

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

Líssian Silva Netto

1968: O Brasil de "É Proibido Proibir"

Monografia de final
de curso apresentada ao
Departamento de História
da Universidade Federal
de Uberlândia sob a
orientação da
Prof.^a Dr.^a Rosângela Patriota

Universidade Federal de Uberlândia
Uberlândia, 1998.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA EM HISTÓRIA CORHS
CAMPUS SANTA MÔNICA - Bloco 1 Q (Antigo Minas)
AV. UNIVERSITÁRIA S/N.^o
38400-902 - UBERLÂNDIA - M.G. — BRASIL

1494

LABORATÓRIO DE ARQUIVOS E APRESENTAÇÃO
GÊNERO DOCUMENTÁRIO
124
1998

AGRADECIMENTO

À Professora Rosângela, pela dedicação e companherismo durante a realização do trabalho.

Lissian Silva Netto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA EM HISTÓRIA COHS
CAMPUS SANTA MÔNICA - Bloco 1 Q (Antigo Ministério)
AV. UNIVERSITÁRIA S/N.
38400-902 - UBERLÂNDIA - M.G. — BRASIL

AGRADECIMENTO

Ao Pedro e a Luzia

Líssian Silva Netto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO : PESQUISA EM INFORMAÇÃO COMIS
CAMPUS SANTA MÔNICA - Bloco Q (Antigo Minas)
AV. UNIVERSITÁRIA S/N.
38400-902 - UBERLÂNDIA - M.G. — BRASIL

Foto: Geraldo Luiz Lorenz



1968 O Brasil de é Proibido Proibir

INTRODUÇÃO

1968, o ano de “É Proibido Proibir”, é um trabalho para a conclusão do curso de História, que abordará através da música de Caetano Veloso “É Proibido Proibir” e do manifesto que o cantor proferiu durante a sua apresentação no III Festival Internacional da Canção, realizado no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), um debate político e estético que aconteceu durante a década de 60.

Para chegarmos ao capítulo que trabalha a música e o discurso passamos inicialmente por uma apresentação da década no primeiro capítulo, por uma sistematização teórica dos trabalhos sobre a Tropicália, no segundo capítulo.

O movimento Tropicalista empreende em uma caricatura da modernização, daí sua apropriação do Kitsch, ou seja, o uso do mau gosto. A Tropicália usa o kitsch para criticá-lo e busca através do rústico, do cafona e do subdesenvolvimento a expressão para o moderno. É uma união entre o rústico e os instrumentos mais sofisticados, as roupas de plástico usadas nas apresentações confrontando com o que existia de mais moderno na indústria. Talvez, por isso, o movimento não tenha sido compreendido pelo público.

A Tropicália busca também o antropofagismo através de Oswald de Andrade e a poesia concreta para apresentar o seu trabalho, ou seja, ocorre uma “devoração” das experiências estrangeiras, para que aconteça uma assimilação crítica de tais

experiências e assim cria-se uma nova visão brasileira do mundo. Quanto a poesia concreta os tropicalistas buscam neste tipo de poesia uma maneira de criar uma arte brasileira de invenções, sendo assim, a tropicália usa a justaposição direta e explosiva de sonoridades através de colagens de frases feitas, citações e rimas.

A Tropicália não ficou restrita somente a música, o movimento abrange a arte de um modo geral como o teatro e o cinema. Citamos como exemplo a encenação da peça "O Rei da Vela" de Oswald de Andrade apresentado pelo Teatro Oficina e o filme de Glauber Rocha "Terra em Transe". No entanto, esse trabalho está centrado a área musical, mais especificamente na canção "É Proibido Proibir" de Caetano Veloso e no impacto, por ela causado, no público que compareceu ao TUCA (Teatro da Universidade Católica) em 1968.

Nesse sentido, a Tropicália deve ser apresentada como um movimento inovador que deglutia as novas informações do mundo pop sobretudo dos Beatles. O primeiro disco gravado foi "Tropicália ou Panis et Circensis" que reunia Caetano, Gal, Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, os Mutantes e Nara Leão. O disco apresentava uma mistura de gêneros musicais, como o rock ,porém, o disco não teve tanta repercussão entre o público.

O público e o grupo viveram um grande conflito que teve como um de seus ápices a apresentação do III Festival Internacional da Canção, quando Caetano interrompe a apresentação para explodir em discurso que criticava o governo, a estética do público e do júri e deixa claro que tanto ele quanto Gilberto Gil estavam dispostos a mudarem a música brasileira.

Como já foi dito o trabalho foi dividido em três capítulos onde o primeiro "Os Tumultuosos Anos 60 e o Surgimento do Tropicalismo" mostra o Brasil da década de

60, apresentando conflitos econômicos e políticos, bem como o desenvolvimento cultural do país.

O segundo capítulo “O Que se Escreve Sobre a Tropicália” mostra o que se escreve sobre a Tropicália, através de autores como Augusto de Campos, Gilberto Vasconcelos, Celso F Favaretto e José R. Tinhorão.

E o terceiro capítulo “E Eu Digo Não ao Não” é a contextualização da música e do discurso, usando citações do próprio Caetano Veloso através de seu livro “Verdade Tropical”.



Agência JB

Passeata dos Cem Mil, em direção
pela avenida Rio Branco, centro do Rio.
Última grande manifestação popular
de protesto contra a ditadura
militar, em junho de 1968.

Capítulo I

Capítulo I

“OS TUMULTUADOS ANOS 60 E O SURGIMENTO DO TROPICALISMO”

Durante a década de 60 o Brasil presencia transformações políticas, enfrenta crises econômicas e vê a chamada “intelectualidade de esquerda” desenvolver grandes trabalhos artísticos .

No que se refere à política, quando candidato, Jânio Quadros prometera erradicar a inflação e racionalizar o papel do Estado na economia. Através de seu carisma e sua campanha, tinha como símbolo uma vassoura a qual varreria a corrupção do País, conquistou eleitores e não decepcionou a União Democrática Nacional (UDN), partido pelo qual se lançara candidato. No entanto sete meses após assumir o cargo Jânio renuncia e faz de seu vice João Goulart o sucessor legal. Esta situação não agradava nem a UDN nem aos militares, pois Goulart tinha sido eleito pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), partido contrário a UDN. É importante ressaltar que nessa época o voto não era vinculado, isto é, os candidatos à presidência ou a vice-presidência poderiam ser escolhidos independentes de partido político e da chapa eleitoral.

No entanto, apesar da legalidade da situação, os ministros militares anunciaram que não seria permitido a Goulart tomar posse, sob a alegação de que o então vice-presidente levaria o país ao comunismo. Acerca deste período, o historiador Thomas Skidmore avalia que “na ocasião como se de propósito quisesse acentuar suas inclinações ideológicas, Goulart realizava uma visita de boa vontade à República

Popular da China"¹, o que tornava a situação extremamente difícil, pois ainda de acordo com Skidmore "antes que Goulart pudesse voltar, os três ministros militares, tendo à frente o ministro da Guerra, marechal Odílio Denys, anunciaram que não lhe seria permitido assumir a presidência. Alegavam que, na condição de ministro do Trabalho de Getúlio Vargas, João Goulart havia entregue cargos-chave nos sindicatos a "agentes do comunismo internacional". O manifesto dos ministros terminava expressando o receio de que uma vez na presidência Goulart promovesse a infiltração nas forças armadas, transformando-as assim em "simples milícias comunistas".

Os ministros militares presumiram poder impor seu veto ao direito de Goulart à sucessão, mas tal presunção era infundada, como logo ficou provado. O manifesto estimulou a criação de um movimento pela "legalidade" de âmbito nacional, cujos membros exigiam que os militares respeitassem o direito legal do vice-presidente à sucessão. A espinha dorsal do movimento era constituída pelo PTB e grupos aliados da esquerda, incluindo também políticos centristas e oficiais das forças armadas, os quais achavam que o acatamento à constituição era a única maneira de fortalecer a democracia brasileira. Em outras palavras, João Goulart deveria ter a oportunidade de confirmar ou desfazer as acusações da direita.

O Terceiro Exército, sediado no Rio Grande do Sul, sob o comando do general Machado Lopes, era a única corrente das forças armadas a rejeitar o veto. Sua atitude recebera entusiástico apoio do jovem governador, Leonel Brizola, cunhado de Goulart e o principal agitador petebista da campanha pela "legalidade". Brizola e Machado Lopes conceberam o seguinte plano para frustrar a ação dos ministros: Goulart entraria no Brasil via Rio Grande do Sul; se a Marinha ameaçasse intervir,

¹ SKIDMORE, T. E. *Brasil de Castelo a Tancredo, 1964 - 1965*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.29.

Brizola reagiria mandando afundar vários navios para impedir o acesso ao porto de Porto Alegre. Esta medida derrotou os ministros, que não tiveram alternativa a não ser negociar.

A solução encontrada foi a de Goulart assumir a presidência, mas com poderes reduzidos. Uma emenda constitucional aprovada apressadamente transformou o Brasil em república parlamentar. O poder executivo era efetivamente transferido para o gabinete, que governaria com o apoio da maioria do Congresso. Goulart aceitou com relutância este compromisso, mas imediatamente começou a planejar a reconquista dos plenos poderes presidenciais, readquiridos em janeiro de 1963, quando um plebiscito nacional lhe devolveu o sistema presidencial. Mas então só lhe restava pouco mais da metade do mandato original de cinco anos”.²

Nesse período o país enfrentava uma crise econômica e Goulart teve que recomençar as negociações com os credores³, agora não mais confiantes na política do país, ainda mais sabendo que o presidente seguia “orientações esquerdistas”. Outro problema que o presidente teve que enfrentar foi a inflação que na década de 60 escandalizava até mesmo os brasileiros que até então sempre foram tolerantes.

A partir de 62 a situação econômica do país se tornou mais crônica. O programa de estabilização elaborado por San Thiago Dantas e Celso Furtado⁴ revoltou

² Idem, *Ibidem*, p. 29,30,31.

³ Jânio havia recorrido ao FMI e o endosso dessa instituição é decisivo porque é por ele que esperam os credores quando um país se propõe executar um programa de ajustamento ortodoxo. O programa de Jânio havia sido aprovado e quando começou a ser executado ele renunciou a presidência.

Para maiores informações consultar: SKDIMORE, T.E. *Op. Cit.*, p.36.

⁴ San Thiago Dantas e Celso Furtado foram convocados pelo presidente João Goulart para elaborarem um plano de estabilização. No início de 1963 eles apresentaram um plano que teve a aprovação tanto do FMI quanto do presidente Kennedy. Mas os credores, foram mais exigentes: cada empréstimo ao Brasil ficava na dependência dos progressos demonstrados na implementação do programa de estabilização. O plano propunha a desvalorização do cruzeiro, a contenção dos aumentos salariais e para reduzir o déficit do setor público o governo teria que dispensar empregados. O plano se transformou em um golpe para Goulart que acabaria agradando a UDN, mas não o seu partido o PTB. Engavetou o plano por uns seis meses e em junho de 1963 adotou nova opção a estratégia do nacionalismo radical. Para maiores informações consultar: SKDIMORE, T.E. *Op. Cit.*, p.37.

os eleitores de Goulart levando-o a criar um conjunto de “reformas de base”. Entre essas reformas existiam projetos para a reforma agrária, educação, impostos e habitação. Contrários às reformas do presidente, os membros da UDN e militares buscavam um meio legal para afastá-lo acusando de ter violado a Constituição de 1946. O “impeachment” seria o meio legal, mas não seria aprovado, uma vez que a maioria dos deputados apoiariam o presidente. As decisões de Goulart passaram a se tornar uma ameaça para os partidos de oposição e para os militares.

Enquanto os membros da UDN e militares se opunham ao presidente, vivia-se a euforia nacionalista da luta pelas “reformas de base”. No Sul, o governador gaúcho, Leonel Brizola, deu início a uma política de desapropriação. No Nordeste, os conflitos armados entre fazendeiros e posseiros cresceram e as Ligas Camponesas se expandiram sob o impulso da legalização do sindicalismo nas zonas rurais. Deu-se andamento à legalização do voto do analfabeto a aprovação de uma reforma para o ensino através da LDB (Lei de Diretrizes e Bases) e o fortalecimento das classes trabalhadoras. No Recife em particular, Miguel Arraes colocou o Estado como promotor do método Paulo Freire, uma experiência pedagógica renovada e apoiada pelo MCP - Movimento de Cultura Popular.

Com o apoio de Miguel Arraes, o MCP desenvolveu experiências pedagógicas de base renovadora e organizou conjuntos cênicos de operários, que se apresentavam nos bairros de Recife, fazendo assim uma integração entre a população e a arte. No entanto, o MCP não atuou somente em Recife, pois, “com poucos meses de antecedência sobre o Centro Popular de Cultura, o MCP certamente inspira a

experiência carioca, divulgado através de conferências de Paulo Freire no I.S.E.B - Instituto Superior de Estudo Brasileiro".⁵

"O plano cultural, esteve tomado pelo sentimento nacionalista que buscava a valorização do artista nacional exigindo nas telas e nos palcos, a presença do *homem brasileiro*. Assim, enquanto o cinema era povoado de favelados, marginais, lumpens e cangaceiros, o operário subia no palco em "*Eles não Usam Black-tie*" confirmando o Teatro de Arena paulista como posto avançado de defesa da dramaturgia nacional engajada".⁶

O MCP, como já foi explicado, inicialmente se dedicou ao programa de educação apoiado no método Paulo Freire, mas "logo expandiu seu âmbito da atuação para a produção cultural popular, promovendo festivais de teatro, cinema e música, mantendo Centros e Praças de Cultura e iniciando a produção de um longa-metragem, *Cabra Marcado para Morrer*".⁷

Silvana Garcia afirma em seu livro "*Teatro da militância*", com relação a área teatral, "o MCP cria os Clubes de teatro, organizados nos centros Educativos Operários e nos Sindicatos, formando assim conjuntos cênicos de operários, que se apresentam em sistema de revezamento em todos os bairros do Recife, levando uma mensagem de arte à população proletária do Recife e também às massas camponesas do interior do Estado.

Diversos grupos de teatro se reúnem em torno do Teatro de Cultura Popular, que conta com uma concha acústica e um teatro-circo ambulante - o Teatro do Povo - para suas apresentações. Trazem o Arena de São Paulo, que apresenta Revolução na

⁵Garcia, S. *Teatro da militância: a intenção do popular do engajamento Político*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990, p. 101.

⁶ Idem, *ibidem*, p100.

⁷ Idem, *ibidem*, p100.

América do Sul e que desenvolve um Seminário de Dramaturgia, coordenado por Augusto Boal e um laboratório de Interpretação, dirigido por Nelson Xavier e Milton Gonçalves. Desta passagem do Arena pelo MCP de Recife fica a criação e encenação de uma peça, *Julgamento em Novo Sol*, escrita por um coletivo de cinco autores e dirigida por Nelson Xavier. No cabeçalho do texto de apresentação, no programa de apresentação, no programa da peça consta : *A aliança que no Movimento de Cultura Popular se consolida entre estudantes, intelectuais e as camadas populares toma invencível a sua causa : teatro e cultura para a emancipação do povo*".⁸

Um outro momento importante deste período vem a ser a criação em 1961, do Centro Popular de Cultura (CPC) com a apresentação da peça "A mais valia vai acabar, seu Edgar" de Oduvaldo Vianna Filho, sob a direção de Chico de Assis. A peça foi apresentada na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil e aproveitando a mobilização levantada junto aos estudantes, Vianninha, que havia se desligado do teatro de Arena em 1961, junto com Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins optaram por promover um curso de Filosofia ministrado pelo professor José Américo Peçanha. No entanto, devido ao grande número de inscritos que tiveram, foram obrigados a procurar a União Nacional dos Estudantes (UNE). "Do encontro entre esses artistas, intelectuais e a entidade nasce o CPC, órgão cultural da UNE, mas órgão autônomo, regido por estatutos próprios com diretoria eleita em assembléia".⁹

Primeiramente o CPC centrou-se nas atividades teatrais. Posteriormente foi criado um Departamento de Cinema e em seguida criaram-se outros setores como: Música, Agricultura, Artes Plásticas, Administração, Alfabetização de Adultos e

⁸ Idem, Ibidem, p 100- 101.

⁹ Idem Ibidem , p 102.

Literatura. As peças teatrais que o CPC apresentava eram divididas entre o palco e o teatro de rua, sendo que as peças, com uma estrutura mais consistente eram encenadas na sede da UNE.

Para atingir um público mais diversificado, que não ficasse restrito somente a estudantes, o CPC desenvolveu o teatro ambulante, assim as peças eram apresentados fora das faculdades entraram em contato com a população. O "teatro camponês" foi outra idéia desenvolvida entre as Ligas Camponesas. Os textos teatrais eram escritos a partir de problemas detectados no local e depois encenavam com algumas mudanças nos nomes.

"Enquanto coletivo, o CPC teve uma produção bastante fértil e diversificada. Nos seus dois anos e meio de existência, além dos cursos e do trabalho com o teatro, produziram um longa metragem, "*Cinco Vezes Favela*", com episódios de Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Leon Hirszman; gravaram os discos "*O Povo Canta*" e "*Cantigas de Eleição*", produziram a coleção "*Violão de Rua*" para série "*Cadernos do Povo Brasileiro*", editados pela Civilização Brasileira, além de várias outras publicações, entre as quais diversos folhetos de cordel".¹⁰

Mas, "o aspecto mais relevante do CPC foi a multiplicação das experiências, que tinham no coletivo da UNE o seu foco de irradiação. Produziram-se as peças, músicas e cartazes que foram distribuídos para os outros locais e que rapidamente se multiplicaram pela Guanabara, pelo Rio de Janeiro e pelos outros Estados. O apoio à formação de novos CPCs ficou a cargo do departamento de Relações Externas e a difusão de material ficava sob a responsabilidade da PRODAC, empresa distribuidora subsidiária do CPC, que levava os livros e discos da Guanabara para o resto do país.

¹⁰ Idem, *Ibidem*, p 103.

A divulgação do trabalho do CPC também se fazia através das UNE-volantes, que excursionou por todas as capitais dos outros Estados, com o objetivo de ampliar o contato entre as lideranças e as bases universitárias.

Apesar de trabalhar com um esquema de voluntários, o CPC se propunha a ser uma empresa prestadora de serviços. Além de cobrar por suas apresentações, o CPC auferia recursos da venda de seus discos e livros e das contribuições individuais de simpatizantes. A UNE colaborava cedendo o uso de sua gráfica e dando cobertura através da revista *Movimento*, órgão da entidade. Do Estado receberam verbas para auxiliar a construção do teatro, parte da produção do filme e do disco "O Povo Canta" além de convênio com o Ministério de Educação e Cultura (MEC), para a realização de uma campanha de alfabetização de adultos.

A relação com os partidos políticos se dava dentro desse mesmo esquema empresarial: o CPC participava com seus espetáculos em comícios e campanhas mediante pagamento. Dessa forma, o CPC conseguiu manter uma certa autonomia em todos os níveis, embora estivesse em contato com, e fosse cortejado pelas instituições".¹¹

Nessa década as organizações políticas de esquerda também passaram por mudanças, o PCB - fiel à linha de reformismo moderado, sofre uma cisão que leva ao surgimento do PC do B - Partido Comunista do Brasil - que defendia a linha pró chinesa. Surgiram outros grupos e tendências entre eles o Política Operária (POLOP) e a Ação Popular (AP) que estava vinculada a setores marxistas da Igreja e tinha influência no meio intelectual e universitário.

Com o CPC e o MCP as atividades culturais iam se desenvolvendo ao longo dos Estados até serem surpreendido pelos militares. "Logo após o golpe, a UNE foi

¹¹ Idem, *Ibidem*, p 103-104.

colocada na ilegalidade e parte de sua direção artística do CPC funda o Teatro Opinião que, no decorrer dos anos 60, será um dos bastiões do teatro de resistência na luta contra a ditadura militar”.¹²

É evidente que o golpe interrompeu às atividades culturais, porém a partir de 1965, quando a ação censória do governo começa a se tornar mais ofensiva, o teatro insiste em continuar uma atitude de desafio e oposição. Aos principais redutos de renovação do teatro nacional, como o “Teatro de Arena” e o “Teatro Oficina”, surgem então novos espaços de resistência, como o “Teatro Ruth Escobar”, em São Paulo, e o “Teatro Opinião”, no Rio de Janeiro, cujas produções foram muito importantes na defesa do teatro no decorrer da década de 60.

No decorrer dos primeiros meses após o golpe de 64, aparentemente o teatro profissional do eixo Rio-São Paulo não sofreu um grande abalo, apesar da perplexidade e do temor que abalou a nação. Entretanto o regime militar, ainda não havia desenvolvido a face mais dura da repressão e da censura, os quais foram ancorados na edição do Ato Institucional nº 05 (AI-5) em 13 de dezembro de 1968.

Portanto, “os últimos dias de março de 1964 foram decisivos. Alguns dos militares de mais alta patente do país, conspiraram ativamente, mas os demais logo apoiaram o golpe. Virtualmente não houve luta, apesar de apelos à resistência do ministro da Justiça, Alberto Jurema, no Rio, e do chefe do Gabinete Civil da Presidência, Darcy Ribeiro, em Brasília. A convocação de uma greve geral pelos líderes do CGT (Central Geral dos Trabalhadores) igualmente ficou sem resposta. O presidente e seus nacionalistas radicais descobriram que a mobilização popular que

¹² Idem, *Ibidem*, p 103-104.

realizaram não lograra maior profundidade. Uma vez mais, como em 1954, um governo populista¹³ foi posto abaixo pelos homens de farda¹⁴.

Com a presidência vaga os militares precisavam agora nomear um novo presidente, mas não existia um meio legal, pois a Constituição de 1946 assegurava o cargo ao presidente. A constituição estipulava três formas legais para afastar um presidente vivo: renúncia, impedimento, votado pelo congresso, ou ainda por afastar do país sem aprovação legislativa. Apoiando os militares, e sem nenhum amparo legal, o presidente do senado Auro Moura Andrade declarou vacante a presidência, e o presidente da Câmara dos deputados Raniere Mazzilli assumiu a presidência. Nota-se que nesse momento a constituição foi respeitada e em meio a especulações o congresso elegeu Castelo Branco, o novo presidente do Brasil.

Com os militares no poder começaram as intervenções, expurgos, inquéritos militares, invasões, dissolução das organizações estudantis, censura. E antes que houvesse uma mobilização prenderam líderes estudantis, sindicais e membros de organização católicas, como MEB (Movimento de Educação de Base), JUC (Juventude Universitária Católica). Os partidos políticos ligados a esquerda PCB,

¹³ De acordo com Jacob Gorender, o populismo inaugurado por Getúlio Vargas se define pela associação entre trabalhismo e projeto de industrialização. O trabalhismo seguia uma promessa de proteção dos trabalhadores por um Estado paternalista no terreno litigioso entre patrões e empregados. Enquanto o projeto de industrialização unia os interesses entre burgueses e operários. Ainda acompanhando os passos de Gorender constatamos, que o populismo criou a ilusão - somente ilusão- do bonapartismo, do Estado atuante como árbitro dos interesses entre classes e frações de classe, sem se vincular organicamente a nenhuma delas. Nesse momento o próprio presidente Vargas se deixou influenciar por essa ilusão e foi nesse momento que Vargis sofreu a sua primeira deposição a 29 de outubro de 1945 e foi também a primeira queda do populismo. Com o retorno de Vargas ao poder em 1950, o projeto de industrialização foi retomado e defrontou com o movimento operário indócil e organizado além da UDN que defendia os setores vinculados à economia agrário-exportadora e ao imperialismo norte americano. Em agosto de 1954 Vargas é deposto e suicida seguindo então a segunda queda do populismo. Café Filho tentou enterrar o populismo, mas não conseguiu e a industrialização prosseguiu fomentada pela hegemonia ideológica do populismo. Kubitschek, embora não fosse populista também seguiu seus moldes. Em 1960 quando Jânio Quadros e João Goulart são eleitos, há uma declaração de apoio ao populismo. Com a renúncia de Jânio, o populismo sofre outra queda, mas continua fazendo parte da política de Goulart. Consultar GORENDER, J. *Combate nas Trevas A Esquerda Brasileira: Das Ilusões Perdidas À Luta Armada*. São Paulo. Ática. 1987.

¹⁴ SKIDMORE, T. E. *Op. Cit.*, p. 43.

PCdoB, ORM-POLOP, foram reprimidos e tiveram alguns de seus políticos expurgados.

Os militares passaram a usar todo tipo de violência para reprimir quem contestasse o novo governo, contudo, as punições não ficaram restritas somente aos civis, mas também aos militares que não apoiavam o novo governo.

O início do governo militar (aqui entende-se os anos 64 à 68), as atenções dos governantes estavam centradas principalmente nos movimentos operários, camponeses, marinheiros e soldados, portanto nesse período o governo, de Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que acabou desenvolvendo, sendo assim a produção cultural da esquerda não parou de crescer e em alguns setores chegou a ser dominante. “Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom”.¹⁵

A “intelectualidade de esquerda” aproveitou esse certo abandono e ensinou, editou, falou, filmou e contribuiu para a criação de uma geração anti-capitalista dentro da própria “burguesia”.

No decorrer desse período os intelectuais triunfaram e com eles os movimentos artísticos, como o *Teatro Oficina* que encenou entre outros a peça “*O Rei da Vela*”¹⁶ “onde foi usado o palco giratório, e os cenários tinham a mesma irreverência e atitude anárquica do texto do dramaturgo e poeta Oswald de Andrade. A proposta era fazer uma reavaliação do Brasil, e o público, por demais apático, tinha que participar. Segundo Fernando Peixoto, “misturando circo e Teatro de Revista, ópera e

¹⁵SCHWARZ. R. “Cultura e Política 1964 -69”. In: ---. *O Pai de Família e Outros Estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.1992, p. 62.

¹⁶O *Rei da Vela* de Oswald de Andrade foi encenado em 1967, pelo Grupo Oficina de São Paulo, sob a direção de José Celso Martinez Correa.

Teatro Crítico, rigor gestual e avacalhção, ritual e pornografia, protesto e festa. Um ato de ruptura com o passado, um marco no Teatro nacional".¹⁷

"Encenar *O Rei da Vela* foi uma forma de realizar uma espécie de radiografia do país, revelando sua podridão, seu tecido interno canceroso e assim mesmo resistente, porque se renovava em nossa passividade e em nosso ingênuo conformismo. Transformou-se assim numa bandeira radical, num manifesto político cultural explosivo e criativo".¹⁸

No entanto, "a temporada em São Paulo seria tumultuada. Críticos espantados, público entre o fascínio e o ódio. Em algumas sessões havia gente que levantava e agredia os atores (verbalmente) ou ao próprio Oswald (um espectador aos gritos desafiou-o a comparecer ao DOPS). Ameaças quase diárias. Público sendo revistado na entrada, um precário sistema de segurança armado nos bastidores. Ameaças de depredação do teatro; tínhamos um plano (devidamente ensaiado) para escapar pelos fundos, se a resistência fosse inútil. Esta tensão engravidava o espetáculo. Cada dia estávamos diante de um risco novo, que nos assegurava da eficácia do que fazíamos. A censura agüentou em inesperado e surpreendente silêncio. Às vezes telefonavam dizendo que as denúncias, inclusive de militares, aumentavam. E que a pressão de Brasília crescia. Mas nos recomendavam certa moderação para que tudo continuasse na santa paz. Tivemos uma sorte: a censura estadual chegou a resistir, em defesa de sua autonomia, às claras sugestões repressivas que vinham da censura federal. Naqueles dias travava-se uma divergência e uma disputa surda entre ambas".¹⁹

¹⁷MANTOVANI, Ana. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989, p. 86.

¹⁸DIONYSOS, Teatro Oficina, in *Significado de o Rei da Vela*, Ministério da Educação e Cultura - SEC-Serviço Nacional de Teatro, 1982, p.72.

¹⁹Idem, ibidem, p. 75.

No cinema foi apresentado "Terra em Transe", filme de Gláuber Rocha. O filme, produzido em 1967, faz uma crítica a um momento político anterior a 1964 em um país fictício e onde o povo é manipulado pelos políticos. "A trama vivida pelas referidas forças sociais ocorre em Eldorado, seguindo a seqüência típica dos golpes de estado na América Latina nos últimos anos.

Segundo Ismail Xavier o esquema geral que o filme procura questionar pode ser expresso da seguinte maneira: *"o desenvolvimento industrial de Eldorado, um país ainda imerso na estrutura colonial baseada na exportação de matérias primas, traz novas contradições. O crescimento da classe trabalhadora urbana cria uma nova frente para a luta de classes. A industrialização apenas aguçou as tensões sociais no campo com a contínua frustração da demanda dos camponeses por terra. A velha estrutura agrária resta intacta. Dentro da oposição geral campo/cidade, a burguesia nacional progressista é vista pela esquerda como aliada do povo, na luta contra a aristocracia rural que luta pela preservação da condição semifeudal no campo. Dentro da ordem capitalista internacional, a análise feita pela esquerda privilegia o conflito entre as forças nacionais - incluindo os industriais - e o imperialismo. Em sua concepção etapista do processo histórico, a esquerda ortodoxa vê o compromisso - o pacto social - expresso no populismo como um avanço tático, primeiro passo na modernização que, pela criação de uma sociedade capitalista industrializada, prepara o advento da autêntica revolução socialista".*²⁰

O ano de 1967 parece ser um "marco divisor das águas principalmente com a virada estética promovida pelo Oficina com a montagem de "O Rei da Vela". E nesse momento os intelectuais do país triunfaram com os movimentos artísticos. Nasce o"

²⁰BERNARDET, J.C. & RAMOS, A. F. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988, p.68.

movimento tropicalista - uma variante brasileira e complexa do pop, na qual se reconhece um número crescente de músicos, escritores, encenadores e pintores de vanguarda".²¹

No entanto a reação do presidente Costa e Silva em 1968 como resposta aos constantes protestos e ao chamado desenvolvimento intelectual contra a repressão militar promulgou o Ato institucional nº 5. "Na manhã de 13 de dezembro ele convocou os 23 membros do Conselho de Segurança Nacional (os ministros, o vice-presidente, os chefes de estado-maior das três armas, o chefe do estado-maior das forças armadas, os chefes das casa militar e civil da presidência e o chefe do SNI) para informá-los do novo Ato Institucional na iminência de ser proclamado. O ministro da Justiça começou a ler a minuta vazada em termos mais draconianos do que se esperava"²². Nessa mesma noite o presidente promulgou o Ato Institucional nº 5 e o Ato Suplementar nº 38, este pôs o congresso em recesso por tempo indeterminado.

"Nos seis meses seguintes o governo promulgou uma série de atos institucionais, atos suplementares e decretos, todos visando a aumentar o controle executivo e militar sobre o governo e os cidadãos".²³

²¹SCHWARZ, R. *Op. Cit.*, p. 71.

²²SKIDMORE, T. E. *Op. Cit.*, p. 166.

²³Idem, *ibidem*. p.166.

TRONIA



R 765.040 L



PHILIPS
OF THE
NEDERLANDS

OF PHILIPS
ET PHILIPS

PHILIPS

© 1984

Capítulo II

Capítulo II

“O Que Se Escreve Sobre A Tropicália”

Os festivais de música popular brasileira eram freqüentes na década de 60. O terceiro festival, apresentado no palco do teatro Record em 1967 foi o mais inovador, pois disputavam as classificações a MPB “autêntica”, a Jovem Guarda representadas respectivamente por Edu Lobo e Roberto Carlos e por dois baianos, vestindo roupas estranhas e cantando ao som de guitarras elétricas.

Os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, apresentaram suas músicas **“Alegria, Alegria”** e **“Domingo no Parque”**, as quais saíram vencedoras desse festival. As canções de Caetano e Gil mostravam algumas inovações que iam desde a influência recebida pela música pop e sobretudo dos Beatles, unindo-as ao erudito e aproximando-se da poesia concreta²⁴ e de Oswald de Andrade que caracteriza-se pelo antropofagismo, onde deglutiam até mesmo as guitarras elétricas uma novidade muito criticada na época pelos defensores da música brasileira. Esse movimento chamado

²⁴O concretismo é uma corrente de vanguarda que influenciou grupos de poetas, artistas plásticos e músicos. O movimento criado pelos poetas paulistas Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, prega o fim da poesia intimista, o desaparecimento do eu lírico e propõe uma concepção poética baseada na geometrização e visualização da linguagem. Retomam certos procedimentos lançados pelas correntes de vanguarda do começo do século, tais como o Futurismo e o Cubismo e dão continuidade a certas experiências formais já feitas por Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto. Rompendo com a estrutura discursiva do verso tradicional, os concretistas procuram valer-se dos materiais gráficos e visuais oferecidos pela época e criar uma poesia urbana, capaz de captar e transmitir a realidade das grandes cidades, com seus anúncios propagandísticos, outdoors e néon. Os recursos da poesia concretista são os mais variados; vão de experiências sonoras, com aliteraões e paronomásias, até caracteres tipográficos variados, de diferentes formas e tamanhos; da diagramação do texto na página até a criação de neologismos. O poema assume então a forma de cartaz, de cartão, de anúncio, de dobradura, de fotografia, de colagem, enfim a forma de um objeto qualquer da produção industrial; e o poeta se transforma num artista gráfico, num artesão sintonizado com o seu tempo. CEREJA William Roberto & MAGALHÃES, Thereza Anália Cochar. *Literatura Brasileira*: São Paulo. Atual. 1995, p 435-436.

de **Tropicália**, defendia uma arte de renovação que atingia não somente a música, mas o teatro, cinema enfim a arte.

Caetano e Gil apresentavam suas novidades de "**Alegria, Alegria**" e "**Domingo no Parque**", enquanto, os representantes da genuína música brasileira (samba de morro, música nordestina e sertaneja e as canções de protesto) contestavam em favor da MPB de altíssima qualidade. No entanto, nem Gil nem mesmo Caetano tinham a pretensão de organizar um movimento estético, pretendiam era encontrar uma abertura para a música brasileira e mostrar que essa sempre contou com elementos da música internacional.

Os músicos do movimento Tropicália chegaram a lançar um disco em maio de 68 e esse foi intitulado "**Tropicália ou Panis et Circenses**". O disco reuniu a nata do movimento que além dos Doces Bárbaros (Caetano, Gal, Gil e Bethânia) contava com Tom Zé, Torquato Neto, Capinan, Os Mutantes e Nara Leão. "A capa já dizia quase tudo. Parodiando a pose fotográfica de uma "respeitável" família brasileira, os tropicalistas aparecem unidos no jardim de inverno de uma mansão, decorada por plantas tropicais. Gil e Caetano mostram os retratos emoldurados de Capinan e Nara Leão; Os Mutantes empunham suas guitarras elétricas, Tom Zé carrega uma valise de couro; Duprat segura um urinol como se fosse uma xícara de chá".²⁵ O disco apresentava músicas como **Miserere Nobis**, **Batmacumba** e **Baby**, além de uma salada musical com espaço para o rock, o samba, o bolero e a canção romântica. Nas 12 faixas do disco aparecia o projeto da Tropicália, ou seja, a exaltação a cafonice (estética do mau gosto) e os ritmos musicais nativos se entrelaçavam com o que havia de mais avançado e moderno na época como a música pop, a poesia concreta e o happening.

²⁵ CALADO, Carlos, *A Divina Comédia dos Mutantes*, Rio de Janeiro. Editora 34, 1995, p: 122.

Logo que o movimento passou da teoria para a prática não foi muito difícil escolher a peça **“O Rei da Vela”** de Oswald de Andrade encenada pelo teatro Oficina, o filme **“Terra em Transe”** de Glauber Rocha e as canções de Caetano e Gil para definirem a Tropicália.

A Tropicália, é portanto, um importante movimento da década de 60, e embora tenha sido mal compreendido pelo público da época fez com que todos reaprendessem a *“ouvir com ouvidos livres”* tal como Oswald proclamava em seus manifestos. Buscando exemplificar melhor esse movimento vamos então tomar como referência alguns autores que escrevem sobre o tema. Ressaltando que não estamos propondo nenhuma análise crítica, mas sim exemplificar as interpretações que cada autor faz. Os autores escolhidos para o nosso trabalho são: Augusto de Campos, Gilberto Vasconcellos, Celso F. Favaretto e José Ramos Tinhorão²⁶.

O poeta concretista Augusto de Campos, autor de *“Balanço da Bossa e outras Bossas”* interpreta o movimento Tropicália como sendo uma manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latino-americana. Para Campos os compositores e intérpretes da tropicália deglutem antropofagicamente as informações da bossa nova e ainda discutem toda a tradição da MPB. É uma união entre o bom gosto e o mal gosto; a vanguarda e a jovem guarda; berimbau e Beatles; bossa e bolero. Para que assim fossem inventando e reinventando um novo gênero musical e ainda contando com a colaboração de músicos eruditos, como Rogério Duprat, o qual fez uma associação entre o erudito e a música eletrônica, resultando em uma nova música.

²⁶CAMPOS, Augusto, *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo, Perspectiva, 1968. VASCONCELLOS, Gilberto, *Música Popular de olho na fresta*. Editora Graal, 1977.; FAVARETTO, Celso; *Tropicália: Alegria, Alegria*. São Paulo. Kairós.1979.; TINHORÃO, José Ramos, *Pequena História da Música Popular - da Modinha à Canção de Protesto*, Petrópolis, Editora Vozes, 1978.

Seguindo a análise que Campos faz a respeito da Tropicália, notamos a aproximação entre as letras das músicas e a poesia concreta, através de Oswald de Andrade²⁷, “o antropófago indigesto do modernismo que estava morto e amordaçado à espera de que novas gerações recolhessem o seu legado revolucionário. Os poetas concretos lutaram pela sua ressurreição em manifestos e artigos polêmicos, mais foi **“O Rei da Vela”** que trouxe o gênio turbulento da Semana de Arte Moderna para mais perto do público”.²⁸

Campos cita em seu texto Haroldo de Campos quando esse refere-se ao Manifesto Antropofágico de Oswald para aplicar à Tropicália: *“uma visão brasileira do mundo sob a espécie da devoração, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais, alegorizando nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens. Não se trata aqui de um novo ‘Indianismo’, pretendido pelo grupo ‘Verde-Amarelo’, de 1926 (depois ‘Anta’), que combateu, mas na verdade diluiu os experimentos oswaldianos, transformando-os numa literatura de calungas em tecnicolor, classificada por OA de ‘macumba para turistas’. O índio oswaldiano não é, ele próprio o diz, ‘o índio de lata de bolacha’ sentimentalmente idealizado pelo nosso Romantismo, mas o ‘canibal’ de Montaigne*

²⁷A obra de Oswald de Andrade (1890-1954) representa um dos cortes mais profundos do Modernismo brasileiro em relação a cultura do passado. Paulista de família rica, Oswald cursa Direito e ingressa na carreira jornalística. Em 1911 funda a revista semanal *O Pirralho*, que com Alcântara Machado e Juó Bananêre, dirige até 1917, quando é fechada. Em 1929 sofre um terrível abalo financeiro com a crise do café. Em 1930, casa-se com a escritora comunista Patrícia Galvão (a Pagu), milita nos meios operários e em 1931 ingressa no Partido Comunista, no qual permanece até 1945. Desse período são as obras mais marcadas ideologicamente, como o *Manifesto Antropofágico*, o romance *Serafim Ponte Grande* e a peça teatral *O rei da vela*. Tal qual a obra que escreveu, Oswald sempre foi debochado, irônico e crítico, pronto para satirizar os meios acadêmicos ou a própria burguesia, classe de onde se originava. Seu conceito de nacionalismo era diferente daquele pregado pelos românticos e mesmo por certos grupos modernistas, como o Verde-Amarelo e o Anta. Sem ser ingênuo e ufanista, Oswald defendia a valorização de nossas origens, de nosso passado histórico-cultural, mas de forma crítica, isto é, recuperando, parodiando, ironizando e atualizando nossa história de colonização. CEREJA William Roberto & MAGALHÃES, Op. Cit., p 309.

²⁸CAMPOS, Op. Cit., p 286

(*Des Cannibales*), a exercer sua crítica desabusada sobre as imposturas do civilizado". Para Augusto de Campos "como se vê, Oswald tinha os mesmos inimigos que os baianos de hoje: os conservadores, os stalinistas e os nacionalóides, que, no caso da música, costumam designar por duas siglas expressivas: TFM e CCC (Tradicional Família Musical e Comando Caça Caetano). Osso atravessado na garganta da literatura brasileira, Oswald, como os compositores da Revolucionária Família Baiana, incomodava e incomoda".²⁹ Esse incômodo se deu pelo fato de terem feito uma "revolução" tão profunda que atingiu a linguagem da MPB e por terem colocado em "xeque e em choque" a tradição musical brasileira juntamente com os novos dados do contexto universal.

Quanto à ligação entre a poesia concreta e a Tropicália, Campos salienta que Caetano e Gil vinham caminhando para uma linguagem não discursiva, antes de se informarem sobre a poesia concreta, a qual só conheceram depois de terem feito "**Alegria, Alegria**" e "**Domingo no Parque**". No entanto, para o autor quando se quer buscar alguma afinidade entre a poesia concreta e a poesia da Tropicália é preciso observar que as áreas de ação entre ambas são diferentes, ou seja, "a poesia concreta procurou infiltrar-se no mundo da comunicação de massa através de processos de grande ênfase visual, ligados às técnicas de publicidade, das manchetes de jornal às histórias em quadrinhos. Mas a poesia de consumo, no contexto da canção popular, foi uma experiência que ficou fora de suas cogitações. Por isso mesmo os métodos e estratégias estéticas de que se servem uma e outra poesia não são precisamente os mesmos.

Ainda assim, há estreitos pontos de contato, em particular no processo de montagem e justaposição direta e explosiva de sonoridades vocabulares. A

²⁹Idem, *Ibidem*, p 263

composição Tropicália de Caetano Veloso ilustra bem o emprego desse método, desde a colagem de frases feitas e citações até às rimas, que funcionam isoladamente, como células sonoras, expandidas pela repetição da sílaba final (“viva a mata-ta-ta / viva a mulata-ta-ta”). Mais recentemente Os Mutantes vêm desenvolvendo um estilo próprio na exploração intensiva de um processo que também interessou muito aos poetas concretos: o uso de aliterações e paronomásias”.³⁰

Portanto a ligação existente entre a poesia concreta e a Tropicália é o fruto de uma “natural comunidade de interesses, pois eles estão praticando no largo campo do consumo uma luta análoga à que travam os concretos, na faixa mais restrita dos produtores, em prol de uma arte brasileira de invenção”.³¹

Outro autor analisado por este trabalho é Gilberto Vasconcellos, autor de “Música Popular : de olho na fresta”. Vasconcellos inicia sua interpretação a respeito da Tropicália, a partir de uma declaração feita por Caetano e Gil à imprensa, onde os dois compositores afirmam que o “tropicalismo está historicamente sepultado”, mas para o autor o movimento está enraizado na nossa cultura. “Não foi apenas uma moda a mais. Não se tornou simples peça de museu. Sua grande contribuição foi ter alargado o horizonte da música popular brasileira.”³² Vasconcellos ainda afirma que “nenhum movimento artístico brasileiro poderá, daqui por diante, passar por cima de seu legado. Poderá, isto sim, superá-lo dialeticamente, incorporando algumas de suas proposições estéticas, tal como fizera aliás, Caetano Veloso com relação à bossa-nova”.³³

³⁰ Idem, *Ibidem*, p 289-290

³¹ Idem, *Ibidem*, p 290

³² VASCONCELOS, Op. Cit., p 17

³³ Idem, *Ibidem*, p 18.

A partir dessa visão, o autor propõe a analisar as músicas do movimento Tropicália. Vasconcellos limita sua análise às músicas de Gil e Torquato Neto **“Geleia Geral”** e **“Tropicália”** de Caetano Veloso. Em **“Geleia Geral”** o autor vai se ater ao elemento textual e faz a análise do movimento, utilizando-se basicamente por dois universos os quais foram denominados pelo próprio autor como sendo: universo tropical e universo urbano industrial. O primeiro refere-se à “exuberância da natureza, pitoresco nacional, incorporação do rústico (arcaico) e do folclore. O segundo faz referência aos aspectos do contexto industrial, principalmente aos costumes e meios de comunicação de massa. À exceção da quadra do bumba-meu-boi, que se repete quatro vezes e se estrutura com base no folclore (embora) exista também aí a presença do iê-iê-iê), aqueles dois termos se fundem nas nove estrofes de que se compõe a letra da música. Logo à primeira estrofe, formada de seis versos, defrontamo-nos com uma singularidade em relação ao texto: é o único momento onde todos os versos são rimados.

Um poeta desfolha a bandeira

E a manhã tropical se inicia

Resplandente, cadente, fagueira

num calor girassol com alegria

Na geleia geral brasileira

Que o “Jornal do Brasil” anuncia.” ³⁴

De acordo com a interpretação de Vasconcellos, nota-se na letra da canção o uso de paródia com o propósito de denunciar o ufanismo do “discurso beletrista no interior da linguagem no nível da própria camada fônica da letra, com a aliteração do fonema l (“Num calor girassol, com a alegria/ Na geleia geral brasileira/ Que o Jornal

do Brasil anuncia”). Por outro lado a fim de reforçar ainda mais o alcance da paródia nessa estrofe, pode se ver na expressão inicial, “o poeta desfolha a bandeira”, não a chamada “metáfora de invenção”, que suscita o estranhamento artístico, mas um tipo de clichê metafórico, gasto, senão pela “sanção do uso”, ao menos por estar comprometido com a linguagem acadêmica”.³⁵

O autor ainda observa uma justaposição entre a natureza brasileira emparelhada ao jornal, que nesse momento representa a modernidade bem como a cultura de massa. “É através da angulação de um veículo moderno como o jornal, cujo procedimento lingüístico geralmente é a síntese ou antídoto do ornato verbal, é que se noticia um acontecimento bacharelesco, cafona (para usarmos a nomenclatura tropicalista), do cotidiano nacional, que aparece num cenário caótico, como nos sugere a expressiva imagem “Geleia Geral Brasileira”. O neologismo cafona, não obstante a conotação afetiva de que se reveste às vezes junto à imagem tropicalista, parece designar o resultado do confronto ou da justaposição grotesco-caricatural dos conteúdos assincrônicos que caracterizam a dinâmica cultural da sociedade brasileira”.³⁶

O folclore também está presente na música através da figura do “bumba-meu-boi”. Aqui o bumba-meu-boi se torna um importante conhecedor do povo brasileiro quando esse se refere a “criação do mestiço, fruto portanto do hibridismo cultural, o bumba-meu-boi assume importante dimensão para o conhecimento do povo brasileiro”.³⁷ Na música a incorporação desse elemento estabelece um contraste entre um ambiente industrial e a luta pela vida “em virtude da escassez econômica, a

³⁴Idem, *Ibidem*, p 18 - 19.

³⁵Idem, *Ibidem*, p. 21.

³⁶Idem, *Ibidem*, p 21 - 22.

³⁷Idem, *Ibidem*, p 22.

sobrevivência em países subdesenvolvidos é mera sobrevivência animal para a maioria da população: a vida não transcende a essa rudimentar situação. A figura do boi em nosso folclore reflete esse dado social, a despeito de toda a sua riqueza simbólica. Eis-nos, portanto, novamente em face à justaposição dos dois universos: o industrial (jornal) e o arcaico (escassez do subdesenvolvimento via folclore). A outra parte da música estampa uma frase extraída do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade:

A alegria é a prova dos nove

E a tristeza é teu porto seguro

Minha terra é onde o sol é mais limpo

E Mangueira é onde o samba é mais puro

Tumbadora na selva selvagem

Pindorama - país do futuro.³⁸

Ainda segundo Vasconcellos a música faz uma referência acerca do movimento antropofágico de Oswald de Andrade. Esse movimento de acordo com o autor chamou a atenção “para a coexistência dos aspectos mais díspares da cultura brasileira : moderno/ arcaico, rude/ sofisticado, primitivo/ civilizado; em suma a associação entre desenvolvimento e subdesenvolvimento. Sob este aspecto, é inegável a semelhança da antropofagia com o procedimento tropicalista. Aliás Caetano Veloso, certa feita reconhecera: “Tropicalismo é uma tentativa de superar o nosso subdesenvolvimento, partindo exatamente do elemento cafona de nossa cultura, difundindo e fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico”. Como se vê afora as semelhanças quanto à linguagem (uso, por exemplo, da paródia ou a justaposição direta dos versos), e a mesma crítica ao nacionalismo

³⁸Idem, *Ibidem*, p 22 -23.

ufanista, aproximam-se os dois movimentos noutra ponto: captam um dado fundamental da sociedade dependente, isto é, o desenvolvimento do subdesenvolvimento. Em outras palavras, ambos registram artisticamente os efeitos resultantes do desenvolvimento desigual que rege a dinâmica do capitalismo brasileiro. A partir desse fundamento histórico importante, em virtude desse substrato estrutural é que aparece na produção tropicalista, como é o caso de “Geleia Geral”.³⁹

Conforme Vasconcellos analisa a letra da música, para ele, a estética tropicalista é um resultado do desenvolvimento desigual do capitalismo e para dar um efeito de “deboche”, acaba reunindo “namorinho no portão com guitarra elétrica, música pop e Carmem Miranda “ tudo através de uma “linguagem elíptica, direta e avessa ao discurso retoricante, o qual aliás está comprometido com a tradicional visão alienada do Brasil. Sob este aspecto o tropicalismo mais uma vez retoma o espírito de 22. Oswald de Andrade também critica a ideologia dominante via linguagem e na linguagem”.⁴⁰

Seguindo os passos de Vasconcellos e agora analisando a música de Caetano Veloso, “*Tropicália*” percebemos que o movimento explora os efeitos trágicos, ou seja, logo depois de se referir ao “*monumento do planalto central do país*”, isto é, de acordo com o autor uma referência à moderna arquitetura urbana nascida na época eufórica do nacional desenvolvimentismo, Caetano toca na ferida do subdesenvolvimento. “*E no joelho uma criança sorridente feia e morta estende a mão*”. Através da justaposição dos versos este tipo de construção poética não apenas

³⁹Idem, Ibidem, p 23 -24.

⁴⁰Idem, Ibidem, p 26.

registra simultaneamente o moderno e o arcaico, mas mostra também, de maneira viva, os limites da modernização reflexa, típica de país subdesenvolvido”.⁴¹

Portanto, para Vasconcellos o tropicalismo consegue dar um efeito de deboche ao subdesenvolvimento do país, através de uma linguagem trabalhada direta e avessa ao discurso alienado que se tem do país. Mais uma vez reafirma-se o “espírito de 22”, quando Oswald de Andrade criticou a ideologia dominante via linguagem e na linguagem.

Conforme percebemos Vasconcellos, pretende através de seu trabalho mostrar como o movimento Tropicália incorporou na MPB a política da década de 60. “Julgamos que ela esteve escancarada e esquemática na época da canção de protesto. Em 1968, junto a tropicália, ganhou dimensão polivalente fixando-se ora na paródia, ora na alegoria”.⁴²

A Tropicália segundo Vasconcellos é uma reação aos acontecimentos de abril de 64 e significa a primeira formulação, ao nível da MPB, da deglutição estética e se utiliza dos meios de comunicação como rádio, TV, e discos para tirar proveito estético, “não é à toa que ela usa o kitsch a fim de criticar o próprio kitsch, assim como se apropriou do aparato tecnológico com o propósito de mostrar, mediante os lances humorísticos que acompanham a paródia, o ranço postigo da modernização entre nós. Claro, a incorporação da tecnologia (a eletrônica pop) pela tropicália surge também como uma exigência de sua racionalidade estética. Os folcloristas suspiravam nostálgicos pelas formas musicais tradicionais e em nome da poética cultural nacionalista, se opunham veementemente ao “requinte” das guitarras”.⁴³ Assim a tropicália se formou, usando uma mistura entre os instrumentos eletrônicos com

⁴¹Idem, Ibidem, p 27.

⁴²Idem, Ibidem, p 39 -40.

⁴³Idem, Ibidem, p 50.

cantigas de violeiros nordestinos e lançando mão dos chamados instrumentos antimusicais.

No tropicalismo o significado político não aparece esquematicamente na temática da canção. “A crítica social em momento algum se aparta da dinâmica interna da música, dos arranjos musicais e das experiências formais. Daí resulta sua abertura de significados, sua dimensão polivalente: a tropicália joga-nos na cara os efeitos da nossa dependência econômica e social e ao mesmo tempo mostra (via metalinguagem) as limitações do protesto populista. Andam de mãos dadas crítica social crítica da musicalidade”.⁴⁴

Por isso, a tropicália usou o kitsch para criticá-lo e buscou através do caçula, do rústico e do subdesenvolvimento o transporte para o moderno. Fez uma união entre o rústico e os instrumentos eletrônicos, as roupas de plástico e o que existia de mais moderno. Talvez por isso, o movimento não tenha sido compreendido pelo público, mas fez com que todos reaprendessem a “*ouvir com ouvidos livres*” tal como proclamava Oswald em seus manifestos.

Vamos analisar agora Celso Favaretto, que faz uma análise entre as duas canções apresentadas no III Festival “**Alegria, Alegria**” e “**Domingo no Parque**”, no texto “*Uma Explosão Colorida*”, o autor salienta que logo quando foram apresentadas as canções “**Alegria, Alegria**” e “**Domingo no Parque**” no III Festival da MPB, da TV Record de São Paulo, seus autores não pretendiam lançar nenhum gênero musical, contudo destoavam de qualquer outra canção, pois não se enquadrava nos limites da chamada MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). No entanto, essas músicas apresentavam uma novidade quando comparadas a MPB. Referiam-se a letra e arranjo, que eram simples, contudo, confundiam os critérios dos festivais e do público.

⁴⁴Idem, *Ibidem*, p 51

As músicas que Caetano e Gil compunham geravam entusiasmos e desconfianças. "Esta ambigüidade traduzia uma exigência diferente: buscava explicações para compreender sua complexidade. Impunha-se para crítica e público, a reformulação da sensibilidade, deslocando-se assim, a própria posição da música popular".⁴⁵

Favaretto, quando analisa a canção "**Alegria, Alegria**" considera que a canção "denota uma sensibilidade moderna, à flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Tratava, numa linguagem caleidoscópica, de uma vida aberta, leve, aparentemente não empenhada. Tais problemas, enunciados de forma gritante em grande número de canções da época, articulavam-se à maneira de fatos virados notícias. Através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade vivida por jovens de classe média, perdendo assim, o caráter trágico agressivo. A tranquilidade do acompanhamento dos Beat Boys e da interpretação de Caetano reforçava tal neutralização, surpreendendo um público habituado a vibrar com declarações de posição frente à miséria e a violência. Ambígua a música de Caetano intrigava; em sua aparente neutralidade, as conotações políticas e sociais não tinham relevância maior que Brigitte Bardot ou a Coca - Cola, saltando estranhamente da multiplicidade dos fatos narrados. Através da operação que realizava, a linguagem transparente de "**Alegria, Alegria**" fazia que a audição do ouvinte deslizesse da distração ao estranhamento."⁴⁶ Sendo assim a canção é para Favaretto uma das marcas da Tropicália.

⁴⁵FAVARETTO, Op. Cit., p 7

⁴⁶ Idem, Ibidem, p 9

Já a música de Gil **“Domingo no Parque”** causou impacto pela complexidade construtiva. Segundo Favaretto, a música que contou com o arranjo do maestro Rogério Duprat narra a história de uma tragédia amorosa, vivida em um ambiente popular, que é o parque de diversão. E é nesse ambiente que se combina letra, música e canto com movimentos variados. Continuando seguindo a análise que o autor faz “letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpretando-se como vozes em rotação. Gil e Duprat construíram uma assemblage de fragmentos documentais: ruídos de parque, instrumentos clássicos, berimbau, instrumentos elétricos, acompanhamento coral. Esse procedimento musical, conota algo do atonalismo sobreposto aos desenvolvimentos sinfônicos atuais. Como **“Alegria, Alegria”**, a música de Gil define um procedimento de mistura, próprio da linguagem carnavalesca, associado à prática antropofágica oswaldiana.”⁴⁷

As músicas apresentadas por Caetano e Gil ficaram respectivamente em quarto e em segundo lugar, a vencedora **“Ponteiro”** de Edu Lobo e a classificada em terceiro lugar **“Roda Viva”** de Chico Buarque de Holanda, para o autor eram mais “conteudísticas, mais próximas do gosto e dos critérios do sistema dos festivais, em que o arranjo servia de acompanhamento ou de reforço de uma ‘mensagem’”.⁴⁸ A partir desse festival Favaretto, considera o início do movimento que se chamaria Tropicália. “A polêmica que havia cercado a apresentação das músicas transformaria Caetano e Gil em astros. A imprensa se encarregou de fazer de suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenúncio de uma posição artística, e mesmo política, sincronizada com comportamentos da juventude de classe média, vagamente relacionada ao movimento *hippie*. A onda era reforçada pelo trabalho de *marketing* do

⁴⁷Idem, *Ibidem*, p 9.

⁴⁸Idem, *Ibidem*, p 9.

empresário Guilherme Araújo e aceita pelos agora tropicalistas. O tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não-empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamento *hippie* e música pop, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de 'cafonismo'. Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção".⁴⁹

Depois da apresentação das canções "*Alegria, Alegria*" e "*Domingo no Parque*", Caetano e Gil vinham direcionado a música para uma outra dimensão a qual se tornou a responsável pelas mudanças da música brasileira: "Trabalhando criticamente o acontecimento nos festivais, delinearam, com outros artistas, uma posição cultural de revisão das manifestações críticas, decorrentes do golpe de 64. Tal atitude, após um primeiro momento de oposição à situação cultural e tentativas de reformulação dos processos de análise e compreensão da nova realidade, desembocava numa exigência de violência, visando a anulação das respostas anteriores, no esforço de partir do zero para uma reconstrução. O tropicalismo resultou dessa radicalização, sendo, talvez, o movimento que melhor exprimiu os impasses da *intelligentsia* brasileira".⁵⁰

A princípio os tropicalistas não pretendiam articular uma nova linguagem para a música, no entanto, iriam acrescentar as canções elementos modernos da música, tais como as guitarras, as letras e até mesmo as roupas, sem abandonar a tradição da música popular. Para Favaretto "o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma

⁴⁹Idem, *Ibidem*, p 9 -10.

⁵⁰Idem, *Ibidem*, p 10 -11.

desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas - musical, literária, sociológica, política. Ao participar de um dos períodos mais criativos da sociedade, os tropicalistas assumiram as contradições da modernização, sem escamotear as ambigüidades implícitas em qualquer tomada de posição. Sua resposta à situação distinguia-se de outras da década de 60, por ser auto-referencial, fazendo incidir as contradições da sociedade nos seus procedimentos. Empregava as produções realizadas ou em processo, pondo-as em recesso, deslocando-as de modo a subtrair sua prática à redução a um momento particular do processo de evolução das formas existentes, com o que fica marcada uma posição de ruptura.⁵¹

A revisão musical que o Tropicalismo se propôs a fazer passava pelo encontro entre poesia e música ou melodia e texto, por isso aconteceu uma aproximação entre a Poesia Concreta e os ritmos regionais, manifestações folclóricas, música dos Beatles, Bob Dylan, jazz, bossa nova e música de vanguarda, onde foi realizado um trabalho conjunto entre os tropicalistas, para que inventassem regras sem imposições. O Tropicalismo contou também com a influência do teatro, cinema e artes plásticas. O efeito cafona e o humor contribuíram com a imagem tropicalista. Fazia parte do movimento o uso do corpo sincronizado com a música, sendo assim "corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil, que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época"⁵². Tudo isso resultando em um trabalho antropofágico que conduziu a um redimensionamento da estrutura da canção.

⁵¹Idem, *Ibidem*, p 11.

⁵²Idem, *Ibidem*, p 19

Desse modo os tropicalistas pretendiam criar uma nova linguagem a partir de elementos da música popular brasileira e dos elementos da modernização.

Portanto, de acordo com Favaretto “o procedimento inicial do tropicalismo inseria-se na linha da modernidade: incorporava o caráter explosivo do momento às experiências culturais que vinham se processando; retrabalhava, além disso, as informações então vividas como necessidade, que passavam pelo filtro da importação. Este trabalho consistia em redescobrir e criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos, e a sensibilidade pelas coisas do Brasil. O que chegava, seja por exigência de transformar as linguagens das diversas áreas artísticas, seja pela indústria cultural, foi acolhido e misturado à tradição musical brasileira. Assim, o tropicalismo definiu um projeto que elidia as dicotomias estéticas do momento, sem negar, no entanto, a posição privilegiada que a música popular ocupava na discussão das questões políticas e culturais. Com isto, o tropicalismo levou à área da música popular uma discussão que se colocava no mesmo nível da que já vinha ocorrendo em outras, principalmente o teatro, o cinema e a literatura. Entretanto, em função da mistura que realizou, com os elementos da indústria cultural e os materiais da tradição brasileira, deslocou tal discussão dos limites em que fora situada, nos termos da oposição entre arte participante e arte alienada. O tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária. Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico”.⁵³

Ao contrário dos outros autores, J.R. Tinhorão apresenta a Tropicália, como sendo um movimento que desorganizou o quadro cultural ao nível universitário, pois

⁵³Idem, *Ibidem*, p 17-18.

houve uma interrupção no processo de criação das canções de participações e de protesto.

Tinhorão faz uma análise detalhada da Bossa Nova, gênero musical, que segundo o autor, foi criado pela classe média do Rio de Janeiro em oposição aos sambas de morro e da música internacional. Para o autor, no início da década de 60, com a falta de uma perspectiva de ascensão sócio-econômica os estudantes foram levados ao campo da política e o reflexo dessa atitude foi a formação da UNE e do CPC. Os objetivos do CPC além de promover discussões políticas e divulgar peças de teatro, cinema, filmes e discos de música popular, levaram os estudantes a assumirem “paternalistamente a direção ideológica do povo, comprometendo-se a revelar-lhes as causas de suas dificuldades sob a forma de canções glosando a dura realidade da pobreza e do subdesenvolvimento”.⁵⁴ No entanto, Tinhorão afirma que os estudantes não desempenharam o seu papel, pois o público alvo não conseguia entender as letras ou as peças apresentadas. Foram feitas várias fórmulas para a popularização da Bossa Nova, até que se chegaram ao show opinião, onde reunia “um nordestino cantor de temas rurais (João do Vale, autor de Carcará), um compositor urbano de camada popular (Zé Keti), e uma moça carioca da alta classe média (Nara Leão)”⁵⁵, mais uma vez foi verificado que todas as “tentativas de integração com o povo se revelavam impossíveis, uma vez que os músicos e compositores da classe média insistiam em obter a comunhão cultural a partir da autoritária aceitação do estilo bossa nova (o que se tornava uma barreira intransponível), os artistas representantes das camadas mais elevadas resolveram

⁵⁴TINHORÃO, Op. Cit., p 228.

⁵⁵idem, Ibidem, p232.

abandonar tais tipos de experiência, e passaram à procura de um resultado musical mais diretamente ligado à realidade da própria classe”.⁵⁶

Em fins de 65 , já sofrendo influência da música internacional, principalmente dos Beatles , a segunda geração da bossa nova (Geraldo Vandré, Chico Buarque, Edu Lobo), lançam em festivais as primeiras canções bem sucedidas. Influenciaram também outro grupo de compositores de formação bossanovista que criaram canções regionalistas, samba de participação e canção de protesto. Essas canções logo despertaram o interesse comercial em especial das televisões, mas as composições atendiam mesmo era um propósito de protesto da “alta classe média”.

As canções de protesto e participações, surgiram como forma da classe média protestar contra as injustiças sociais e o regime militar no país. Assim seus músicos cantavam “as belezas do futuro, como dezenas de versos dedicados ao dia que virá”.⁵⁷

Mas as provocações das músicas de protesto levaram o governo a reprimir seus compositores, conduzindo os jovens da classe média a manifestação da música de consumo internacional e logo em seguida à Tropicália.

Segundo Tinhorão “ musicalmente - e levando em conta a chegada de novas gerações de jovens da classe média, massificados pela música de consumo internacional - a interrupção do processo de criação das canções de participação e de protesto, que ingressava naquele ano de 1968 numa nova etapa e em novo plano, com o movimento denominado Tropicalismo, serviu para desorganizar de vez o quadro cultural ao nível universitário”.⁵⁸

Tinhorão ainda finaliza sua análise escrevendo que cinco anos depois tanto público quanto compositores continuavam atrás de um novo denominador musical

⁵⁶Idem, Ibidem, 232.

⁵⁷Idem, Ibidem, p 233.

⁵⁸Idem, Ibidem, p 234.

comum, “enquanto incorporavam sem cessar aqueles novos dados que a cultura de massa seguia atirando diariamente ao mercado consumidor sob a forma de bossas, ondas, modas e tendências de vanguarda.

E isso enquanto o povo, tranqüilo na sua permanente unidade cultural, estabelecida pelo semi-analfabetismo, e social, determinada pela pobreza e falta de perspectivas de ascensão, continuava a criar e a criar e a cantar alegremente os seus sambas de carnaval, malhando no bumbo em seu vigoroso compasso 2/4”.⁵⁹

O movimento tropicália, é portanto parte da nossa história cultural e por isso continua viva até os nossos dias.

De acordo com os autores analisados entendemos que o movimento deglutiu as informações que vão do rústico, do cafona do subdesenvolvimento para chegar ao novo, ao moderno. Faz uma união entre o arcaico, os instrumentos eletrônicos e a literatura, tudo isso para fazer com que o público aprendesse a “ouvir com ouvidos livres e a ver com olhos livres”.

⁵⁹Idem, *Ibidem*, 234-235.



Capítulo III

Capítulo III

“E Eu Digo Não Ao Não”

Depois do grande sucesso da Jovem Guarda⁶⁰ em 66, as atenções do público voltaram-se para um novo programa : os festivais . Em 67 o terceiro festival , teve o palco dividido entre a autêntica MPB , o representante da Jovem Guarda (Roberto Carlos) e dois baianos vestindo roupas estranhas e cantando ao som de guitarras elétricas. O resultado desse festival foi o seguinte :

1º lugar “Ponteio” de Edu Lobo e Capinam, cantada por Edu Lobo, Marília Medalha e Quarteto Novo.

2º lugar “Domingo no Parque” de Gilberto Gil , cantada por Gilberto Gil e os Mutantes.

3º lugar “Roda Viva” de Chico Buarque, cantada por Chico e MPB-4.

4º lugar “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso , cantada por Caetano e os Beat Boys.

5º lugar “Maria Carnaval e Cinzas”, de Luís Carlos Paraná, cantada por Roberto Carlos e grupo.

⁶⁰ Jovem Guarda é um gênero musical, que cantava historinhas simples e de uma maneira bem a vontade. Roberto Carlos foi chamado de “ídolo máximo do iê-iê-iê, pela sua descrição e força expressiva, através de um canto quase falado, sem apelar para sentimentalismo ou qualquer outro subterfúgio”. Roberto Carlos (o Rei da Juventude) não estava sozinho nesse projeto e dividia os palcos e o Programa JG ao lado de Erasmo Carlos (O Tremendão) e Wanderléia (a Ternurinha). A nova moda tomou conta dos lares ouvidos e guarda roupas. A moda para os garotos era cabelos compridos, calças colante de duas cores e as indispensáveis bocas-de-sino e os complementos cintos e botinhas coloridas. Para as garotas usava-se minissaias acompanhadas de botinhas de cano alto. Nas letras das músicas nada de rebeldia, sexo, drogas ou crítica social o único ingrediente é o amor : namoro no porão, beijos, casamentos etc. No auge da JG em 66, Roberto e Erasmo Carlos conheceram o seu maior hit com “Quero que vá tudo pró inferno” e em seguida lideraram as paradas ao lado de Wanderléia.

Enquanto os baianos apresentavam suas novidades de “Domingo no Parque” e “Alegria Alegria”, os representantes da genuína música brasileira (samba de morro, a música nordestina e sertaneja e as canções de protesto) contestavam em favor da MPB de altíssima qualidade.

No entanto, inicialmente nem Gil nem mesmo Caetano tinham a pretensão de organizar um movimento estético, pretendiam era encontrar uma abertura para a música brasileira e mostrar que essa sempre contou com elementos da música internacional.

Talvez por isso, Caetano e Gil tenham sido ‘odiados’ pela direita e ‘desprezados’ pela esquerda fazendo, com que o público não compreendesse nada do que estavam produzindo.

O programa Divino Maravilhoso que era apresentado pela extinta TV Tupi foi o porta voz da tropicália e levou a vanguarda musical para a TV até 68 quando a censura se encarregou de tirá-lo do ar. No entanto antes que o programa chegasse ao fim Caetano de revólver em punho cantou a música “Anoitece” de Assis Valente e considerou o Tropicalismo “historicamente sepultado”. De fato o movimento completou o seu ciclo, mas as idéias permanecerão definitivamente.

O Tropicalismo não foi apenas um modismo, pelo contrário o movimento contribuiu para o alargamento da arte de um modo geral, no entanto o movimento acabou defrontando com o público e o governo durante a apresentação da canção “**É Proibido Proibir**”.

“**É Proibido Proibir**”, foi apresentado no Festival Internacional da Canção em São Paulo no auditório do TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo), a 15 de setembro de 1968. Caetano Veloso, o autor da música, subiu ao palco acompanhado pelos Mutantes e suas guitarras e com um visual extravagante. “Regina

Boni (a marchand paulista, que na época era dona da butique Ao Dromedário Elegante, na rua Bela Cintra), criou todas as roupas que foram feitas de plástico brilhante. Caetano entrou no palco com uma camisa verde-limão e uma espécie de colete prateado, além de um enorme colar de dentes pendurado no pescoço; Rita estava com vestidinho cor-de-rosa; Arnaldo e Serginho com capas alaranjadas”.⁶¹

Caetano ainda surpreendeu mais a platéia com a chegada de Johnny Dandurant um autêntico hippie norte-americano fugido do serviço militar que entrou em cena gesticulando e gritando palavras incompreensíveis a partir de uma senha de Caetano.

O público reagiu agressivamente com berros, tomates, ovos etc. Segundo Luiz Carlos Maciel “as vaias da platéia não se destinavam apenas às guitarras, às roupas de Caetano ou a qualquer outro detalhe secundário do momento. As pessoas que viaavam em festivais não eram provocadas pelo momento; sabiam de antemão quem iam vaiar; entravam no auditório já municiadas de ovos, tomates etc.; que tinham endereço certo. Acho que Caetano já era esperado para um ajuste de contas, por conta da posição que vinha assumindo em relação à música brasileira. No jogo dos festivais, as cartas estavam sempre marcadas. E quais eram as cartas de Caetano? A da desaprovação ampla, geral e irrestrita da juventude mais quadrada da época, que podia pendurar retratos de Che Guevara na parede, mas irresponsavelmente, pois permanecia no fundo dependente dos velhos valores familiares. Como sempre, a reação da burguesia ameaçada descamba para as demonstrações de tipo fascista. Mesmo justificadas por um discurso esquerdista”.⁶²

⁶¹CALADO, Op. Cit. p 132.

⁶²MACIEL. Luiz Carlos; *Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; 1996; p 200.

A música foi composta por sugestão do empresário de Caetano, Guilherme Araújo, sob a inspiração dos acontecimentos de maio de 68 na França⁶³. “A idéia surgiu quando Guilherme folheava uma revista Manchete, que trazia uma reportagem especial sobre as barricadas estudantis em Paris.

‘Caetano, olhe que coisas lindas eles picharam nas paredes: ‘É proibido proibir’. Esta frase é linda!’

Caetano concordou, mas só depois de muita insistência de Guilherme acabou fazendo uma canção com o slogan do movimento francês”.⁶⁴ “Acho que foi ainda em maio de 68 que Guilherme me mostrou a reportagem da revista Manchete sobre os estudantes em Paris, na qual ele tinha encontrado a fotografia em que se lia, pichada numa parede, a frase “É proibido proibir” (que Buñuel em suas memórias diz ter sido tomada pelos estudantes aos surrealistas), a seu ver excelente para ser transformada em música. Diante de minha reação fria à sugestão, ele sorriu com o ar teimoso de quem sabia que ia terminar me convencendo. Eu achava o paradoxo engraçado, mas não tinha intenção retomá-lo. Primeiro porque reconhecia ali a natureza de choque

⁶³Em maio de 68 na França, as ruas foram tomadas pelos estudantes e operários, que ergueram as barricadas, símbolo revolucionário e histórico, e escreveram nos muros frases de protesto como “é proibido proibir”, a qual protestava contra uma lei que dizia “é proibido colar cartazes”. O maio de 68 significou uma crise de autoridade generalizada, pois o poder estava se restringindo ao autoritarismo da polícia, significou também uma opinião contrária aos meios de comunicação como ilustrou um grafite: “Você está sendo intoxicado: rádio, televisão, rádio, televisão, jornal, mentira”. “O maio de 68 foi uma “brecha histórica” e um acontecimento extraordinário, pois colocou em suspenso uma sociedade que se pensava de maneira orgânica e sem fissuras; ensinou que uma revolução não nasce apenas sob o efeito de um conflito interno entre opressores e oprimidos, “mas advém no momento em que, diz Lefort, se apaga a transcendência do poder, no momento em que se anula sua eficácia simbólica”. Tocqueville e Quinet encontraram duas fórmulas para se referir à Revolução Francesa; o primeiro dizia que ela inaugurou o “culto do impossível”, com o que apontava para a evasão no imaginário; o segundo, que ela fazia nascer “a fé no impossível” com o que entendia que a negação daquilo que se supõe ser o real é constitutivo da história da sociedade moderna. Na luta, nas barricadas e fábricas ocupadas ficou claro que “não basta a existência de grandes (e lentos) partidos operários; é preciso sim que a Imaginação tome o poder”. Talvez nesse sentido os revolucionários da Comuna, quando clamados por Thiers, chefe do governo, a respeito do que queriam, responderam: “Tudo”. E com o mesmo vigor, o Maio de 68 eternizou em seus muros: “Soyons réalistes, demandons l'impossible”(Sejamos realistas, que se peça o impossível).MATOS. Olgária C.F.; *Paris 1968: as barricadas do desejo*; Brasiliense: 1 ed; 1981, p 98- 99.

⁶⁴CALADO. Op. Cit. p 131.

efêmero desses ditos: se repisados, eles revelam uma ingenuidade que trabalha contra os próprios impulsos que os inspiraram. Depois porque eu não queria que se confundisse o nosso movimento com o movimento dos parisienses, nem no Brasil nem no exterior - se fosse o caso de algum dia o que fazíamos vir a ser conhecido fora (o que eu já esperava - e mesmo desejava - menos antes de ter meu primeiro disco pronto). Mas Guilherme não desistiu. Ele me pedia todos os dias que fizesse uma canção usando a frase. Finalmente me convenceu a fazê-la "só para ele". Partindo da experiência de bossa nova em três por Quatro (ou será seis por oito?, enfim, em compasso ternário) de "**Baby**" e de uma outra canção (esta, "Saudosismo", uma prestação de contas tropicalista para com a bossa nova, algo muito mais interessante do que "**É Proibido Proibir**", e uma composição mais rica do que a própria "Baby"), fiz rapidamente uma breve marchinha ternária com uma série de imagens de sabor anarquista (era o que me parecia à primeira vista o movimento francês - ou pelo menos era o seu aspecto que mais o identificava ao nosso) e usei a frase singelamente paradoxal como refrão. Mostrei-a a Guilherme (que disse achar tudo "divino maravilhoso") e me desobriguei em relação à canção".⁶⁵

"No entanto, mal ficou pronta, ela foi engavetada. O compositor achou-a meio primária. Também não gostava da idéia de repetir uma frase feita em uma letra de canção, apesar de achá-la engraçada".⁶⁶

Ainda sob a influência de Guilherme Araújo, Caetano inscreveu a música no festival e teve a idéia de transformá-la em uma peça instrumental. "Eu dizia a ele, quase em tom de ameaça, que poria a música no certame como mero pretexto para fazer da minha apresentação ali um happening. Gil seguiu minha apresentação. E

⁶⁵VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*: São Paulo. Companhia das letras: 1997 p 297 - 298.

⁶⁶CALADO. Op. Cit., p 131.

trocamos de bandas: eu iria com Os Mutantes (um sonho meu) e ele com os Beat Boys, agora rebatizados de Os Bichos.

Nós apresentariamos as músicas numa fase eliminatória em São Paulo, concorrendo com outros artistas residentes ali. O que Gil decidiu fazer foi exibir seu conhecimento da música de Hendrix (ainda totalmente desconhecida do público brasileiro), reproduzindo em português o canto falado do grande guitarrista, sobre uma base rítmico-harmônica de colorido brasileiro, embora mantendo o blues predominante do seu modelo, tudo a serviço da provocação anarquista de usar o chavão das reuniões políticas de esquerda “Questão de ordem”(que era o próprio título da canção) e subvertê-lo: “questão de desordem”, infelizmente abrandando-o e açucarando-o com um refrão beatlesesco “em nome do amor”. Era, de qualquer modo, uma canção bem superior à minha e, no fundo, um número bem mais radicalmente inovador. Mas **“É Proibido Proibir”** se transformou, com a ajuda dos Mutantes e de Rogério Duprat (que, sem escrever um arranjo para a orquestra, orientou a introdução atonal com sabor de música concreta e eletrônica executada pelo grupo), numa peça de grande poder de escândalo. Meu cabelo estava muito grande e, entregue à sua própria crespidão rebelde, mais parecia uma mistura do de Hendrix com o de seus acompanhantes ingleses do Experience⁶⁷. E assim Caetano “planejou acrescentar uma introdução atonal e terminá-la com uma espécie de happening, incluindo um poema de Fernando Pessoa. Dessa forma **“É Proibido Proibir”** seria apenas o pretexto para uma provocação musical”.⁶⁸

Caetano apresentou a música diante de um público que reagia a tudo, mas o maior escândalo só veio a acontecer depois que a música foi classificada entre as seis

⁶⁷VELOSO. Op. Cit., p 299.

⁶⁸Idem, Ibidem, p 132.

finalistas. “Quando foram convocados a representar *É Proibido Proibir*, Caetano e os Mutantes não esperavam que a rejeição do público do TUCA fosse tão violenta. Do palco, era possível ver nas primeiras filas da platéia os rostos das pessoas, algumas até conhecidas, vaiando e gritando com expressões de raiva, de ódio. Muita gente parecia estar ali apenas para vaiar. Enquanto o número não começava, Serginho e Arnaldo divertiam-se com a confusão, imitando com seus instrumentos os sons dos gritos e assobios da platéia. Caetano também não deixou por menos. Para acirrar mais as provocações, entrou rebolando de maneira lasciva - uma dança erótica que parecia imitar o movimento de uma relação sexual. Isso ajudou a irritar mais ainda os adversários dos tropicalistas, que sem parar de vaiar e gritar viraram-se de costas para o palco.

Os Mutantes já estavam tocando a introdução da música quando começaram a cair sobre o palco os primeiros ovos, tomates e bolas de papel. Os três não tiveram dúvidas: também viraram de costas para os agressores e continuaram a tocar. Foi nesse momento que a adrenalina bateu forte em Caetano. Ele tinha planejado declamar um poema de Fernando Pessoa e fazer uma menção à atriz Cacilda Becker, no final da música, mas sua indignação acabou explodindo em um longo discurso em forma de happening”.⁶⁹

“Depois da longa introdução - que já arrancava vaias por seu atonalismo e sua total indefinição rítmica - eu começava a cantar os tolos versos (“A mãe da virgem diz que não/ E o anúncio da televisão/ E estava escrito no portão”) acompanhando-os de uma dança que consistia quase exclusivamente em mover os quadris para a frente e para trás, porém não tanto à maneira brusca e algo mecânica de Elvis, antes ao modo relaxadamente sexual das baianas, das sambistas de morro, dos homens e mulheres

⁶⁹CALADO, Op. Cit., p133-136.

cubanos. Como se não bastasse, a uma certa altura o canto e a dança eram interrompidos (mas não os efeitos dos Mutantes) para dar lugar à declamação do poema de Fernando Pessoa sobre d. Sebastião, o rei português que morreu ainda adolescente na última (e irrealista) cruzada, nas areias de Alcácer Quibir, e cuja volta é conjurada até hoje em rituais populares brasileiros em geral ligados ao culto do Espírito Santo, constituindo um mito que alguns intelectuais dos dois lados do Atlântico (Sul) muitas vezes retomam para significar o anúncio de uma nova era (o "Quinto Império") para o mundo baseada nas grandezas perdidas de Portugal. É um poema de Mensagem, o livro de Pessoa que me impressionara na época da faculdade por ser capaz - ao parecer constituir a fundação mesma da língua portuguesa ou sua justificação última - de dar vida digna a esse mito tão freqüentemente ridicularizado (o termo "sebastianismo" virou sinônimo de impotência auto-iludida, um quase consensual depreciativo da crítica da cultura entre nós). Uma versão corajosamente livre (e surpreendentemente nada reacionária) desse mito tinha se apresentado a nossa geração de baianos através da figura do professor português Agostinho da Silva que, nos anos de ouro da Universidade da Bahia sob o reitor Edgar Santos, fundara em Salvador o Centro de Estudos Afro-Orientais, sempre mirando um horizonte de superação do estágio em que se encontrava o mundo liderado o mundo liderado pelo Ocidente protestante (a filosofia alemã, Marx, Freud, os Estados Unidos etc), nunca deixando parecer que se tratava de uma mera nostalgia do catolicismo medieval português. Ao contrário: sendo ele tradutor de Holderlin e dos gregos, seu amor aos sincretismos afro-lusitanos ou luso-asiáticos (e mesmo afro-asiáticos) não se queria uma negação (ou uma desistência) das conquistas da era norte-européia, e seu ecumenismo retomava paganismos vários prevendo uma necessária superação do cristianismo: a era do Filho dará lugar à era do Espírito Santo, com Marx e tecnologia.

Algo (ou muito) disso está por trás de toda a obra de Glauber - e, em que pesem as ironias e desconfianças, de todo o tropicalismo.

O poema de Pessoa é, em si mesmo, uma jóia do modernismo português - e uma obra-prima da poesia moderna em qualquer língua. Declamá-lo ali num programa de televisão, entre guitarras elétricas e slogans surrealistas emprestados aos estudantes franceses, era um desafio formal e também significava forçar uma visão implausível no ambiente. Para acentuar o contraste, eu invertendo a expressão popular "o diabo está solto", gritava "Deus está solto", como que anunciando a entrada no palco (surpreendente até mesmo para os organizadores do festival, que disso não tinham sido avisados) de um rapaz americano, John Danduran, um gringo evidente, alto, muito branco, envolto num poncho hippie, sem um fio de cabelo em todo o corpo (ele tinha tido não sei que doença), dando urros e grunhidos inarticulados. A platéia, no auditório do Tuca (o TEATRO DA UNIVERSIDADE CATÓLICA tinha sido a escolha dos organizadores do FIC), predominantemente estudantil e comprometida com um nacionalismo de esquerda (quer dizer, anti-imperialista), reagiu com violenta indignação. Várias caras conhecidas se mostravam ostensivamente hostis a mim e não poucos entremeavam as vaias convencionais (uuuuuuuu) com xingamentos e palavrões".⁷⁰

Segundo Augusto de Campos, "Caetano e Gil foram além do fato musical. E resolveram levar a sua "provocação" ao campo do comportamento físico. Até a roupa tem uma linguagem, é um sistema de signos e tem, ou pode ter, uma mensagem crítica. Caetano, coerentemente com a letra de sua música, quis despertar, ao vivo, a consciência da sociedade repressiva que nos submete, ao desafiar os tabus e os preconceitos do público com as suas roupas chacinizantes e a intervenção insólita do

⁷⁰ VELOSO, Op. Cit., p 301

solo de uivos do americano. Da mesma forma Gil e os Mutantes, com os seus sons imprevistos. Roupas + dança agressiva + poema de Fernando Pessoa + solo de uivos + melodia + letra faziam parte de um happening, muito bem articulado no contexto musical de vanguarda de Rogério Duprat, que não funcionou como mero arranjador, mas como verdadeiro colaborador da composição, ao lhe dar estruturação e elaboração final".⁷¹

Portanto, o que Caetano, os Mutantes e Gil fizeram foi exatamente romper com a estrutura dos festivais, enquanto a maioria dos compositores faziam de tudo para agradar ao público e o meio de defesa que o público utilizou para protestar foram as vaias. "A vaia, esse tipo de vaia, se explica, do ponto de vista da Teoria da Informação. Segundo essa Teoria, que se ocupa da comunicação como um sistema de signos, a mensagem musical oscila numa dialética entre banalidade e originalidade, previsibilidade e imprevisibilidade, redundância e informação. O ouvinte, que recebe a mensagem, está condicionado por um conjunto de conhecimentos apriorísticos, que constituem o código de convenções com o qual ele afere e confere a mensagem. Código baseado na redundância, previsibilidade. Daí o choque e a reação irada, quase sempre irracional, quando a mensagem, pela sua novidade e imprevisto, não confere com o código do ouvinte. Mas a informação, o conhecimento novo, só podem existir na medida em que esse código é violado. É a missão dos artistas informativos, os inovadores, contrariar o código de convenções do ouvinte, para forçar o seu amadurecimento criativo, aumentar o seu repertório de informações e enriquecê-lo. Em síntese, o artista dinamiza o código e dinamiza o sistema".⁷²

⁷¹CAMPOS. Op. Cit., p 265.

⁷²Idem, Ibidem, p 266.

Ainda de acordo com a análise de Campos podemos entender que houve um desencontro entre a informação nova dos baianos e o público dos festivais assim "a vaia funciona contra os vaiadores, como um "atestado de velhice", que põe a nu todo um quadro de preconceitos que os induziu à incompreensão e - pior ainda - à intolerância. O que decepciona, no incidente com Caetano, é que essa incompreensão, levada ao paroxismo, tenha partido da nossa juventude universitária (ou parte dela), pois era esse o público predominante no auditório do TUCA e não "o povo", como querem fazer crer alguns comentaristas superficiais de última hora. É preciso ter coragem de dizer que aqueles que insultaram a mil vozes o cantor só nos deram um espetáculo do mais tolo e irracional histerismo coletivo; que aquele público juvenil instigado por um grupo fascistóide, tapado e stalinista (o novo C.C.C.)⁷³ teve a comunicação com a mensagem musical obturada, bloqueada, por preconceitos pueris que lhe foram insuflados: contra a roupa, contra o sexo, contra a guitarra elétrica e contra os ruídos incorporados à música. A tal ponto foi essa obturação, que eles não ouviram nada, e não entenderam nada, e quando ouviram alguma coisa, conseguiram identificar-se, inconscientemente, com o establishment, que a letra, a música, as roupas e o comportamento físico de Caetano visaram a agredir. E aconteceu o impossível: "jovens defendendo o sistema com mais ardor e mais firmeza que as nossas bisavós".⁷⁴

Com relação a letra da música seguimos então, a análise que Luiz Carlos Maciel faz: "verifica a afirmação repressiva dos valores estabelecidos pela estrutura social vigente. Essa verificação vai das restrições sexuais familiares ('A mãe da virgem diz que não'), à manipulação das consciências por exigência da economia capitalista

⁷³CCC, sigla criada por Augusto de Campos significa Comando Caça Caetano.

⁷⁴CAMPOS. Op. Cit., p 267.

de consumo ('E o anúncio da televisão'), à codificação da ideologia dominante numa superestrutura jurídica e formal ('Estava escrito no portão'), ao cerceamento da liberdade artística através da estética tradicional ('E o maestro ergueu o dedo') e finalmente, ao policiamento organizado dos interesses da classe dominante ('E além da porta há o porteiro'). Tal tese do establishment é sintetizada numa nota musical a que corresponde a palavra " sim ". A estrofe se fecha com o refrão negador: 'E eu digo não/ E eu digo não ao não/ E eu digo é proibido proibir'.

Essa negação é explicitada pela antítese da segunda estrofe. Caetano recusa as restrições sexuais ('Me dê um beijo meu amor') e convoca ao protesto geral, com uma nítida evocação às manifestações estudantis em Paris ('Eles estão nos esperando/ Os automóveis ardem em chamas'). Ele exorta então às palavras de ordem do espírito anárquico dessas manifestações que propõem uma reformulação radical de todos os valores estabelecidos ('Derrubar as prateleiras/ as estantes/ as estátuas/ as vidraças/ livros'). A divisão da melodia é modificada para essa exortação, mas a última frase também termina com a mesma nota e a mesma palavra 'sim' da primeira estrofe, resumindo a antítese. Mas, ao negar, Caetano está afirmando, e seu verso seguinte ('E eu digo sim') é o sentido profundo do refrão ('E eu digo não ao não/ E eu digo é proibido proibir').

A estrutura dialética do poema é portanto, perfeita e irrepreensível. Ela é cercada por uma estimulante massa sonora criada por Rogério Duprat e os Mutantes, que tem a função de excitar sensorialmente o ouvinte para o conteúdo revolucionário da mensagem. Tal excitação sensorial ganha uma força extraordinária quando contrasta violentamente com a metafísica dos versos de Fernando Pessoa, recitados por Caetano no chorus central da execução. Verifica-se o embate entre a linguagem literária e conceitual do poema e a linguagem sonora e física da música - o que conduz

Caetano à reiteração de sua exortação e à desintegração final típica de certas orquestrações de Duprat. O resultado global é uma pequena obra-prima de música popular moderna, feita no Brasil".⁷⁵

Quanto a atitude do público Caetano, acredita ter sido uma reação a novidade "eu sabia que estava fazendo uma provocação. Mas o tropicalismo já estava aí por quase um ano e era perfeitamente previsível um episódio de vaias entremeadas de admiração pela ousadia e pelo bom acabamento musical e cênico da apresentação. O ódio (não há outra palavra) que se via estampado nos rostos dos espectadores ia muito além do que eu pudesse ter imaginado. O júri, no entanto, formado por pessoas mais velhas e mais cultas do que a média da platéia, levou em consideração aqueles aspectos positivos, e classificou a canção para a semifinal. Mas a experiência hendrixiana de Gil (que desagradara igualmente à platéia, embora não tenha oferecido os motivos de escândalo de "É proibido proibir") não encontrou nos membros do júri referências quaisquer que os fizessem reconhecer ali sequer uma canção. E Gil foi desclassificado. Eu, impressionado com a intensidade da raiva que o público mostrara contra mim e desinteressado de continuar naquele festival, decidi voltar a apresentar a música na semifinal (ainda no TUCA) apenas para aproveitar a oportunidade de levar o happening até as últimas conseqüências : diria àquela platéia tudo o que pensava sobre sua reação e, mostrando aos membros do júri que a música de Gil tinha sido desclassificada porque eles estavam atrasados em relação ao que vinha acontecendo no pop mundial (eles aprovavam de bom grado imitações toscas de procedimentos americanos ou internacionais já conhecidos, mas um produto bem-feito criado num universo estilísticos que eles ainda não sabiam que tinha sido aprovado "lá fora", não), eu retiraria a minha própria canção. O discurso que improvisei (eu estava tão excitado

⁷⁵MACIEL. Op. Cit., p 201-202.

nos dias que precederam essa segunda apresentação, que nem era capaz de preparar mentalmente uma fala ordenada : as idéias de coisas para dizer se sucediam numa velocidade estonteante) foi moldado pelo sentimento que me inspiravam as caras que eu via na platéia, sua raiva e sua tolice. Na verdade essas caras tinham desaparecido quase todas, pois logo que os Mutantes iniciaram a introdução a maioria esmagadora dos assistentes voltou-se de costas para o palco numa demonstração um tanto assustadora (em retrospecto, admirável em seu ineditismo), no que foram prontamente imitados pelos Mutantes, que passaram a tocar de costas para platéia. Quando, em substituição à declamação do poema de Pessoa, comecei a falar (a urrar, seria mais adequado dizer) de improviso, alguns espectadores, depois praticamente todos, viraram-se de frente para ver o que estava se passando. À medida que os rostos curiosos - mas nem por isso livres do ódio que os fizera desaparecer - ressurgiam, minha ira e meu confuso entusiasmo cresciam e, numa voz a um tempo descontroladamente insegura e confiantemente profética, eu disse: "Essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos".⁷⁶

Segue agora na íntegra a letra da canção "**É Proibido Proibir**" e o manifesto que Caetano proferiu durante o festival:

É Proibido Proibir

A mãe da virgem diz que não

E o anúncio da televisão

⁷⁶VELOSO, Op. Cit., p 302 - 303.

*E estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta há o porteiro*

Sim

*E eu digo não
E eu digo não ao não
E eu digo é proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas*

Derubar as prateleiras

*As estantes
As estátuas
As vidraças
Louças, livros, sim
E eu digo sim
E eu digo não ao não
E eu digo é proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir*

É proibido proibir

O manifesto que o cantor proferiu aconteceu durante a apresentação da música, portanto, durante o discurso ele retorna a música. Segue agora o manifesto:

“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?”

Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música, que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado, são a mesma juventude que vai 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 hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o Sr Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir esta 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 pra entender! Mas que juventude é essa, que juventude é essa? (gritos)

Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? São iguais sabe a quem? (Tem som no microfone?) Vocês são iguais sabe a quem? Àqueles que foram a Roda Viva e espancaram os atores...

Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada! E por falar nisso:

VIVA CACILDA BECKER!

VIVA CACILDA BECKER! Eu tinha me comprometido em dar esse VIVA aqui, não tem nada a ver com vocês!

O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira! O Maranhão apresentou esse ano uma música, com arranjo de charleston, sabem o que foi?

Foi a "Gabriela" do ano passado que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar, por ser americana.

Mas eu e o Gil já abrimos o caminho, o que é que vocês querem? Eu vim aqui pra acabar com isso!

Eu quero dizer ao júri: me desclassifique

Eu não tenho nada a ver com isso!

Nada a ver com isso!

Gilberto Gil!

Gilberto Gil está comigo pra nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil!

Acabar com isso tudo de uma vez!

Nós só entramos em festival pra isso!

Não é, Gil?

Não fingimos, não fingimos, aqui, que desconhecemos o que seja festival não!

Ninguém nunca me ouviu falar assim!

Sabe como é?

Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas, e vocês?

E vocês?

Se vocês... se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos!

Me desclassifiquem junto com o Gil!

Junto com ele, tá entendendo ?

E quanto a vocês:... (incompreesive).

O juri é muito simpático mas é incompetente.

DEUS ESTÁ SOLTO!

Me dê um beijo meu amor

Eles estão nos esperando

Os automóveis ardem em chamas

Derrubar as prateleiras

As estantes

As estátuas

As vidraças

Louças, livros, sim

E eu digo sim

E eu digo não ao não

E eu digo é proibido proibir

É proibido proibir

É proibido proibir

É proibido proibir

É proibido proibir

Fora do tom, sem melodia!

Como é júri?

Não acertaram?

Qualificaram a melodia de Gilberto Gil e ficaram por fora!

Juro que o Gil fundiu a cuca de vocês!

*Chega!*⁷⁷

Caetano faz então através de seu “manifesto” uma declaração de repúdio ao governo militar e aos estudantes esquerdistas, que para ele eram autênticos representantes da “esquerda anti-imperialistas”, que proclamavam liberdade e lutavam por mudanças comportamentais, mas não conseguiam nem ao menos se libertar de valores cultuados pelas famílias. Valores esses que fizeram Caetano temer logo após ter dito “Deus está solto” “e o medo de ter ido longe demais em mexer com forças sobrenaturais era um modo simbólico de eu me dizer que talvez tivéssemos tocado estruturas profundas da vida brasileira”.⁷⁸O manifesto critica também os estudantes que foram incapazes de aceitarem as mudanças na música, aprovando simplesmente imitações americanas já conhecidas.

Portanto segundo Campos “ *‘É Proibido Proibir’* ficará como um marco de coragem e de integridade artística, apesar de todo o ritual de proibições, que fechou o seu círculo com o veto do Sr Antônio Marzagão, a quem faltou sensibilidade para compreender que a arte dispensa paternalismos e que aos burocratas não compete policiar a arte, mas simplesmente estimular as suas manifestações. Fez bem Caetano, e foi coerente, não se dobrando às imposições da direção do Festival Internacional da Canção, para que apresentasse a sua canção sem plásticos e sem uivos.

Há cronistas e compositores que pensam que o único dever do artista é bajular e badalar o gosto do público. São os defensores da música batizada de “gastronômica” por Umberto Eco : dar ao público o que ele já sabe e espera inconscientemente ver repetido. Respeitar o código para ser respeitado. Na verdade, essa é a melhor maneira de iludir o público e de desrespeitá-lo. Seria fácil a Caetano

⁷⁷ Música Popular. Ano 1 Número 1. 1986. p 6 -7.

⁷⁸ VELOSO. Op. Cit., p 303.

e Gil cultivarem essa espécie de “bom comportamento”, como fazem outros compositores muito “participantes”, mas que mal escondem a avidez pelo aplauso “gastronômico”. Mas eles preferiram assumir o risco quase suicida de desagradar para despertar a adormecida consciência de liberdade dos destinatários da sua mensagem. Talvez custem a ser compreendidos. Não importa. Como disse Fernando Pessoa, “o amanhã é dos loucos de hoje”. E como disse Décio Pignatari, prata da casa: “na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso”.⁷⁹

Logo depois da apresentação, Caetano, Gil, e os Mutantes aceitaram fazer algumas apresentações em um a Boate mais uma vez influenciados pelo empresário Guilherme Araújo. “Guilherme em breve surgiria com o plano de apresentarmos as duas canções num show numa boate do Rio, paralelamente às finais cariocas (e internacionais) do festival. Era com muito orgulho que eu nos via num sofisticado show à margem da chatice do FIC. Suponho que foi então o iniciante empresário Ricardo Amaral (um paulista que se tornou a partir dessa época o “dono” da noite carioca) quem propôs a Guilherme um espetáculo tropicalista com os Mutantes, Gil e eu em sua Boate Sucata, à beira da lagoa Rodrigo de Freitas (já era uma “discothèque”, sem esse nome, mas com todas as características - e não era a pioneira na cidade: o Le Bateau já estava aí havia algum tempo). O show foi possivelmente a mais bem sucedida peça do tropicalismo. Pelo menos, a que melhor expunha nossos interesses estéticos e nossa capacidade de realização, além de não apresentar a defasagem habitual entre nosso estágio crítico e nossos produtos até aqui inseridos na voragem da realidade, fosse da gravadora, fosse da emissora de televisão. Infelizmente não há muitos bons registros fotográficos (nenhum em movimento) do que fizemos ali. Embora uma gravação de quatro números meus com os Mutantes, que saíram num compacto

⁷⁹CAMPOS. Op. Cit., p 268.

duplo, possam dar uma idéia do que estávamos fazendo. Eu usava o mesmo traje plástico verde e negro das apresentações do TUCA - creio que Gil e os Mutantes também mantinham o figurino - e levava às últimas conseqüências o comportamento de palco esboçado desde "Alegria, alegria", estirando-me deitado no chão, plantando bananeira e enriquecendo o rebolado cubano-baiano do **"É Proibido, Proibir"**. Mas o mais forte do espetáculo era o que Gil e os Mutantes faziam musicalmente com o material escolhido".⁸⁰

O show chegou ao fim quando um juiz de direito indignado com o espetáculo, mesmo sem embargo conseguiu suspender o show e fechar a boate.

⁸⁰ VELOSO. Op. Cit., p 304.

Conclusão

No decorrer de 1967 o país triunfa com os movimentos artísticos. O Brasil conhece o movimento tropicalista, no qual se reconhece um grande número de músicos, escritores, encenadores e pintores.

No entanto, como reação contrária as manifestações, o presidente Costa e Silva, em 1968 promulgou o Ato Institucional nº 5 e o Ato Suplementar nº 38, colocando o congresso em recesso por tempo indeterminado. Nos meses seguintes, o governo ainda promulgou uma série de atos institucionais, atos suplementares e decretos, todos com a intenção de controlar o governo e os cidadãos.

O ano de 1968 também começou a por fim às lutas da esquerda, que desde 1961 estava sofrendo mudanças. Primeiro quando Luís Carlos Prestes encaminhou ao Tribunal Superior Eleitoral, documentos para a legalização do PCB (Partido Comunista do Brasil). Ao substituir "do Brasil" por "Brasileiro", pretendia-se mostrar que o partido era brasileiro e não uma Seção do Brasil na Internacional Comunista, no entanto, a substituição foi inútil.

Um protesto articulado e subscrito por militantes em defesa do verdadeiro partido comunista, consumou e formalizou a existência do PC do B (Partido Comunista do Brasil), que se proclamou o mesmo partido desde 1922, data da fundação e reorganizado em 1962. O P C do B tinha agora como objetivo conquistar um governo

popular revolucionário. Contudo, o PC do B não foi bem aceito no PCUS e acabou optando pelo alinhamento com o Partido Comunista da China.

O POR (T), Partido Operário Revolucionário (Trotskista), sob a orientação do argentino Homero Cristali, cujo pseudônimo J. Posadas, filiou-se à Quarta Internacional e desenvolveu um enfoque terceiro-mundista da revolução mundial. Embora, o POR (T) tenha tido resultados positivos na sua aproximação com operários urbanos e rurais foi incapaz de apresentar propostas concretas aos movimentos.

Com o crescimento do PCB e suas teses reformistas, alguns intelectuais do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais buscaram inspirações em outras fontes como Rosa Luxemburg e Bukharin, desse meio cultural nasceu a Organização Revolucionária Marxista, editora do periódico Política Operária, por isso a sigla POLOP. A POLOP centrou-se na crítica ao reformismo e ao nacionalismo, porém recusou-se a participar dos movimentos pelas reformas de base e não aceitava representantes da classe operária.

A AP (Ação Popular), outra corrente que se aproximava da idéia da revolução socialista, surgiu com as mudanças na Igreja Católica. A AP buscou uma ideologia própria, apoiando-se em pensadores católicos. A AP teve também uma vertente protestante e uma outra de formação marxista. Mas, o que diferencia a AP do POR(T) e da POLOP é a capacidade de atuação nos movimentos em favor das reformas de base.

Como demonstramos acima a esquerda brasileira se diversificou e desafiou o partido comunista no campo do marxismo, se opôs a ditadura e uma grande parte adotou a luta armada e confrontou com o terrorismo de direita, que atingiu o ápice em 1968.

Nesse período, a censura se tornou inflexível, controlando totalmente a imprensa, impedindo que circulasse publicações de oposição, aposentou compulsoriamente professores universitários, prenderam e forçaram artistas a saírem do país.

Diante da violência imposta pelo regime militar, o Tropicalismo, um movimento artístico que vai buscar em Oswald de Andrade, na poesia concreta e no que estava sendo produzido fora do país a inspiração para uma arte de renovação.

Na música Tropicalista Caetano, Gil, Os Mutantes e Beat Boys, apresentavam suas canções tropicalistas em festivais, porém não eram bem aceitos pelo público devido as suas provocações, mas foi no III Festival Internacional da Canção No TUCA quando Caetano cantou “É Proibido Proibir”, que os tropicalistas sentiram a rejeição do público.

“É Proibido Proibir” foi uma sugestão do empresário de Caetano, Guilherme Araújo, que tinha sofrido uma influência do Maio Francês.

Maio de 68 na França foi um movimento que contestou e buscou explicações para as razões que fizeram a história. Foi um movimento amplo e espontâneo, os grupos que participaram do movimento, trotskistas, maoistas, guevaristas ou anarquistas desempenharam um papel comum nas manifestações.

Os estudantes, entraram em conflito contra os aparelhos de integração, manipulação e agressão, saíam em passeatas pelas universidades e ruas por razões estritamente universitárias, mas ao encontrarem a polícia, os enfrentamentos ficaram a critério das forças repressivas. Portanto, o enfrentamento tanto podia ser violento como não.

A partir desse momento as manifestações estudantis deixam o plano universitário para passar ao plano político e as universidades se transformam em um

lugar de reunião e discussão. Discussão essa que envolve a própria esquerda francesa.

Os estudantes também tiveram o apoio do movimento operário, que já era rico em tradições revolucionárias, o que permitiu o desenvolvimento revolucionário de toda a luta, inclusive estudantil.

Contudo, a contestação não se limitou apenas a política, mas se estendeu a cultura, por isso, o tropicalismo revive a dimensão poética, estética e política do Maio Francês.

Bibliografia

- BERNARDET, J.C. & RAMOS, A. F. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.
- CALADO, Carlos, *A Divina Comédia dos Mutantes*, Rio de Janeiro. Editora 34, 1995.
- CAMPOS, Augusto, *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo, Perspectiva, 1968.
- CEREJA William Roberto & MAGALHÃES, *Thereza Anália Cochar. Literatura Brasileira*: São Paulo. Atual. 1995.
- DIONYSOS, Teatro Oficina, in *Significado de o Rei da Vela*, Ministério da Educação e Cultura - SEC-Serviço Nacional de Teatro, 1982.
- FAVARETTO, Celso; *Tropicália: Alegria, Alegoria*. São Paulo. Kairós.1979
- Garcia, S. *Teatro da militância: a intenção do popular do engajamento Político*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990.
- GORENDER, J. *Combate nas Trevas A Esquerda Brasileira: Das Ilusões Perdidas À Luta Armada*. São Paulo. Ática. 1987.
- MACIEL. Luiz Carlos; *Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; 1996.
- MANTOVANI, Ana. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.
- MATOS. Olgária C.F.; *Paris 1968: as barricadas do desejo*; Brasiliense: 1 ed; 1981.
- Música Popular. Ano 1 Número 1. 1986.

SCHWARZ, R. "Cultura e Política 1964 -69". In: —. *O Pai de Família e Outros Estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.1992.

SKIDMORE, T. E. *Brasil de Castelo a Tancredo, 1964 - 1965*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

TINHORÃO, José Ramos, *Pequena História da Música Popular - da Modinha à Canção de Protesto*, Petrópolis, Editora Vozes, 1978

VASCONCELLOS, Gilberto, *Música Popular de olho na fresta*. Editora Graal, 1977

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

Anexo I

Letras de Canções

Alegria Alegria**Caetano Veloso**

caminhando contra o vento
sem lenço sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou

o sol se reparte em crimes
espaço naves guerrilhas
em cardinales bonitas
eu vou

em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes pernas bandeiras
bomba e Brigitte Bardot

o sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia
eu vou

por entre fatos e nomes

ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola
sem lenço sem documento
eu vou

eu tomo uma coca-cola
ela pensa em casamento
uma canção me consola
eu vou

por entre fotos e nomes
sem livros e sem fuzil
sem fome sem telefone
no coração do Brasil

ela nem sabe até pensei
em cantar na televisão
o sol é tão bonito
eu vou

sem lenço sem documento

os olhos cheios de cores

peito cheio de amores

vãos

eu vou

por que não? Por que não?

nada no bolso ou nas mãos

eu quero seguir vivendo

amor

eu vou

Por que não? Por que não?

Domingo no Parque

Gilberto Gil

o rei da brincadeira - ê José	o sorvete e a rosa - ê José
rei da confusão - ê João	a rosa e o sorvete - ê José
um trabalhava na feira - ê José	ôi dançando no peito - ê José
outro na construção - ê João	do José brincalhão - ê José
o sorvete e a rosa - ê José	
a semana passada no fim da semana	a rosa e o sorvete
João resolveu não brigar	
no domingo de tarde saiu apressado	ôi girando na mente - ê José
e não foi pra ribeira jogar	do José brincalhão - ê José
	Juliana girando - ôi girando
capoeira	ôi na roda gigante - girando
não foi lá pra ribeira	ôi na roda gigante - girando
foi namorar	o amigo João - João
o José como sempre no fim da semana	o sorvete é morango - é vermelho
guardou a barraca e sumiu	ôi girando a rosa - é vermelha
foi fazer no domingo um passeio no parque	ôi girando girando - olha a faca
lá perto da boca do rio	olha o sangue na mão - ê José
foi no parque que ele avistou	Juliana no chão - ê José
Juliana	outro corpo caído - ê José
foi que ele viu	seu amigo João - ê José

Juliana na roda com João

uma rosa e um sorvete na mão

Juliana seu sonho uma ilusão

Juliana e o amigo João

o espinho da rosa feriu Zé

e o sorvete gelou seu coração

amanhã não tem feira - é José

não tem mais construção - é José

não tem mais brincadeira - é José

não tem mais confusão - é João

Tropicália**Caetano Veloso**

sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhões
aponta contra os chapadões
meu nariz

eu organizo movimento
eu oriento carnaval

eu inauguro o monumento
no planalto central
do país

viva a bossa-sa-as
viva a palho-ça-ça-ça-ça

o monumento é de papel crepom
e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás
da verde mata

na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins urubus passeiam
a tarde inteira entre os girassóis

viva maria-ia-ia
viva a bahia-ia-ia-ia-ia

no pulso esquerdo um bang-bang
em suas veias corre muito
pouco sangue

mas seu coração balança a um
samba de tamborim

emite acordes dissonantes
pelo cinco mil alto falantes
senhoras e senhores ele pôe os
olhos grandes sobre mim

o luar do sertão

o monumento não tem poeira

a entrada é uma rua antiga

estreita e torta

e no joelho uma criança

sorridente feia e morta

estende a mão

viva a mata-ta-ta

viva a mulata-ta-ta-ta-ta

no pátio interno há uma piscina

com água azul de amarelina

coqueiro brisa e fala nordestina

e faróis

viva iracema-ma-ma

viva ipanema-ma-ma-ma-ma

domingo é o fino da bossa

segunda feira está na fossa

terça feira vai à roça

porém

o monumento é bem moderno

não disse nada do modelo

do meu terno

que tudo mais vá pro inferno

meu bem

que tudo mais vá pro inferno

meu bem

viva a banda-da-da

Carmem Miranda-da-da-da-da

Geleia Geral

Gil & Torquato Neto

um poeta desfolha a bandeira
 e a manhã tropical se inicia
 resplandente candente fagueira
 num calor girassol com alegria
 na geleia geral brasileira
 que o jornal do Brasil anuncia

ê bumba-iê-iê-boi
 ano que vem mês que foi
 ê bumba-iê-iê-iê
 é a mesma dança meu boi

a alegria é a prova dos nove
 e a tristeza é teu porto seguro
 minha terra é onde o sol é mais limpo
 e mangueira é onde o samba é mais puro
 tumbadora na selva selvagem
 pindorama - país do futuro

é bumba-iê-iê-boi
 ano que vem mês que foi

maracujá mês de abril
 santo barroco baiano
 seiperpoder de paisano
 formiplac e céu da anil
 três destaques da portela
 carne seca na janela
 alguém que chora por mim
 um carnaval de verdade
 hospitaleira amizade
 brutalidade jardim)

ê bumba etc

plurialva contente brejeira
 miss-linda-Brasil diz bom dia
 e outra moça também cariolina
 da janela examina a folia
 (salve o lindo pendão dos seus olhos
 e a saúde que olhar irradia)

ê bumba etc.....

ê bumba-iê-iê-iê

é a mesma dança meu boi

um poeta desfolha a bandeira

e eu me sinto melhor colorido

(é a mesma dança na sala no coneção da tv
e quem não dança não fala assiste a tudo e

pego um jato viajo arrebento

com o roteiro do sexto sentido

se cala

não vê no meio da sala

voz do morro pilão de concreto

tropicália bananas e ventos

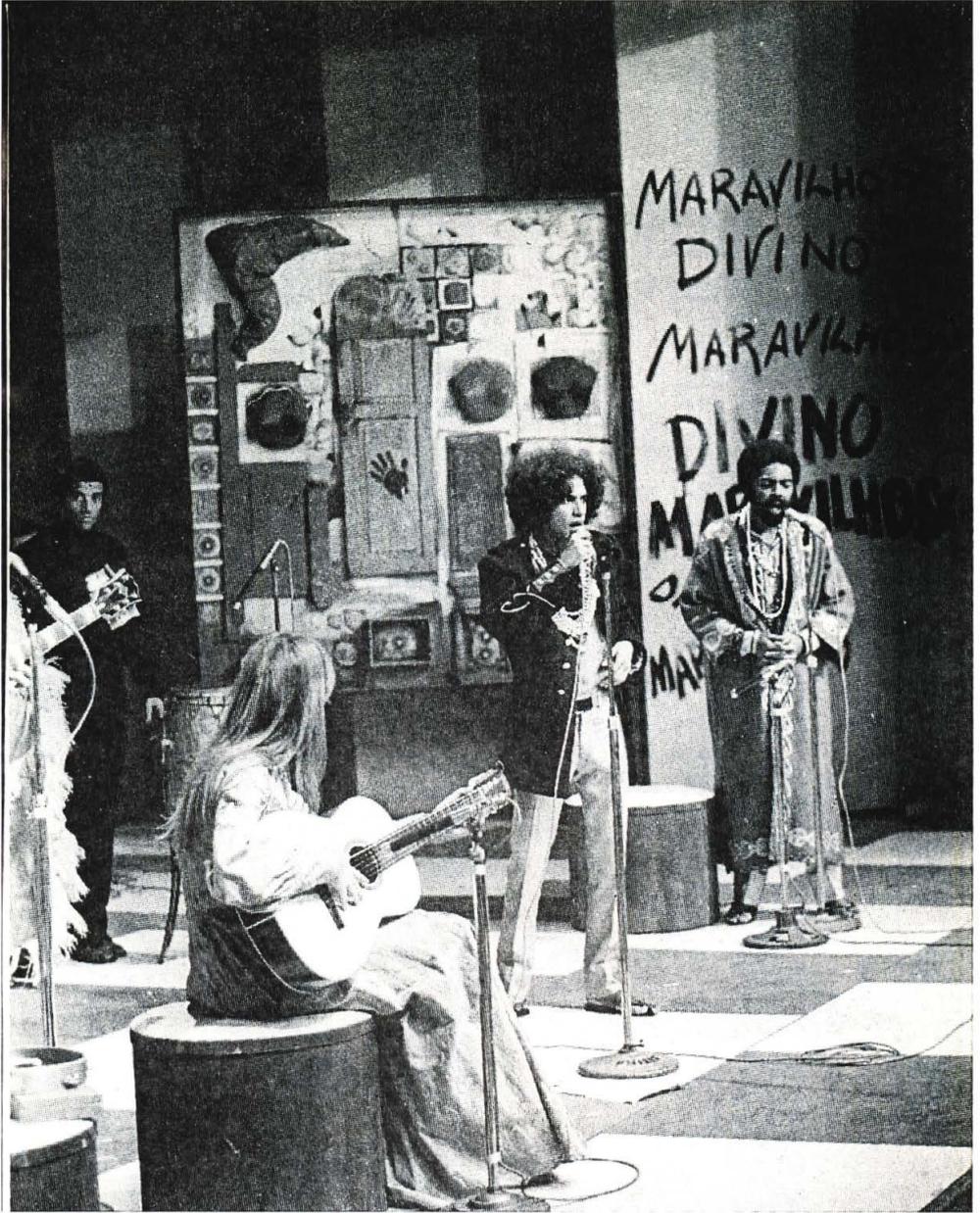
as relíquias do Brasil:

doce mulata malvada

um elepê de sinatra

Anexo II

Imagens Tropicalistas





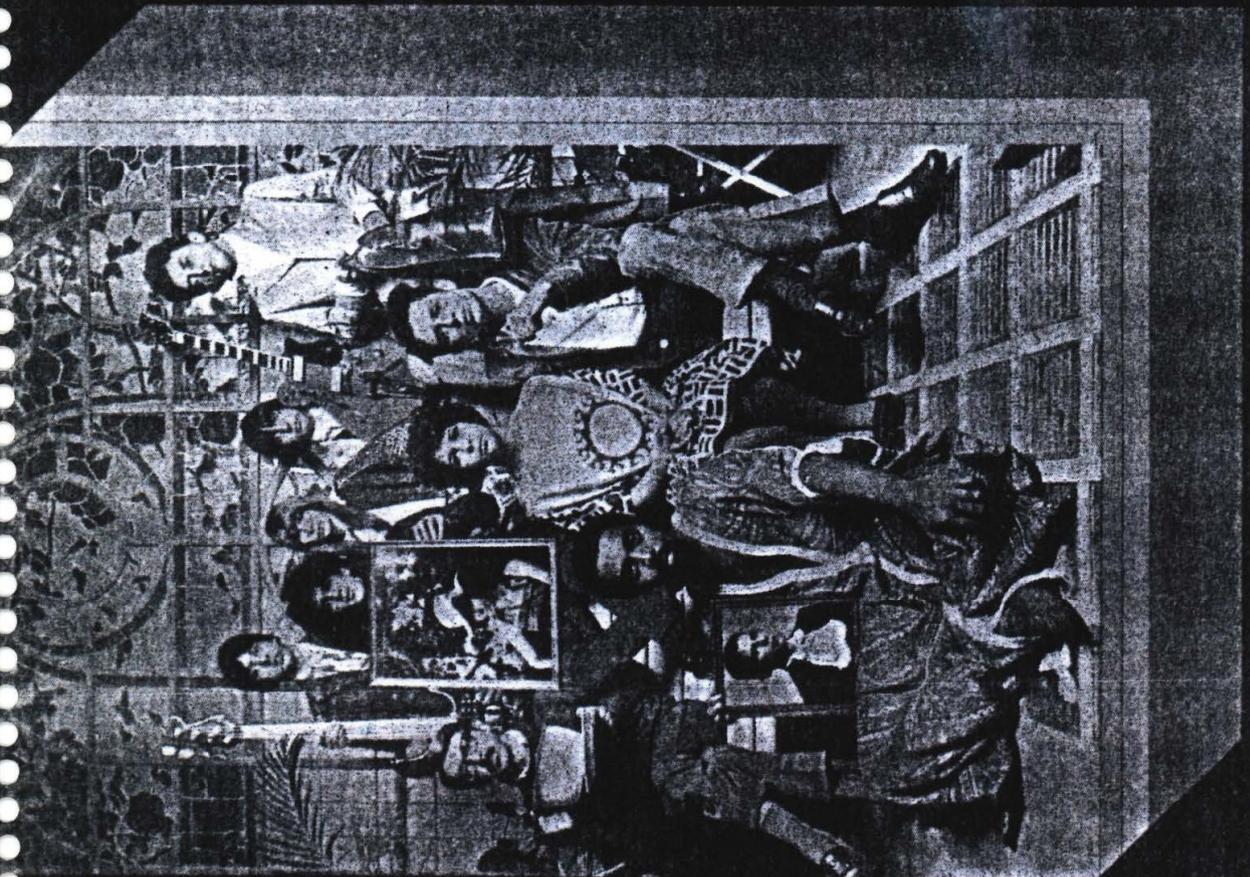


R 705.0401



SAATCHI & SAATCHI

DU PANIS ET CIRCENCIS



TROPICALIA

PHILIPS



Foto Abril

Com os Mutantes no Festival da Record, 1968: "Os temas da Jovem Guarda e do Tropicalismo já foram digeridos"