

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

MARIA VITÓRIA SANTOS FONTES

**ECOS DA CONTRACULTURA NA TROPICÁLIA BRASILEIRA
(1968-1971)**

SÃO CRISTÓVÃO

2021

MARIA VITÓRIA SANTOS FONTES

**ECOS DA CONTRACULTURA NA TROPICÁLIA BRASILEIRA
(1968-1971)**

Artigo apresentado como avaliação da atividade de Prática de Pesquisa em História, para obtenção do título de licenciada em História, orientado pelo professor Dr. Luis Eduardo Pina Lima.

SÃO CRISTÓVÃO

2021

Sumário

RESUMO	4
ABSTRACT.....	4
INTRODUÇÃO	5
1. TROPICÁLIA E CONTRACULTURA NO CONTEXTO BRASILEIRO DA REPRESSÃO	8
1.1 A CONTRACULTURA E O BRASIL	10
1.2 A ASCENÇÃO DA TROPICÁLIA	13
2. “OS TROPICALISTAS E A CONTRACULTURA”	17
CONCLUSÃO	20
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	21
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS.....	21
ANEXOS.....	22

RESUMO

A presente pesquisa histórica irá abordar o contexto da contracultura e as suas ressonâncias no movimento da “Tropicália”, entre os anos de 1968 e 1971, compreendendo parte do período referente à Ditadura Civil-Militar no Brasil. Situada no campo da contracultura e suas interfaces na Música Popular Brasileira, o objetivo da pesquisa se dá pela identificação dos traços que caracterizam a Tropicália como uma apresentação da contracultura no Brasil. Para alcançar o objetivo proposto, foram utilizadas as seguintes obras: “Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira” (2009) de Christopher Dunn; “Contracultura, entre a curtição e o experimental” (2019) de Celso Favaretto; “Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)” (2020) de Marcos Napolitano. Por fim, conclui-se que a Tropicália representa, entre características plurais e autênticas, uma expressão regional da contracultura nos anos de maior repressão da Ditadura no Brasil.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. Tropicália. Contracultura.

ABSTRACT

This present historic research will abroad counterculture context and it's resonances in "Tropicália" movement, between 1968 and 1971, period wich referencee to Civil-Military Dictatorship in Brasil. Placed on counterculture's field and it's interfaces at Brazilian Popular Music, this paper's goal is to identify characteristics from the "Tropicália" that classify it as a counterculture movement from Brasil. On the way to archive our proposed objectives, the following peaces were used: "Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira" (2009) by Christophen Dunn; "Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)" (2020) by Marcos Napolitano. Finalizing, it's possible to conclude that the Tropicália represents, between plural and authentic characteristics, a regional expression of the counterculture from the years of biggest repression during the Brazillian Dictatorship.

Keywords: Brazillian Popular Music. Tropicália. Counterculture.

Ecossistemas da Contracultura na Tropicália brasileira (1968-1971)

“A brutalidade da delicadência das delícias

Diaspóricas tecnizadas q floriram na

eterna flor tropicália no jardim

amurado brutalmente do mundo

começando a ruir em 1967.”

(DUNN, Livro Caramanchão do Jardim, 2009, p.9).

INTRODUÇÃO

Ao longo do século XX, a sociedade no período pós-guerra estava submersa em transformações, quase que simultâneas, em diversos âmbitos como nos setores econômico, político e cultural. A mentalidade dos indivíduos encontrava-se dividida entre o medo do que os aguardava no futuro e a esperança para com os sobreviventes de consecutivas crises humanitárias.

O mundo ocidental não seria o mesmo a partir daquele século. Desse modo, os sujeitos que pareciam estar de acordo com as decisões tomadas por quem detinha o poder, em momentos de grande vulnerabilidade social, foram surpreendidos por uma série de divergências ideológicas que, conseqüentemente, promoveram mobilizações coletivas e avanços tecnológicos, desembocando no processo de globalização.

O cenário político mundial, a partir do início do século XX, já contava com populações efervescentes que se encontravam em transição entre o declínio da “razão” mercantilista do século XIX e o avanço da contestação. Ampliando esse cenário, torna-se perceptível a existência de brutais contradições sociais, étnicas e culturais. Dessa maneira, é necessário levar em consideração as conseqüências desses paradoxos, ao abordar o contexto histórico do qual trata o presente artigo. Compreende-se, portanto, que é no interior de tais conflitos que surgem diversas manifestações individuais e coletivas destacando-se por serem a favor de um sistema, ou contra ele, utilizando-se dessas prerrogativas para a efetividade de suas ações.

Nesse período, experimentaram-se momentos “maniqueístas” da História, cuja humanidade era questionada, a todo o momento, por conta de seus hábitos, vivências, costumes e, conseqüentemente, lideranças. Com o avanço tecnológico e industrial, não fazia mais tanto sentido cultivar as heranças de épocas passadas, ao tempo em que muitas tradições se reciclavam ou eram mantidas. O patriarcado assolava o abismo entre homens e mulheres através dos direitos civis e da cultura machista. Por outro lado o racismo, além de institucional, desenvolve características estruturais no pós-abolição e através da luta de classe se instala perpetuamente na relação entre patrão e proletário.

Foi nesse contexto que surgiram agentes históricos alternativos em diversos nichos, os quais foram essenciais para que tradições fossem questionadas e, em alguns casos, revolucionadas. Na cultura ocidental, promovia-se a valorização daquilo que era “belo”, como um padrão ideal para que a massa vivesse em harmonia com a repressão da liberdade. Noutro extremo, emergia o contraste e a criticidade.

Obviamente que o “culto ao belo” era mais propício para o dominador, pois mantinha o social controlado, enquanto que, o espírito crítico, condizente ao imaginário daqueles que seguiam a “contramaré”, seria visto como agentes de transformação, nem sempre encarado pela sociedade de maneira positiva.

No âmbito da cultura, a partir dos anos 60, período da tensa Guerra Fria entre EUA e URSS, a juventude assumiu um papel relativamente novo e fundamental para que as estruturas vigentes fossem duramente abaladas. Através de simples atos de rebeldia na estética, acompanhados de mudanças nas crenças e valores vistos como padrão para a época, jovens estadunidenses e de classe média, majoritariamente, se organizavam coletivamente contra o *Establishment* imposto pelo capitalismo e pela burguesia em ascensão. Essa movimentação contestadora, de caráter libertário e, posteriormente político, obteve repercussão mundial, aplicado e ressignificado às diversas realidades de cada país. O nome desse fenômeno foi anunciado pela mídia como contracultura.

A contracultura, antes de ser caracterizada como tal, era reconhecida através das novas formas de mobilização e contestação social, que se diferenciavam da prática política consolidada na esquerda tradicional (PEREIRA, 1986).

Desse modo, a juventude, como sua principal agente, parecia estar construindo uma nova “utopia” para a história da humanidade, uma saída contra o sistema capitalista através do surgimento de uma “Nova consciência” ou “Nova era”, termos esses bastante utilizados pelas ideologias presentes no movimento *hippie*. Ao contrário do que era projetado pela população ao se dar conta desse fenômeno, que tomou conta das mentalidades dos jovens e das cidades, a contracultura se mostrou plural e complexa. Alguns grupos buscavam válvulas de escape através do uso excessivo de drogas psicoativas e, com isso, acessavam certo desencantamento da realidade. Outros se organizavam de forma política, para agirem diretamente no legislativo e, assim, revolucionar as estruturas burocráticas, como foram conhecidos os *yippies*.

Na arte, o fenômeno da contracultura foi bastante expressivo em todas as partes por onde se fez presente, principalmente nos setores da música, artes visuais e plásticas, teatro e do cinema. O filósofo gaúcho e precursor dos estudos contraculturais no Brasil, Luiz Carlos Maciel (1938-2017), considera a arte como valor mais alto de uma cultura e crítica, dessa forma, o rigor científico e metodológico que dominava a produção cultural na época. A cultura é um produto histórico e, devido a isso, a contracultura se classifica como uma “cultura marginal” ou “anticultura”, pois ela obedece a subjetividades que não estão necessariamente registradas num quadro formal. (MACIEL, 1980 apud PEREIRA, 1986, p.14).

Para observar a expressão da contracultura no processo sociocultural de uma região, podemos aplicar o conceito antropológico do relativismo e enxergar cultura como “culturas”. Considerar as diferentes leituras sobre o mundo, sem aplicar um juízo de valor intrínseco da elite ocidental e capitalista. Através dessa ótica, é possível perceber respaldos da contracultura no tempo e espaço.

Em 1968, período inicial da Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1985), um grupo de jovens artistas, naturais da Bahia, migrava para São Paulo e, dali, surgiria um movimento contestador que causaria impacto na sociedade com suas indagações e tais formas de expressá-las, como já havia acontecido na Semana de Arte Moderna de 1922, cenário de grandes referências para os vanguardistas. Esse fenômeno artístico e extremamente subversivo ficou conhecido como Tropicália. A arte tropicalista, apesar de sua curta duração, inovou o cenário cultural e se instaurou como um das principais movimentos de enfrentamento à política da censura.

Esse caráter contestador e libertário representou uma ressonância histórica em todo o globo, pois o ano de 1968 ficou marcado por muitos eventos de mobilização coletiva. A partir dessa prerrogativa, se desenvolve a questão de pesquisa: Quais traços da Tropicália caracterizam este movimento como a apresentação da contracultura no Brasil?

1. TROPICÁLIA E CONTRACULTURA NO CONTEXTO BRASILEIRO DA REPRESSÃO

Segundo Napolitano (2004), “o período de 1950 a 1980 é muito importante na medida em que nele se gerou um conjunto de representações simbólicas de Brasil e de povo brasileiro que até hoje atua em nossas consciências”. Dessa maneira, é possível analisar que o país passava por grandes transformações e, ligadas a elas, estava à busca por uma representação da identidade brasileira. Porém, em um cenário de Ditadura, as imagens eram extremamente distorcidas da realidade e a cultura tradicional era pensada também como um projeto político para o Brasil, baseado em valores conservadores e condizentes às elites dominantes.

Compreender a Tropicália enquanto fenômeno da contracultura, bem como dispositivo de resistência política em um período de repressão das liberdades individuais e coletivas, requer observação dos traços de cada um e suas contribuições para o repertório cultural da nação brasileira. Afinal, o momento histórico era bastante delicado e permeado de divisões sociais. Nesse sentido, arte atuaria como um respiro mediante os padrões opressivos de comportamento e ideias, além de possuir um papel revolucionário.

As particularidades de movimentos que se caracterizam por ideais de contestação, e sua influência na produção cultural, foram essenciais para perceber a transformação do Brasil durante o século passado e o impacto dessas nas gerações futuras. No livro “Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)”, Marcos Napolitano afirma que:

O velho Brasil rural, de comunidades camponesas e semirurais, passou a coexistir com um Brasil cada vez mais urbanizado e industrializado, sobretudo a partir do final dos anos 1950. No âmbito da cultura popular, esse processo representou o cruzamento de elementos imemoriais, ditos folclóricos, com elementos de uma cultura cada vez mais ligada ao lazer urbano das novas massas trabalhadoras. (NAPOLITANO, 2004, p. 8).

Diante disso, compreende-se que a década de 1960 não foi diferente no que se refere às ideologias progressistas que cresciam na época. A cultura passou a se apresentar com um valor revolucionário em meio às condições sociopolíticas e, encontrava espaço para se manifestar, principalmente, vinculada à juventude universitária. A criação do primeiro Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro, em 1961, por exemplo, promoveu diversas oportunidades para que a arte cumprisse um papel de conscientização das classes e democratizasse o acesso das massas trabalhadoras à cultura nacional. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 9).

No entanto, tais estratégias eram associadas às lutas travadas pela esquerda, que foi duramente perseguida e até desarticulada com o desencadear da Ditadura Civil-Militar. Ou seja, para a cultura de resistência se fazer presente contra a política da violência, era necessário que se abrissem caminhos em meio ao *status quo*. Dessa forma, a arte brasileira mostrou-se plural e disposta a se reinventar, para que os objetivos principais de “libertação nacional” contra o Imperialismo norte-americano e a anulação da lei da censura fossem atingidos.

Tais medidas eram vistas como extremadas pelos militares na época que movimentavam as forças conservadoras, para combater a subversão de valores e uma tenebrosa ameaça comunista. As perseguições não deixaram de acontecer, como, inclusive, se acirraram após o decreto do Ato Institucional N°5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, assinado pelo então presidente Emílio Garrastazu Médici. O decreto foi responsável pelo momento mais violento e sombrio da Ditadura, e, associado à Constituição de 1967, bem como às diretrizes do Conselho de Segurança Nacional, determinava que:

Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em: I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função; II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais; III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política; IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) liberdade vigiada; b) proibição de freqüentar determinados lugares; c) domicílio determinado (GOVERNO DO BRASIL, ATO INSTITUCIONAL N°5, 1968).

A partir dessa ótica institucional, nota-se que a resistência deveria ser articulada, em quaisquer âmbitos sociais, para cumprir o seu papel efetivo contra a suspensão de

direitos políticos, pois, ao ser executada, garantia a restrição ou até mesmo a proibição dos demais direitos públicos ou privados. Além disso, todas as ações praticadas de acordo com o AI-5 estariam isentas de “apreciação judicial”, o que era extremamente nocivo para se firmar a unidade da militância. Mediante tal situação, era necessário que houvesse uma organização para combater o Regime, o que se deu através da mobilização de trabalhadores, sindicalistas, estudantes universitários e artistas.

É imprescindível reconhecer que os combatentes não iriam recuar, mesmo entre “fogo cruzado”. A classe artística estava empenhada em conscientizar, através de expressões subjetivas e comportamentais, operando leituras sobre a realidade na qual viviam. Diversos assuntos eram abordados, direta, ou indiretamente sobre a situação, por meio de peças de teatro, filmes, artes plásticas, poesias e músicas. Nessa esfera da cultura inserem-se as dimensões de causas políticas e de resistência, nem sempre realizadas de forma evidente.

Diante do exposto, objetivando analisar os impactos da contracultura como um movimento de contracorrente, sobretudo na Música Popular Brasileira, faz-se necessário investigar as suas principais características e interfaces.

1.1 A CONTRACULTURA E O BRASIL

O cenário cultural do Brasil, no final de 1968 até os anos iniciais da década de 1970, encontrava-se inconstante e amordaçado pela censura promovida pelo AI-5. Diversos artistas que faziam parte da oposição estavam sendo presos e exilados, pois a perseguição crescia cada vez mais, como uma “caça às bruxas” brasileira. O governo militar, além da preocupação com o combate aos críticos do regime, buscava se firmar no poder com o apoio da classe média. Para isso, investia na propaganda política e no crescimento econômico. O consumismo no Brasil ganhava um papel de destaque nesse momento histórico incentivado pelo “Milagre Econômico”. Nessa perspectiva, o consumismo,

[...] os meios de comunicação e a indústria da cultura como um todo conheciam uma época de expansão sem precedentes. Com o crescimento econômico, os bens culturais passaram a ser consumidos em escala industrial: telenovelas, noticiários, coleções de livros e fascículos sobre temas diversos, revistas (como a Revista *Veja* em 1969) demonstravam a nova tendência industrial e “massiva” do consumo cultural. (NAPOLITANO, 2004, p. 82)

No entanto, enquanto alguns setores expandiam suas produções com apoio institucional, outros decaíam. Foi o caso dos jornais, que por conta da censura, raramente conseguiam fechar suas edições diárias para publicação.

Em meio a essa estrutura autoritária que cercava o país, a juventude se destacava, principalmente a estudantil e de classe média, na inovação de espaços em que as expressões fossem minimamente livres e as contestações pudessem coexistir,

Já no final dos anos 1960, formou-se no Brasil uma rede “alternativa” de consumo de cultura, mais ligada a uma lógica artesanal de produção, desligada das grandes empresas que passavam a dominar o mercado. A imprensa alternativa, o teatro e o cinema “marginais” conheceram uma grande expansão, apesar da vigilância política e policial e das limitações financeiras. (NAPOLITANO, 2004, p. 83).

A juventude estava empenhada na fomentação de um mercado cultural brasileiro, fazendo com que a arte se democratizasse, na medida do possível, pois as produções eram voltadas para um público diversificado. Enquanto alguns jovens imergiam na luta armada e clandestina contra o Regime ou se organizavam em manifestações de cunho político, outros recorriam a uma experiência “alheia” a dura realidade, em outros termos, o *drop out*, ou seja, “cair fora” da sociedade.

Nesse sentido, os jovens, através da arte, buscavam uma forma de libertação das mentes. No campo da contracultura, esta é uma característica presente no movimento que ocorria, paralelamente, em outros países ocidentais, principalmente nos EUA e na França. No entanto, tal movimento não se apresentava de forma coesa em todos os lugares. Muito pelo contrário, o fenômeno prezava pelo experimentalismo, até mesmo por levar em consideração as subjetividades dos indivíduos e suas articulações com a modernidade, subvertendo valores e dispersando a resistência tradicional,

A proposição de uma “nova sensibilidade”, que se compunha com uma certa concepção de “marginalidade” em relação ao sistema sociopolítico e artístico-cultural, aparecia como motivação básica daquelas manifestações – o que implicava mudança acentuada da ideia e das práticas de participação desenvolvidas na década de 1960. (FAVARETTO, 2019, p. 11).

Não era como se o obscurantismo vivido pelo Brasil ofuscasse as lutas e desarticulasse os seus combatentes. A cultura se tornou multifacetada por meio dessas variadas formas de contestação, enquanto a contracultura se insere nesse contexto, pois irá aflorar no interior de uma institucionalização cultural. Afinal, havia interesses em

comum entre o Regime e o investimento no setor da cultura, pois seria através dela que se alcançaria a consolidação de uma identidade nacional convicta e representativa.

Os interesses da contracultura estavam aliados a um processo que daria início a reelaboração de experiências históricas vividas pelo Brasil em épocas passadas, sem perder o caráter político e questionador das vanguardas, mas também, “à margem da política oficial de cultura e da indústria cultural.” (FAVARETTO, 2019, p. 14). Ou seja, seriam retomadas constatações que foram vivenciadas na Semana de Arte Moderna de 1922, como a contradição entre o Brasil Colônia e o Brasil que almejava a transição do status de um país subdesenvolvido para uma nação globalizada. Essa dinâmica transfigura o cerne da arte brasileiro, manifestando-se em expressões como a plástica de Hélio Oiticica (1937-1980), caracterizada como uma “antiarte”, por conta do seu comportamento variante entre as demandas do presente e a tradição do passado.

Mediante tal perspectiva, é imprescindível levar em consideração que, para visualizar o fenômeno da contracultura, é necessário ampliar as lentes. Pois a mesma questiona a definição de si própria. O indivíduo e a cultura, os costumes e os valores estão suscetíveis à mudança a partir do momento em que o sujeito toma a consciência de si, enquanto um ser social e privado, em um contexto capitalista e autoritário. A contracultura busca a contradição e, ao mesmo tempo, o elo. Então, passasse a defender a “libertação” individual, com o objetivo de alcançar a harmonia social. No entanto, essa busca poderia ser feita de diversas maneiras, inclusive pelo uso excessivo de drogas psicodélicas, porém, por se tratar de substâncias nocivas ao corpo humano, quando manuseadas de forma irresponsável, seu uso era, em parte, contestado. Nesse sentido, a mobilização “alternativa” passou a ser bastante criticada aos olhos das tradições conservadoras, bem como, dentro da própria militância tradicional.

Favaretto (2019) cita o sociólogo brasileiro Luciano Martins para demonstrar uma das interpretações críticas ao processo de contracultura no Brasil. Nessa perspectiva, o referido autor, afirma que:

Ao reiterar as possibilidades de que o uso de drogas, transformado em “culto da droga”, não ter servido efetivamente para fins de “libertação pessoal” com a ampliação da percepção e de “rebeldia social”, antes tenha desembocado em práticas de “evasão da realidade” e até de “autodestruição”[...] (MARTINS apud FAVARETTO, 2004, p.26).

Esse posicionamento, no entanto, era importante para se ponderar a complexidade da contracultura no Brasil. Assim como a “fuga” ganhava espaço nessa corrente, existiam aqueles que batiam de frente, não só com a repressão, mas, também, com a própria oposição. O caso abordado será um dos mais clássicos, que ocorreu em meio à cena da Música Popular Brasileira, especificamente, com o surgimento da Tropicália e sua repercussão no universo artístico.

1.2 A ASCENÇÃO DA TROPICÁLIA

O movimento da Tropicália surge no ano de 1967, porém só é oficializado por meio de uma publicação no jornal *Última Hora*, no Rio de Janeiro, intitulada “Cruzada Tropicalista”, em 05 de fevereiro de 1968. Tal manifesto foi redigido por Nelson Motta, um dos principais entusiastas do tropicalismo no sudeste do país, e cujas palavras introduziam o objetivo desse movimento que:

Baseados nesse sucesso [produção cinematográfica *Bonnie e Clyde* (1967)] e também no atual universo pop, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo. Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mal gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido. (MOTTA, 1968, s/p).

Tal fenômeno se diversificou pelas vertentes culturais em ascensão no Brasil, como cinema, música, artes plásticas e teatro. A proposta tropicalista encaixava-se nos valores difundidos pela contracultura, citados no capítulo anterior, pois seu intuito não era destituir a cultura nacional, mas se utilizar dela para subvertê-la e, assim, criar novas formas de expressão artística com elementos identitários do povo brasileiro. De acordo com Napolitano (2004), a Tropicália poderia ser entendida como uma reação, ou até mesmo, uma resposta para a crise da cultura em meio à censura e projetos políticos para unificar a nação, negando a pluralidade das raízes populares.

Além de um reconhecimento para com os elementos da herança nacional, a Tropicália buscava desvincular a imagem do Brasil do cenário internacional, sem perder o seu caráter universalista. Nesse sentido, os tropicalistas retomariam o princípio antropofágico do poeta paulista Oswald de Andrade (1890-1954), ao defender que o processo criativo do artista se daria como um ato de “deglutir” características estéticas estrangeiras, transformando-as em obras autorais e autênticas. Não é à toa que o

movimento foi recebido com estranheza pelo público, pois não representava nada parecido com o que já era conhecido até então, mesmo assim, não deixou de fazer sentido com a mistura de diversos elementos estéticos. O sentido buscado pelos tropicalistas era proveniente do “subjeto” de cada indivíduo, por meio da catarse. Tal sensibilidade permeou uma das principais características do Tropicalismo, e do pós-Tropicalismo, bem como a sua associação com a contracultura brasileira.

Primordialmente, o “grupo baiano” composto por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto e José Carlos Capinam, migra para a capital paulista, no ano de 1968, e lá constrói “pontes” com diversas personalidades que estavam crescendo na cena cultural. Nesse sentido, escreve Christopher Dunn (2009),

Essa aliança entre músicos da Bahia – um importante centro de cultura de expressão afro-brasileira – e de São Paulo – a maior e mais industrializada cidade brasileira – comprovou ser uma poderosa combinação e teve um efeito duradouro sobre a música popular brasileira e outras expressões artísticas. (DUNN, 2009, p. 18)

O nome “Tropicália” foi elencado pelo artista plástico Hélio Oiticica para a exposição de sua “obra-ambiência”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Figura 1). O referido conceito apresentava uma simbologia que retratava a linguagem brasileira nos espaços e objetos expostos, visto que a obra tinha por finalidade, também, ser uma experiência sensorial e ativar a sensibilidade dos interlocutores.

No que se refere à composição musical, que levava o mesmo nome da “obra-ambiência”, Caetano Veloso induz o ouvinte, a criar imagens através das palavras escolhidas para descrevê-la e, a partir disso, provocar reflexões referentes ao contexto social e artístico,

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga, estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
Estende a mão [...] (VELOSO, 1967, “Tropicália”).

Essa diretriz criativa, que inflamava aos artistas tropicalistas, fez parte do movimento durante toda a sua existência e, posteriormente, continuou a ser preservada.

Diferente das lutas travadas pela esquerda tradicional e nacionalista, que buscavam superar as heranças socioculturais e econômicas do Brasil colonial, no Tropicalismo esses “males de origem” se sobressaem nas produções artísticas, mesclados às demandas do tempo em que viviam.

Dessa forma, sem necessariamente estarem conscientes de tais provocações, os tropicalistas rompiam com a erudição presente na Música Popular Brasileira. Através dessa ruptura era possível perceber alguns traços da Tropicália, não só nas composições fonográficas, como também nas propostas para a subversão das imagens ufanistas e, extremamente romantizadas, do Brasil nos “anos de chumbo” da Ditadura Civil-Militar,

Em vez de exaltar o povo como agente de uma transformação revolucionária, as músicas tendiam a se concentrar nos desejos e frustrações cotidianos das pessoas comuns que viviam nas cidades. Em última instância, os tropicalistas dariam ímpeto a atitudes, estilos e discursos da contracultura emergente no que se referia a raça, sexo, sexualidade e liberdade pessoal. (DUNN, 2009, p.20).

No entanto, o movimento de contestação proveniente da Tropicália não foi bem recebido entre a classe revolucionária ortodoxa, além de causar estranheza ao público. Muito críticos sobre a forma de expressão tropicalista, ex-guerrilheiros e pensadores da cultura na época se referiam ao movimento como “alegorias” que não surtiriam mudanças na sociedade brasileira. O crítico literário Roberto Schwarz apontava, por exemplo, que a ideia de um Brasil “atemporal” representada nas composições dos tropicalistas, reduzia a possibilidade de qualquer transformação nas tradições históricas e culturais brasileiras (SCHWARZ, 1978 apud DUNN, 2009). Porém, por se tratar de um tema controverso, alguns estudiosos se mostravam dispostos a compreender as vias indiretas do movimento. Nesse sentido, criticando Schwarz, Heloísa Buarque de Hollanda, ao tratar da política cultural na década de 1960, afirma que a Tropicália:

[...] propunha uma “nova linguagem crítica” que recusava a argumentação redentora de esquerdistas mais ortodoxos, porém intervinha diretamente em atitudes e comportamentos individuais, abrindo assim o caminho para práticas e discursos da contracultura. (BUARQUE DE HOLLANDA, 1992 apud DUNN, 2009, p.21).

Os tropicalistas ficaram conhecidos, não só pelas idealizações em suas letras e composições, mas também nas apresentações ao grande público e, ironicamente, na inserção à indústria cultural, que crescia massivamente naquela época. A Tropicália era comercializada como uma ideia transgressora entre a juventude, porém, se utilizava dessa comercialização para denunciar a própria indústria. Os Festivais de Música eram

bastante fomentados entre emissoras de televisão e gravadoras. Em 1967, durante o Festival de Música da TV Record, Gilberto Gil e Caetano Veloso lançaram o “som universal” e, com isso, disseminaram o gênero *pop* no Brasil, com o intuito de transmitir suas ideias de maneira simples e acessível. No bojo desse movimento, Caetano justifica a referida estética musical, afirmando que:

[...] era um modo de criar uma imagem pública sendo você mesmo um crítico dessa imagem e sabendo que aquilo implicava a criação de uma imagem pública. A gente, de certa forma, explicitava os mecanismos de marketing e denunciava o aspecto “mercadoria” da condição do músico popular. (VELOSO, 1994 apud DUNN, 2009, p.146).

O álbum coletivo “Tropicália, ou Panis et Circensis” (Figura 2), de 1968, marcou a geração da MPB, por se tratar de uma obra conceitual que integrava “letras de músicas, arranjos musicais, material visual e um texto na forma de um roteiro de cinema descontínuo no verso da capa do disco” (DUNN, 2009, p. 115). Contou com a participação dos principais membros do movimento: Caetano, Gil, Tom Zé, Gal Costa. Os Mutantes, Rogério Duprat, Torquato Neto, José Carlos Capinam e Nara Leão. A apresentação do álbum para o público caracterizou uma grande ruptura, permeado de ironias desde a capa até a composição das músicas. Seu conceito fundamentava-se em referências clássicas da História, mescladas às novas ideias que o grupo defendia. Segundo Christopher Dunn (2009, p.116) “o título da música e do álbum se refere à famosa afirmação do poeta clássico Juvenal, que expressava seu desdém pelos cidadãos da Roma antiga, aplacados pela manipulação calculada de “pão e circo” (Béhague, 1973, p.217)”.

Assim a Tropicália foi ganhando destaque nas mídias e chamando mais atenção da censura e dos militares, que temiam o efeito subversivo de suas apresentações, bem como, a contestação dos valores conservadores e nacionalistas. Os tropicalistas compreendiam que existia a possibilidade dessa estética alcançar o povo, mesmo satirizando-o, sem, contudo, menosprezar a cultura popular.

Em meio às diversas contradições e ambientações, não necessariamente propícias para o seu desenvolvimento, a Tropicália teve seu auge no final da década de 1960 e perdurou, informalmente, até os anos de 1971, época, na qual foi, por fim, desintegrada. Tal fato se deu, devido a questões pessoais e profissionais dos próprios integrantes, sem falar das condições sociopolíticas desfavoráveis para a continuação do grupo. Em 1969, dois dos idealizadores do movimento foram presos pelo Regime e

exilados na Inglaterra. No exterior, Caetano e Gil continuaram a compor e participar de Festivais de Música, assim como faziam no Brasil e, através de suas performances, proferiam mensagens de resistência e questionamento ao sistema autoritário, à supervalorização do lucro perante a vida, bem como demonstravam forte saudosismo em relação a sua terra natal. Nesse momento, a Tropicália adentrou em uma fase “particular” e, após o exílio, prisões, desaparecimentos e morte de diversas personalidades da oposição, alguns outros artistas deixavam o Brasil, por conta da perseguição legitimada pelo AI-5.

Entre “fogo cruzado”, a Tropicália deixou um legado que perdurou na MPB e na carreira de seus integrantes, pois o movimento renovou uma forma de expressão artística necessária para o momento histórico em que foi criado,

Os tropicalistas também contribuíram significativamente para a dissolução das hierarquias culturais produzindo música para o consumo de massa ao mesmo tempo em que utilizavam técnicas literárias e musicais antes associadas ao âmbito da arte erudita. Eles desenvolveram uma proposta para a produção cultural híbrida, gerando uma tradição própria na música popular brasileira. (DUNN, 2009, p.217)

2. “OS TROPICALISTAS E A CONTRACULTURA”

A Tropicália, em meio ao cenário mundial, abalou estruturas sociopolíticas através da arte. Nas condições de um movimento nacional, os tropicalistas internacionalizaram sua expressão peculiar e contribuíram para a “fundação” de uma contracultura brasileira, pois se utilizaram dos meios de massa para sobrepor diretrizes culturais, além de contestar um Regime que assolava a população, por vias alternativas e próprias. Com os seus códigos linguísticos e estéticos, o movimento se distinguiu dos “caretas”. Alguns termos como “desbunde” e “curtição” foram utilizados para se referir ao tropicalismo e, por mais que os integrantes fugissem das próprias definições, essas foram veiculadas pela grande mídia da época, propagando-se até os tempos atuais.

No caso do Brasil, em específico, a juventude urbana, pós o AI-5, encontrava-se desiludida com relação às formas tradicionais de resistência, pois pareciam estar sofrendo uma grande derrota para a política da violência e do medo. Dessa maneira,

buscavam meios de se libertar daquela dura realidade através de jornadas espirituais, consumo de drogas, psicanálise, dieta macrobiótica e religiões orientais (DUNN, 2009, p.198). Essa fuga, já conhecida como *drop out*, tornou-se comum na época e os tropicalistas se apropriaram desse processo para fomentar suas composições e, até mesmo, vivenciá-lo em conjunto.

Com o advento dos exílios, alguns tropicalistas se tornaram mais reconhecidos no exterior e, de certa forma, promoveram a imagem da cena artística brasileira para os países estrangeiros. Mesmo em situações nada romantizadas, artistas conseguiram retratar, de forma exuberante e sensível, o momento histórico da repressão, além de sintetizar ideias da contracultura em suas composições. A exemplo disso, temos a música “Vapor Barato”, composta por Waly Salomão, Jards Macalé e interpretada por Gal Costa, em 1971, na qual se narra a jornada de um *hippie* que abandonou a vida que levava para se “reinventar” em meio ao sofrimento causado pela desilusão:

Oh, sim, eu estou tão cansado
Mas não pra dizer
Que eu não acredito mais em você
Com minhas calças vermelhas
Meu casaco de general
Cheio de anéis
Vou descendo por todas as ruas
E vou tomar aquele velho navio
Eu não preciso de muito dinheiro
E não me importa, *honey* (SALOMÃO E MACALÉ, 1971).

Tais expressões de contracultura foram identificadas, também, durante a volta de Gilberto Gil e Caetano Veloso para o Brasil pós-exílio. Os artistas estavam dispostos a continuar os seus trabalhos na música, mas não necessariamente de maneira coletiva, visto que não se preocupavam tanto com a mensagem que iriam passar, mas com a contestação do conservadorismo vigente (DUNN, 2009, p.200).

Era nítido que os tropicalistas haviam passado por desilusões durante a estadia no continente europeu. Eles reconheceram que haviam sido notados por grandes figuras da cultura ocidental, como o cineasta Jean-Luc Goddard e o filósofo Jean Paul Sartre. Nesse quesito, a contracultura serviu como ponte para uma nova fase dos artistas, pois exigiu uma ampliação de perspectivas e, conseqüentemente, mudanças de estratégias para promover conscientização social em relação ao “[...] complexo militar industrial e

sua visão profundamente destrutiva e antiecológica visando o eterno crescimento econômico.”(ROSTAK, 1995 apud DUNN, 2009, p.201).

No retorno para o Brasil, Gil e Caetano haviam expandido o repertório cultural, em comparação com o que já existia antes de 1969, fazendo com que suas produções artísticas se tornassem cada vez mais conceituais e transgressoras, sem, no entanto, perder o caráter nacional e popular, defendido durante a Tropicália. Agora desenvolvidas numa concepção mais amadurecida.

Em entrevista registrada no artigo de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, Caetano Veloso demonstra certo descontentamento com o Tropicalismo, caracterizando-o como uma forma de “arrombar a festa”. Caetano, a grosso modo, romper as estruturas no Brasil é fácil, problema seria transformar, de fato, a mentalidade “mesquinha” e colonial dos brasileiros. Porém, ele reconhece a intensidade do movimento por conta de seus participantes e as ações que foram praticadas por eles, em prol da transformação. Segundo Veloso (1982), “A gente fez essa coisa com grandeza colocando em xeque a pequenez dessa elite colonial que é a sociedade brasileira, uma nação que ainda não é inteiriça, que não acontece, onde as coisas não rolam e onde as pessoas não têm acesso a quase nada.” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1986, p.85).

O fenômeno da contracultura no Brasil assumiu formas particulares, pois não pregava diretamente os valores defendidos pelos movimentos de protesto da década de 1960. Tal lógica causou certa desconfiança entre os críticos desse fenômeno no Brasil, porém, a Tropicália resistiu à institucionalização da cultura, à racionalidade capitalista e às formas de controle e censura dos governos militares. Nesse sentido, a contracultura se fez presente por vias ideológicas e contestadoras, defendendo, dessa forma, a transformação do sistema político e social brasileiro através sensibilidade provocada pela arte.

CONCLUSÃO

A contracultura no Brasil se deu de maneira plural e encontrou nos tropicalistas sua apresentação, pois tal movimento foi responsável por rupturas, no âmbito da Música Popular Brasileira, através de oscilações entre arcaísmos e modernidades nas suas composições fonográficas e performances para a mídia de massa. Além disso, o movimento da Tropicália, em sua totalidade, promoveu novas formas de contestação política, cujo indivíduo era valorizado assim como o coletivo. Nesse ponto, os ecos da contracultura são percebidos, pois havia uma diferença entre os tropicalistas e a resistência revolucionária dos movimentos de esquerda tradicionais e democráticos. Mais do que definir uma posição política, a Tropicália buscava questionar os costumes e comportamentos oriundos de uma herança histórica. Dessa maneira, o tropicalismo subvertia valores propiciando reflexões críticas sobre as estruturas conservadoras que se mantinham intactas desde a colonização e, através de uma expressão artística que evidenciava tais contradições, o grupo provocava a população a pensar “fora da caixa”, sem, no entanto, negar suas raízes culturais.

A pesquisa proporcionou a ampliação do conhecimento sobre o fenômeno da contracultura num cenário mundial e regional, bem como desenvolveu noções na área da História da Cultura Brasileira, com foco na MPB. Nessa perspectiva, o trabalho foi responsável por permitir enxergar a arte enquanto força política e mobilizadora da sociedade, sendo a música um grande dispositivo de contestação e interpretação sobre o tempo e espaço na História.

Com o advento da investigação histórica no campo da cultura e, eventualmente, da contracultura, faz-se necessário compreender, cada vez mais, quais são os respaldos dos movimentos oriundos desse universo na sociedade contemporânea. A Tropicália, enquanto movimento coletivo, teve um fim precoce, por conta de fatores cruciais da época em que emergia. Contudo, os ideais e as mudanças provocadas pela sua agitada passagem na MPB, “contaminaram” as seguintes décadas com o pós-Tropicalismo, que foi caracterizado por novas contestações sociopolíticas e culturais, inclusive, ao próprio Tropicalismo. Os tropicalistas seguiram diferentes trilhas em suas carreiras, mas suas produções e composições artísticas são o retrato de uma revolução na esfera musical e na fomentação da indústria cultural brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009. 276 p. Tradução: "Brutality Garden: Tropicalia and the Emergence of a Brazilian Counterculture".

FAVARETTO, Celso. **Contracultura**: entre a curtição e o experimental. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)**: cultura de massa e cultura de elite, movimentos de vanguarda, arte e política. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura?** São Paulo: Nova Cultural Brasiliense, 1986.

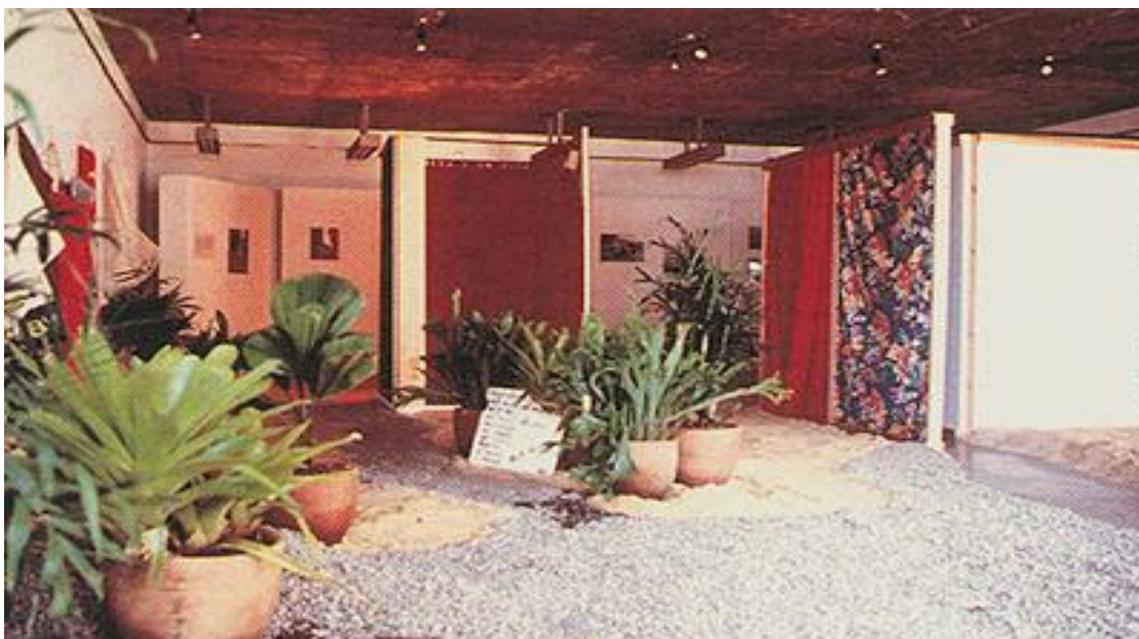
VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

MOTTA, Nelson. **Reportagens Históricas**: a cruzada tropicalista. A Cruzada Tropicalista. 1968. Disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_cruzada.php. Acesso em: 14 de dez. de 2021.

ANEXOS

Figura 1 – “Tropicália” de Hélio Oiticica (Reprodução Fotográfica de César Oiticica Filho, 1967).



Fonte: Acervo de Artes Visuais da “Enciclopédia Itaú Cultural”.

Figura 2 – Capa do álbum tropicalista “Tropicália, ou Panis Et Circencis” (1968)



Fonte: “Nuvem: Arte e Crítica”, 2019. Endereço eletrônico: www.nuvmcritica.com.