV organizavam os festivais a partir da inscrição das músicas – com o envio da cópia da letra e gravação da canção em fita cassete, quando se iniciava a fase de pré-seleção feita por um júri (geralmente de maestros), que classificava 36 canções, que eram divididas em grupos de 12, para apresentação em três eliminatórias, as quais classificavam quatro canções para disputar a final. Os jurados escolhidos para julgar as canções nas eliminatórias eram artistas em geral – sendo que muitos músicos e intérpretes foram convidados –, produtores da TV e rádio, jornalistas e intelectuais.

Apesar de praticamente todas as emissoras, durante a década de 1960, promoverem festivais, os principais eventos foram produzidos pela TV Record, em São Paulo, e TV Globo, no Rio de Janeiro. Ambas contavam com o patrocínio da Secretaria de Turismo de seus respectivos estados e da imprensa, com destaque para as revistas *Fatos e Fotos*, *Manchete*, *Realidade* e *Veja* (a partir de 1968) e os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e *Última Hora* (este circulava com um suplemento especial sobre os festivais).

Além da premiação em dinheiro para os primeiros colocados e dos troféus, vencer ou simplesmente participar de um festival representava divulgação e possibilidade de ascensão profissional para os concorrentes. Como os eventos eram transmitidos pelas emissoras de TV, os participantes encontravam meios de ampliar a divulgação de seu trabalho – mesmo que o alcance da transmissão ainda não fosse nacional – e a indústria fonográfica estava presente no espetáculo para selecionar as melhores canções e os melhores intérpretes para gravações. Um festival, portanto, atraía representantes de todos os gêneros musicais:

Entre as 36 músicas classificadas para o III Festival da Música Popular Brasileira da Record, oito são do gênero marcha-rancho. O samba tradicional comparece com cinco, a canção com quatro, a bossa nova com três. A moda de viola, lembrada a partir de *Disparada*, no ano passado, vem com três, incluindo uma nova de Geraldo Vandré. Há também dois frevos, um samba de partido alto (improvisado), uma macumba. As outras músicas concorrentes são músicas de capoeira, com samba de roda, moda de viola com marcha-rancho, épicos nordestinos. A maioria dos temas das letras – que não podem ainda ser divulgadas, pelo regulamento do concurso, até a sua apresentação no Festival – falam de amor. Uma ou outra apresenta um pouco de protesto, mas de maneira suave. (*Jornal da Tarde*, 9 set. 1967, p. 13)

Assim, os festivais de música devem ser compreendidos não apenas como um “concurso musical”, mas, principalmente, como um programa de televisão, que tinha como propósito imediato atingir boa audiência. Com a maioria dos participantes – principalmente no período de 1965 a 1968 – já contratados pelas emissoras e com a participação condicionada, os organizadores acirravam as “rivalidades” entre determinados grupos – em especial os representantes da canção de protesto e os tropicalistas, com o objetivo de atrair a atenção do público, pois, quanto maior fosse a polêmica e a “confusão” nas apresentações, maior a audiência e a venda de jornais, revistas e discos que divulgavam o evento. O clima de “guerra” instaurado pelas emissoras e imprensa era vivenciado nos bastidores, no palco e na plateia: “- *Este festival virou guerra, vai sair gente de ambulância no final. Uma guerra de todos contra todos*”, continua Hebe Camargo, – *em que uns ficam torcendo pelo insucesso dos outros, e em que o mais forte engole o mais fraco*” (*A Gazeta*, 14 out. 1967, p. 12). Ainda, sobre a importância dos festivais na década de 1960 avaliou-se que:

os festivais simbolizaram o “fórum” e a feira” onde se consolidaram as formas de “popularização” e o estatuto básico da MPB. A indústria cultural no país dava um novo salto, capitaneada pela modernização do sistema de televisão (o sistema de transmissão via satélite, pela Embratel, foi criado em 1969) e pela indústria editorial (NAPOLITANO, 2001, p. 322).

Apesar das discussões sobre a produção cultural e os rumos da MPB já estarem presentes nos primeiros festivais, foi durante os eventos de 1967 e 1968 que elas ganharam “fôlego” e acirramento. Representando a canção de protesto – talvez a figura mais representativa deste gênero –, destacou-se o compositor e intérprete Geraldo Vandré, que, por meio de suas canções e interpretações, além das declarações feitas via imprensa, ocupou a posição de principal antagonista do movimento tropicalista, sendo conhecido como um dos maiores críticos do movimento. Herdeiro da proposta do CPC, Vandré, assumiu, durante a década de 1960, o papel de “porta-voz” da defesa do “nacional-popular” no cenário musical. Sobre os rumos da música brasileira, afirmava:

A obra de arte deve representar fiel, livre e desembaraçadamente a realidade de um grupo humano ou de coletividade. Assim, a música popular brasileira deve ser comprometida com a realidade nacional em termos culturais, focalizar os anseios, necessidades e frustrações do povo. Não deve, porém, ser apenas notícia dessa realidade, pois precisa dizer coisas do povo e dirigir-se a esse povo. (*Apud FSP*, 25 nov. 1967, Folha Ilustrada, p. 1).

Entre os representantes da “canção de protesto”, também se destacou Edu Lobo. Menos polêmico que Vandré, mas também assumindo posição distinta da proposta tropicalista, valorizando a temática social na composição de suas canções, mas com arranjos sofisticados, sua produção musical reiterava a impossibilidade da análise pelo viés da dicotomia “conteúdo” e “forma”. Evidenciado na imprensa pela qualidade de suas letras e arranjos, foi considerado, já na década de 1960, um dos mais importantes representantes do cenário musical

brasileiro. Em 1967, concorreu no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, em São Paulo, com a canção *Ponteio*, anunciada como uma das favoritas desde a primeira apresentação:

Ponteio, está claro, não é uma música totalmente nova, nem Edu Lobo é o primeiro a se utilizar de nosso folclore. Sua importância está em ter sido o primeiro a se utilizar desse folclore na música popular urbana. E que não fosse por Edu e Capinam (música e letra realmente bonitas) *Ponteio* tem um arranjo muito brilhante e uma interpretação excelente. Tanto o Quarteto Novo como Edu Lobo, Maria Medalha (ganhará a Viola de Prata?) e o Momento 4 podem não vencer, mas estão bem preparados. (FSP, 20 out. 1967, 2º Caderno, p. 3).

Também participaram do III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1967, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Suas apresentações, respectivamente *Alegria, alegria* e *Domingo no parque*, causaram impacto e agitaram o cenário musical. Estava deflagrada nova polêmica (cf. CYNTRÃO, 2000; LIMA, 1996; MACIEL, 1996; MALTZ, 1993; RUIZ, 1986):

[Caetano e Gil] não se apresentavam como porta-vozes de qualquer movimento. Contudo, destoavam das outras canções por não se enquadrarem nos limites do que se denominava MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). Ao público consumidor desse tipo de música – formado preponderantemente por universitários – tornava-se difícil reconhecer uma postura política participante ou certo lirismo, que davam a tônica à maior parte das canções da época (FAVARETTO, 2000, p. 19).

No contexto ambientado pela discussão sobre o papel social da arte e do artista, as formas ideais de comunicação com o povo, a influência estrangeira e a identidade nacional, as apresentações tropicalistas promoveram a ampliação do debate e contribuíram para acirrar a polêmica, uma vez que questionavam a proposta da “arte engajada” e rompiam com os propósitos defendidos pelo CPC. Inaugurando uma nova proposta de criação musical, por meio das “colagens” dos temas cotidianos, a releitura da tradição brasileira, a paródia e o deboche, a provocação tropicalista despertou reações distintas, porém extremadas: a favor ou contra o movimento, as opiniões eram expressas em tom agudo. Amplamente divulgada pela imprensa, que “batizou” o movimento como “tropicalista”, as apresentações de Caetano e Gil, em 1967, inauguraram uma nova fase no cenário musical brasileiro.

A cena tropicalista

Participaram diretamente do movimento musical tropicalista: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Capinam, Torquato Neto, Tom Zé, Rita Lee, Sérgio e Arnaldo Baptista, Rogério Duarte, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Damiano Cozzella, Nara Leão e Jorge Ben. Na capa (elaborada por Rogério Duarte) do “disco-manifesto” *Tropicália ou Panis et circencis*, de 1968, destaca-se o resultado da produção coletiva:

Figura 1: Capa do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circencis*, lançado pela gravadora Fontana, em maio de 1968²



2 Ficha técnica: Arranjos: Rogério Duprat. Produção: Manuel Barenheim. Técnico de gravação: Estélio. Estúdio de Gravação: RGE, em São Paulo.

O lançamento do disco oficializava o movimento do “grupo baiano”. Além da foto que estampa a capa e das canções selecionadas³ para compor o repertório, é preciso considerar, também, a contracapa, com texto/manifesto que “explica o movimento”:

Suma tropicalista, este disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalistas. Os diversos procedimentos e efeito da mistura aí compõem – carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice – compondo um ritual de devoração. (...) O disco, com efeito, realiza uma encenação das “reliquias do Brasil” (culturais, políticas, artísticas), ritualizando, ao desdobrar-se, o próprio ato de fazer música, também exposto à devoração. (FAVARETTO, 2000, pp. 78-9)

A contracapa traz o “roteiro” tropicalista, com a descrição das “locações, cenas e texto das personagens”. Destaque para a “sequência 5, cena 5”:

Exterior, dia cinzento, o maestro Rogério Duprat no alto de uma torre de TV. Ao fundo a cidade de São Paulo. *Rogério Duprat* – A música não existe mais. Entretanto, sinto que é necessário criar algo novo. Ou melhor, sei que alguma coisa nova se cria e a partir daí o resto não me interessa. Já não me interessa o municipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas, e vocês, mal saídos do calor do borralho, vocês baianos, terão coragem de procurar comigo? terão coragem de fustigar (*sic*) o chão do real? Como receberão a notícia de que um disco é feito para vender? Com que olhos verão um jovem paulista nascido à época de Celly Campello e que desconhece Aracy & Caymmi & cia.? Terão coragem de reconhecer que esse mesmo jovem pode ter muito que lhe ensinar? (Pausa) Sabem vocês o risco que correm? Sabem que podem ganhar muito dinheiro? Terão coragem de ganhar muito dinheiro? Terão mesmo coragem de saber que só desvencilhando-se do conhecimento atual que têm das formas puras do passado é que poderão reencontrá-las em sua verdade mais profunda? Por acaso entendem alguma coisa do que estou dizendo? Baianos, respondam.

A noite cai repentinamente. *Zoom*. Silhueta do maestro agarrado à torre de TV. Acende-se a luz vermelha no alto da torre. Ouve-se uma voz ao longe, em resposta ao chamado do maestro.

Adroaldo Ribeiro Costa – (voz off, longínqua) – Enquanto nós cantarmos haverá Brasil. Corta. (Contracapa do disco-manifesto *Tropicália* ou *Panis et circencis*, 1968)

Nota-se, no trecho citado, que a televisão foi escolhida como veículo para a divulgação do movimento tropicalista. Tal decisão revela o propósito de assumir nova postura no cenário musical. Desafiando a ordem cultural vigente, o tropicalismo provocou a reação de artistas, intelectuais e público, por propor uma nova forma de inserção do artista e da canção no cenário da produção cultural. Assumindo o caráter comercial, questionavam aqueles que “suspeitavam” da arte como “mercadoria”. As reações contrárias eram evidentes, considerando o contexto da “eclosão” do movimento. Além da situação política vivida – pós-golpe militar de 1964 –, o período era marcado pelo debate sobre a importância da arte, do papel do artista e a tomada de consciência. O tropicalismo tornou-se, portanto, marco divisorio no campo musical brasileiro ao representar uma nova tendência e propor novos caminhos para a MPB:

Ao assumir a canção como produto, a partir do questionamento do seu processo de criação e do seu lugar social, o tropicalismo inaugurou uma fase capital no processo de redefinição da MPB nos anos 60. A partir dele, essa sigla já poderia, potencialmente, englobar quase todas as expressões da canção popular, independente do lugar ocupado por elas na hierarquia de valores culturais. (...) O tropicalismo assumia para si a tarefa de “modernizar” a MPB. (NAPOLITANO, 2001, p. 239)

Apesar de o “disco-manifesto” identificá-los como o “grupo tropicalista”, os participantes desempenharam papéis distintos no movimento. Considerados os idealizadores e porta-vozes do tropicalismo musical, destacaram-se Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Em meio às discussões promovidas pela proposta do CPC da UNE – de valorização dos temas sociais, de defesa da tradição, busca da identidade brasileira e repúdio às influências estrangeiras –, a Tropicália, identificada com a música denominada “universal”, adotou a estratégia do choque e provocou polêmica para ampliar o debate sobre os caminhos da MPB. A atitude provocativa estava incorporada ao movimento como um dos elementos básicos para a criação, representada nas letras das canções, nos arranjos musicais e, principalmente nas *performances*, no vestuário e gestual exibidos nos palcos.

As apresentações “misturavam” instrumentos tradicionais e nacionais (como o berimbau, na apresentação da canção *Domingo no parque*) com instrumentos elétricos, como a guitarra e o contrabaixo dos Mutantes. Antes

3 A análise das canções do “disco-manifesto” *Tropicália* ou *Panis et circencis* pode ser verificada nas obras: Favaretto (2000, pp. 78-112); Oliveira (2010); Sanches (2000, pp. 45-78); Villaça (2004, pp. 167-82).

mesmo da estreia no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1967, a proposta polêmica já era destaque na imprensa:

Domingo no parque vai ser acompanhada, hoje, pelos Mutantes, conjunto de iê-iê-iê, e seu autor justifica o fato afirmando que qualquer ritmo é válido. Não posso ter preconceito contra as coisas que representam a realidade do mundo em que vivo. (...) Daí se explica, talvez, porque acho que cabe uma guitarra elétrica na minha música, da mesma forma que caberia um cello ou uma trompa. (FSP, 6 out. 1967, 2º Caderno, p. 3)

Baseando-se ainda na teoria do arpejo, *Domingo no Parque* é outro acontecimento no festival. Esta, sim, uma música mais inovadora, e lindíssima. É claro que com *Domingo no Parque* não é um amor à primeira vista: é preciso ouvir a música mais de uma vez para se gostar dela. Gilberto Gil e Rogério Duprat (o arranjador) foram muito rebuscados, quase preciosistas; e não se pode esquecer que estamos num festival de música popular, onde se conta muito o elemento comunicabilidade. Mas depois de ouvir a música algumas vezes, a gente realmente se apaixonou por ela. (FSP, 20 out. 1967, 2º Caderno, p. 3).

Concorrendo no mesmo festival, a canção *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, apresentada por ele acompanhado pelo grupo argentino de iê-iê-iê *Beat Boys*, também provocou polêmica, inaugurando um período de inúmeras discussões no cenário musical:

Alegria, alegria, de Caetano Veloso, vai ser apresentada com os Beat Boys. A música só poderia ser interpretada por eles ou por outro conjunto de iê-iê-iê. Sem preconceitos, “sem lenço e sem documentos”, como Caetano diz na sua *Alegria*. Caminhando pelas ruas, pelo Brasil, pelo mundo. Daí as guitarras elétricas, os cabeludos. É o mesmo som da música universal, de todo o mundo. (Comentário de Guilherme Araújo, empresário dos “Tropicalistas”, *apud* FSP, 12 out. 1967, 2º Caderno, p. 3)

Com a proposta deliberada de promover a polêmica e acirrar o debate sobre a produção musical brasileira, as apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil buscavam desafiar as posições consideradas mais conservadoras e romper com os “limites” impostos à criação artística. Inseriram no cenário musical os elementos que seriam caracterizados – principalmente pela imprensa – como tropicalistas, a partir de 1967, com novos temas, instrumentos e *performances*:

Caetano, que acredita no sucesso da sua música, disse que espera muitas vaias da “linha-dura”. “Mas quem não leva vaia não respondeu presente no festival” – afirmou o compositor – sua música vai ser também acompanhada por um conjunto de cabeludos – os Beat Boys, rapazes que tocam de maneira estranha: não se movimentam nem um segundo durante a apresentação, apesar da música ser bem ritmada. Além disso, vão se apresentar com túnicas roxas. O órgão elétrico que o conjunto vai usar foi emprestado por Erasmo Carlos. (FSP, 14 out. 1967, 2º Caderno, p. 3)

A repercussão das apresentações foi imediata. Com espaço amplo para o tema, a imprensa, que se ocupou com a proposta tropicalista desde as primeiras exhibições, em 1967, destacava a influência estrangeira, a partir da incorporação dos instrumentos elétricos, e chamava a atenção para uma nova fase da MPB. O tropicalismo inaugurava o *pop* no cenário nacional.

Apesar de amplo destaque na imprensa, as opiniões dividiam-se em favoráveis e contrárias ao movimento. Enaltecendo a canção *Domingo no parque*, parte da imprensa destacava a renovação e importância para o cenário musical que as composições de Gil e Caetano representavam:

De repente, em outubro do ano passado, a música popular brasileira abandonou a fossa e o folclore, e começou, como queria Oswald de Andrade, a “ver com olhos livres”. Era *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, com o seu mundo de bancas de revistas: crimes, espaçonaves, guerrilhas, Cardinales, caras de presidentes, beijos, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot. Reconhecendo as afinidades entre sua poesia e esses “substantivos-estilhaços da implosão informativa moderna”, o poeta Augusto de Campos passou a saudar Caetano, Gil e Cia. como irmãos de todos os concretos, numa série de artigos pelos jornais e num livro recente, *Balanço da bossa*. (Revista *Veja*, 13 nov. 1968, p. 54)

Considerada por alguns uma canção sintonizada com os “novos tempos”, a proposta tropicalista também foi adjetivada como atual, “universal”. Parte da imprensa demonstrou bastante simpatia pelo movimento, apresentando-o como inovador e posicionando-se como defensora da nova proposta:

O lirismo do século XX é eletrônico. O realejo e os cantadores – coitados, tão bonitos – ficam de presente para a história, sem lugar num festival descontraído de pretensões piegas, onde garotos eletricitistas fazem poesia do futuro, mascando chiclete e com jeito de que não quer nada, rindo da vida e para a vida. Exatamente um ano depois que escandalizaram, no mesmo festival da Record, os seríssimos seguidores da canção de protesto e da “brasilidade” da música popular, com *Domingo no parque* e *Alegria, alegria*, os baianos e os garotos mutantes têm sua maior vitória. (*Veja*, 20 nov. 1968, p. 56)

A influência estrangeira, evidente nas canções tropicalistas, promovia a atualização do campo musical, mas as críticas contrárias eram também contundentes. Em pleno contexto das discussões sobre a expansão da influência norte-americana e combate ao imperialismo, a proposta tropicalista foi considerada por muitos “alienada” e até mesmo “entreguista”. Criticada por fazer “propaganda” dos elementos da cultura norte-americana e, portanto, da dominação imperialista, a canção *Alegria, alegria* foi motivo do seguinte comentário:

- Não compreendo como um jovem como Caetano Veloso se põe a estimular o povo brasileiro a tomar Coca-Cola num momento em que 200 mil jovens americanos se dispõem às últimas consequências para protestar contra a guerra no Vietnã. E não venham me falar de pesquisa, de novas soluções musicais. Se eu estivesse no júri daria nota zero para *Alegria, alegria*. (Comentários de Mário Lago - ator e compositor, autor da letra *Anda que te anda*, concorrente do III Festival Internacional da Canção, da TV Globo, em 1967 e membro do júri no II Festival da TV Record, de 1966 *apud Jornal da Tarde*, 23 out. 1967, p. 13)

As reações da plateia às apresentações tropicalistas eram geralmente hostis. Composta principalmente por jovens universitários, contrários à inovação pretendida pelos tropicalistas, viam no movimento a “alienação” e “americanização” na MPB. Mas havia, também, manifestações de apoio e incentivo, por meio da exibição de cartazes: “Proibido proibir”, “Tropicalismo é crítica”, “Tropicalismo é liberdade” e “Baianos”.

Além de provocar polêmica pelos temas das canções e o uso de instrumentos elétricos, as apresentações tropicalistas provocavam discussões e críticas pela utilização de um vestuário diferente do dos demais concorrentes. Enquanto a maioria dos intérpretes nos festivais usava *smoking* nas apresentações, os tropicalistas adotavam roupas de plástico coloridas, ou no estilo *hippie*, com seus cabelos compridos, e acessórios como colares de dentes de animais, pois o figurino era parte da cena:

Como fazemos uma música que quebra os padrões tradicionais, nossa roupa também terá que representar uma ruptura. Em nós cola. Se acham que não, imaginem só o Agnaldo Rayol entrando no palco vestido de toureiro, ou a Ângela Maria vestida de noiva. (Depoimento de Rita Lee a *Veja*, 13 nov. 1968, p. 55)

O vestuário contribuía também para a reação contrária da plateia que, imediatamente após a aparição no palco, antes mesmo da apresentação das canções, já reagia agressivamente com vaias, pois enxergava “agressão” na “imagem tropicalista”:

Para a plateia comum, eles cantariam melhor se usassem roupas menos berrantes. Para os colegas músicos que se apresentam de terno e gravata eles são “exibicionistas”. O próprio Chacrinha acha que eles exageram muito, podiam ser mais discretos. Para os tropicalistas, a roupa faz parte do espetáculo: se a canção se chama *Dom Quixote*, os Mutantes cantarão com trajes medievais; em *2001*, modinha caipira sobre a era espacial, os intérpretes vestem alternadamente macacões de astronautas e roupas de caipira. (*Veja*, 13 nov. 1968, p. 55)

Se as primeiras apresentações no festival da TV Record, ocorridas em 1967, inquietaram a plateia, os demais participantes e a imprensa, foi na participação do III Festival Internacional da Canção (FIC), da TV Globo, em setembro de 1968, que a polêmica sobre a proposta tropicalista atingiu o auge. Promovendo um verdadeiro escândalo, as apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil repercutiram na reação violenta da plateia presente na eliminatória paulista do festival, realizada no Teatro da Universidade Católica (Tuca). Na ocasião, Caetano apresentou a canção *É proibido proibir*. Vários detalhes da apresentação foram elaborados para provocar escândalo. Com figurino escolhido por Regina Boni – estilista responsável pelo vestuário tropicalista –, Caetano apresentou-se com roupas de plástico, camisa verde e calça preta, colares de dentes de animais e tomadas elétricas. Acompanhado pelos Mutantes, a *performance* incluía, também, a participação de um jovem norte-americano no palco, que deveria rolar, gritar e “grunhir” durante a exibição da canção.

Figura 2: Johnny Dandurand⁴



A reação da plateia foi imediata e violenta: as vaías iniciaram-se imediatamente quando da aparição no palco. Tomates, ovos, bolas de papel e até pedaços de madeira foram arremessados. O público, em sinal de protesto, virou-se de costas, gesto que foi imitado pelos Mutantes, que não pararam de tocar, mesmo sob intensas vaías.

Figura 3: Público vaiando a apresentação de Caetano Veloso



À violência da plateia Caetano Veloso respondeu com violência: impossibilitado de apresentar sua canção, discursou em tom furioso:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir esse ano uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado. São a mesma juventude que vão sempre, sempre matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem? Vocês não estão entendendo nada, nada, nada! Absolutamente nada! Hoje não tem Fernando Pessoa! Eu vim dizer aqui que quem teve a coragem de assumir a estrutura de festival, não com medo do que o Sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem,

4 Este jovem norte-americano participou da apresentação da canção *É proibido proibir* com Caetano Veloso na eliminatória do III FIC da TV Globo, em 15 de setembro de 1968, realizada no Tuca, em São Paulo. Participou, também, das apresentações tropicalistas na boate Sucata (cf. *Veja*, 23 out. 1968, p. 61).

quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu, não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora. Vocês – não dão para entender... Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? Vocês são iguais sabe a quem? Tem som no microfone? Àqueles que foram no *Roda Viva* e espancaram os atores. Vocês não diferem em nada deles! (*A Gazeta*, 16 set. 1968, p. 2)

A repercussão da apresentação e da reação da plateia teve amplo destaque na imprensa, que explorava todos os detalhes da *performance* tropicalista e contribuía para ampliar as discussões. Explorando a reação do público presente no Tuca, a imprensa apontava as posições contrárias que identificavam os tropicalistas como “alienados”, “esquerda festiva”, denominação muito usada na época para os considerados descompromissados, irresponsáveis e antirrevolucionários, mas, também, apontava as opiniões favoráveis ao movimento:

Carlos, um estudante de Comunicações Culturais, disse que viajava Caetano porque ele era ridículo:

- É uma simples cópia de *Roda Viva*. Ele se faz de palhaço e a nós também na plateia. Se ele fizer isso num teatro, com coreografia e cenários, eu falarei bem dele.

Wânia, estudante de Ciências Sociais, chorou por causa de Caetano. “Ele é a coisa mais importante atualmente em matéria de música. O que ele faz é tão verdadeiro que choca o público. As pessoas não aceitam e só sabem agredi-lo”. (*Jornal da Tarde*, 16 set. 1968, p. 23)

No mesmo festival, a apresentação de Gilberto Gil também provocou enorme reação do público presente no Tuca, em São Paulo. Acompanhado dos Beat Boys, Gilberto Gil concorria com a canção *Questão de ordem*. Seu vestuário era igualmente provocativo: vestia uma bata *hippie*, cabelo no estilo *black power*, barba e bigodes, com objetivo de “chocar” a plateia. Interpretando a canção aos berros, com acompanhamento dissonante das guitarras dos *Beat Boys*, que visava a provocar estridência, Gil incluiu na *performance* a simulação de golpes de *karatê* e ruídos que imitavam engasgo e sufocamento. Diante da polêmica apresentação, considerada mais ousada e agressiva que a de Caetano, Gil não só despertou a reação agressiva da plateia como foi desclassificado do festival. Sobre o episódio, comentou-se:

Se na 5ª feira a loucura de Caetano Veloso funcionou, porque detrás dela havia uma música de qualidade, com melodia e letra avançadas e de acordo com o trabalho que ele vem fazendo, isso não aconteceu com Gil no sábado.

Não porque Gil se apresentou com uma roupa vistosa, nem porque tocou guitarra elétrica, muito menos pelo péssimo som do Tuca. A verdade é uma só: ele se expôs ao ridículo. *Questão de Ordem* é um “rock” dos tempos de Bill Haley e seus cometas, e de Elvis Presley.

É uma pena que Gil – um de nossos melhores compositores – se perdesse em uma música inconsequente que não tem nada a ver com aquelas que mostrou no elepê “Tropicália”. A sua desclassificação foi justa, embora o júri precisasse ouvir a música de novo para, em última instância, não ferir os interesses comerciais do festival. Mas estava claro demais: a música de Gil só entraria por combinação especial entre o júri e a direção da Globo. (MAGALHÃES 1968, p. 23)

A cena tropicalista continuava em evidência na imprensa, que enfatizava as rivalidades no cenário musical vivenciadas, também, fora dos palcos:

Fora do teatro, no estacionamento, duas pessoas gritavam quase no escuro. Eram Gil e Vandrê pondo em choque suas ideologias musicais. O clima era muito nervoso e de troca de insultos, como os de Vandrê:

- Sim, sou burguês, pois não me visto de plástico para chamar a atenção. Isso para mim é querer combater a alienação com alienação. Vocês querem aparecer pelo *happening* e não é este tipo de extravagância que o público vai cantar. O erro é querer pensar que a cultura se faz em laboratório de propaganda. Isso pra (*vis*) mim é pilantragem.

Gil, arrastado por amigos, dizia que aquilo não ia ficar assim:

- Nós ainda vamos voltar a falar sobre isso.

- Quando você quiser. Mas não venha de plástico, pois a vida pra (*vis*) mim já é uma fantasia. Você se queixa da reação do público, mas é isso exatamente o que vocês queriam. E a TV também, com certeza, disse Vandrê (*A Gazeta*, 16 set. 1968, p. 2)

Provocar a plateia e escandalizar eram objetivos das apresentações tropicalistas, porém, a violenta reação não era esperada e, amedrontados, Caetano Veloso e Gilberto Gil deixaram o teatro escoltados pela polícia. Nos dias seguintes à polêmica, os insultos e troca de acusações entre os tropicalistas e Vandrê continuavam em destaque pela imprensa. Em entrevista, Caetano Veloso acusava e defendia-se:

- O Vandrê despojado que apareceu no festival foi um golpe. Com um número simples, ele queria um escândalo. (...) Geraldo Vandrê dizia, no Teatro da Universidade Católica, que a música de Caetano Veloso tinha sido

classificada “porque isso interessa ao governo”, Caetano achou muito engraçada a frase de Vandré:

- Ele, que está autorizado a falar em nome do governo, deve saber o que disse. Apenas posso dizer que não estou interessado em fazer a música que o Governo quer ou não quer. (*Apud Jornal da Tarde*, 17 set. 1968, p. 14)

Além das apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a apresentação dos Mutantes também era destaque na imprensa. Reconhecidos pela irreverência, evidenciada no uso de fantasias e *performance* “anárquica”, o grupo de jovens impressionava pelo talento musical:

A melhor música apresentada ontem: *Caminhante noturno*, dos Mutantes. Quando eles apareceram no palco – Rita com um vestido comprido rosa, Arnaldo e Sérgio com roupas que lembravam índios norte-americanos – [quase] que o público reagiu com vaias.

Mas o arranjo do maestro Rogério Duprat, o sorriso dos músicos da orquestra da TV Globo e a atenção com que alguns jurados ouviram a música, isso foi suficiente para que os Mutantes mostrassem todo o seu talento. Eles foram a grande surpresa, o grande sucesso da primeira noite do festival. Quando acabaram de cantar as vaias se perderam nos aplausos do público – que ficou de pé – e chegou até a pedir bis. (*Jornal da Tarde*, 27 set. 1968, p. 15)

As fantasias, a *performance* e o uso de instrumentos elétricos eram parte indissociável da proposta tropicalista. Revelando entender a comunicação televisiva, expressavam-se não apenas pela mensagem de suas canções, mas, também, pela imagem, que se tornava elemento fundamental nas apresentações. E, apesar da polêmica, a “cena tropicalista” era rapidamente imitada, revelando que a estratégia desenvolvida atingiu seu propósito – inaugurou uma nova fase no cenário musical brasileiro:

“Foi um concurso de fantasias”, dizia um espectador no Teatro Paramount. “Se houvesse classificação eu daria o primeiro lugar aos Mutantes. (...) Depois das 18 canções, o comentário de Telé, uma moça que vai a todos os festivais: “Foi uma fabricação em massa de tropicalismo. Ninguém quis reconhecer as inovações dos baianos, e agora todos procuram imitá-los: nas roupas, nos sons, nas palavras. Mas imitam mal”. (*Jornal da Tarde*, 14 nov. 1968, p. 14)

As polêmicas em torno do movimento musical geraram interesse e o grupo foi contratado para apresentar o programa *Divino maravilhoso*, na TV Tupi, em São Paulo. A estreia ocorreu no dia 28 de outubro de 1968 e a “cena tropicalista” apresentava-se cada vez mais ousada e criativa. A provocação da plateia e espectadores era experimentada ao limite. O cenário escolhido já evidenciava o clima “anárquico” do programa:

Com um cenário simples: colagens de Tomosigo Kusuno – portas, bustos, motor de carro, mãos e uma enorme boca cheia de taças, pequenos aparelhos de tevê, barquinhos e palavras soltas. Com um bom público, na sua maioria de jovens. Assim estreou ontem o programa *Divino maravilhoso* na TV Tupi, canal 4. Um programa semanal de Gil e Caetano, principalmente. (*Jornal da Tarde*, 29 out. 1968, p. 15)

O figurino e as *performances* nas apresentações completavam o “escândalo” que buscavam e conseguiram causar:

Quando Caetano entrou, de calça verde justa, apenas um paletó preto, aberto, sem camisa, algumas pessoas se espantaram: ele estava bem penteado, o cabelo repartido ao meio. E começou a cantar. Uma música que fazia referência à bossa nova, a João Gilberto. Àquilo que ele, Gil e os outros tinham aprendido com o João. O último verso: “E chega de saudade”. Então Caetano se despenteou, o som das guitarras de Sérgio e Arnaldo dos Mutantes se confundiu com sua voz, e ele anunciou:

- “Vamos mostrar o trabalho que temos feito. Uma tentativa de conseguir o maior som livre do Brasil. E som livre são os Mutantes: um som que não pode parar”.

Depois, sem nenhuma preocupação, Caetano, Gil, os Mutantes, Jorge Ben e Gal Costa cantaram seus mais recentes sucessos, alguns deles com muitas improvisações. As de Gil lembravam – e isso ele mesmo fez questão de dizer, a música tradicional negra *pop*.

– “Essa é a música que quero fazer agora. A fase do chamado tropicalismo já passou”. (*Jornal da Tarde*, 29 out. 1968, p. 15)

O programa repercutiu no acirramento da polêmica sobre a proposta tropicalista. Muitos espectadores, escandalizados e indignados com as apresentações, encaminhavam à emissora (TV Tupi) abaixo-assinados para a suspensão do programa, que, apesar dos protestos – ou principalmente por conta deles – pois aumentavam os índices de audiência –, permaneceu no ar até dezembro de 1968, com a ampliação das provocações tropicalistas:

Tínhamos um programa já escrito para ser exibido na semana do Natal. Eu próprio, numa homenagem ao grande compositor suicida Assis Valente, e numa desmistificação das róseas sentimentalidades natalinas, cantaria a linda e triste canção *Boas festas* daquele autor (“...eu pensei que todo mundo fosse filho de Papai Noel...”)

apontando um revólver para minha própria têmpora. E assim fiz. (...) O resultado (que ainda vi no vídeo) era assustador. Fiquei orgulhoso porque considerei que ali havia densidade “poética”, mas intimamente arrependi por crer ter talvez – mais uma vez – ido longe demais. (VELOSO, 1997, p. 343)

Ao mesmo tempo em que os tropicalistas encenavam sua provocação em São Paulo, no programa semanal *Divino maravilhoso*, na TV Tupi, apresentaram um espetáculo no período de 4 a 13 de novembro de 1968 na boate Sucata, no Rio de Janeiro. Embora também “anárquico” e com objetivo de escandalizar, a provocação atingia um público mais restrito: estudantes, artistas e intelectuais:

Na boate Sucata, no Rio de Janeiro, lotada por uma centena de pessoas que podia pagar seus preços milionários, Caetano Veloso, em roupas coloridas de plástico, transforma o alarido dos aplausos berrados no mais total silêncio, quando começa a cantar a sua nova composição *Saudosismo*, uma mensagem de amor, agressiva, ironicamente marcada pela batida da bossa nova. Numa das mesas, a perplexidade de Elis Regina é desabafada numa série de palavrões – só os mais próximos entendem – e por uma interrogação “Não sei mais o que devo cantar. O que é que está acontecendo? Para onde vai a Música Popular Brasileira?” (*Veja*, 16 out. 1968, p. 58)

Entre as diversas provocações inseridas no show apresentado na boate Sucata, destaca-se no cenário o estandarte de Hélio Oiticica – *Seja Marginal, Seja Herói* –, produzido em homenagem ao bandido Cara de Cavalo (amigo pessoal de Oiticica), procurado por assaltos e crimes audaciosos e assassinado pela polícia. Obviamente, tal provocação causou a indignação de parte da plateia e acarretou a suspensão da encenação tropicalista:

Uma noite, um juiz de direito que, não sei por que cargas d’água, foi à Sucata ver o nosso show, indignou-se com o estandarte de Hélio. Sob uma ditadura militar, uma reação moralista contra uma obra que glorificava um marginal tinha tudo para crescer. Mesmo desproporcional como essa: o estandarte devia ter um metro quadrado e não ficava no palco nem era destacado pela iluminação. Só um fanático se ateria a esse detalhe com tanta tenacidade. Sem embargo, o juiz conseguiu não apenas suspender o show como fechar a boate. Ricardo Amaral ficou tentando negociar a reabertura, enquanto nós esperávamos, sem muito otimismo, reestrear. O episódio foi muito falado e teve, no médio prazo, terríveis consequências. (VELOSO, 1997, p. 307)

Figura 4: Estandarte criado por Hélio Oiticica, em 1967, em homenagem ao bandido Cara de Cavalo



Sobre o estandarte, Hélio Oiticica, explicou:

Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: a violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão. (OITICICA *apud* SALOMÃO, 2003, p. 45)

E, assim, a “cena tropicalista” era encerrada da forma mais provocativa e ousada possível. A partir das apresentações tropicalistas – no palco dos festivais, nos programas de TV ou nos espetáculos na boate Sucata –, marcadas pela *performance* irreverente, anárquica e polêmica, apesar das críticas e protestos, o cenário musical brasileiro nunca mais seria o mesmo. O movimento estava “encerrado”. Em 27 de dezembro de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos, fato que contribuiu para a “dispersão” do grupo. O movimento tropicalista tinha “cumprido” seu objetivo – renovar a cena musical brasileira.

Considerações finais

A análise do movimento tropicalista revela que seus participantes, embora com projetos distintos, compartilhavam o interesse em discutir as contradições da realidade brasileira, de “inventariar” as tradições da nossa cultura, que até poderiam suscitar mudanças no longo prazo, porém, a “transformação social” não era a preocupação imediata. O movimento musical tropicalista propunha a reflexão sobre o Brasil, focalizando a cultura – no sentido antropológico – e o debate estético, muito mais do que uma análise política ou sociológica da realidade brasileira. Daí a relação conflituosa que estabeleceram com os artistas e intelectuais que assumiram na década de 1960 uma proposta de engajamento para a transformação social brasileira.

Enquanto a proposta nacional-popular, herdeira do CPC da UNE, representada no cenário musical principalmente por Geraldo Vandré, propunha um debate político – que questionava as desigualdades e injustiças sociais e a dependência econômica, numa perspectiva evidente de colaborar para a mudança, assumindo o compromisso “revolucionário” –, os tropicalistas estavam mais interessados em refletir sobre a brasilidade, discutir a identidade cultural brasileira. Percebe-se que a preocupação central da proposta tropicalista não era questionar os dilemas sociais – embora suas canções também tenham incorporado tais temas, portanto, não estavam “esvaziadas” do discurso político –, mas o conteúdo, embora importante, não era fundamental: para os tropicalistas a valorização residia na estética. As *performances* irreverentes e até mesmo agressivas, a sonoridade que incorporava elementos estrangeiros em diálogo e síntese com a cultura brasileira era o que interessava.

Do ponto de vista político, é difícil afirmar qual posicionamento seus participantes assumiam, em razão da imprecisão de seus discursos, especialmente de seus “porta-vozes” – Caetano Veloso e Gilberto Gil –, motivo pelo qual foram imediatamente identificados como “alienados” por parte da crítica. Enfim, a análise da cena musical tropicalista revela que a característica marcante do movimento era o interesse pela inovação, a pesquisa, a experimentação. Razão que reuniu um grupo heterogêneo. As canções tropicalistas apresentaram também, na década de 1960, críticas e a reflexão sobre os dilemas brasileiros, porém não de forma explícita, como em muitas canções de protesto. Questionavam, fundamentalmente, os valores e o comportamento, principalmente, da juventude brasileira. O discurso tropicalista desafiava o movimento estudantil, anunciando: *é proibido proibir*. E, de forma provocativa, irreverente e debochada, questionava e desafiava os universitários presentes na plateia dos festivais: “*Vocês querem tomar o poder, mas não conhecem o Brasil*”.

Conclui-se que as propostas ditas “engajadas” e “tropicalistas” eram distintas – embora não inconciliáveis – e foram discutidas em caloroso debate, em razão do contexto vivido. Em tempos de autoritarismo, a censura, as prisões, torturas e exílio contribuíram para esvaziar o debate. Contudo, apesar dos efeitos do golpe militar, das polêmicas e conflitos vivenciados no cenário da produção cultural da década de 1960, as propostas apresentadas contribuíram, inegavelmente, para a renovação da MPB.

Referências bibliográficas

A GAZETA. Ed. 14 out. 1967, p. 12.

_____. Ed. 16 set. 1968, p. 2.

ALVES, Valéria Aparecida. *Pra não dizer que não falei dos festivais: música e política na década de 60*. 2001. Dissertação (Mestrado) apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). *A forma da festa - tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília/São Paulo: Ed. Universidade de Brasília/Imprensa Oficial do Estado, 2000.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FOLHA de S. Paulo. Ed. 6 out. 1967, 2º Caderno, p. 3.

_____. Ed. 12 out. 1967, 2º Caderno, p. 3.

_____. Ed. 14 out. 1967, 2º Caderno, p. 3.

_____. Ed. 20 out. 1967, 2º Caderno, p. 3.

_____. Ed. 25 nov. 1967, Folha Ilustrada, p. 1.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- JORNAL da Tarde. Ed. 9 set. 1967, p. 13.
- _____. Ed. 16 set. 1968, p. 23.
- _____. Ed. 17 set. 1968, p. 14.
- _____. Ed. 27 set. 1968, p. 15.
- _____. Ed. 23 out. 1967, p. 13.
- _____. Ed. 29 out. 1968, p. 15.
- _____. Ed. 14 nov. 1968, p. 14.
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália: arte e cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MAGALHÃES, João. Matéria sem título. *Jornal da Tarde*, 16 set. 1968, p. 23.
- MALTZ, Bina. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Universidade, 1993.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- OLIVEIRA, Ana et al. *Tropicália ou Panis et circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010.
- OITICICA, Hélio. Estandarte em homenagem ao bandido Cara de Cavalo. Disponível em: <<http://www.tropicalia.com.br>>, acessado em 29 mai. 2014. Projeto de Ana Oliveira.
- PEREIRA, Simone Luci. *Bossa nova é sal, é sol, é sul: música e experiências urbanas (Rio de Janeiro – 1954-1964)*. 1998. Dissertação (Mestrado) apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração: a história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RUIZ, Adílson José. *Infinita tropicália*. 1986. Dissertação (Mestrado) apresentado à Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969 – alguns esquemas”. In: *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VEJA. Público vaiando: uma forma de protesto contra a música protesto. 25 set. 1968, p. 68.
- _____. Ed. 16 out, 1968, p. 58.

_____. Ed. 23 out. 1968, p. 61.

_____. Ed. 13 nov. 1968, p. 54.

_____. Ed. 20 nov. 1968, p. 56.

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

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento – música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d’Água, 1999.

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

XAVIER, Ana Maria Castellã. *Os grandes festivais de MPB (1965-1968)*. 1989. Dissertação (Mestrado) apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.