

**“TROPICALISMO: MÚSICA, PERFORMANCE E PARÓDIA TRÁGICA.
(Brasil , 1965/1972)”**

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/marccossilva1.html>)

Marcos Silva

Departamento de História da FFLCH
Universidade de São Paulo

Abstract: This article reflects on memory about Tropicalismo consolidated in Brazilian popular music. This memory indicates Caetano Veloso and Gilberto Gil's songs presented at the Third Brazilian Popular Music Festival, produced by TV Record (1967), as initial references of Tropicalismo. Although the unquestionable importance of this framework, this article shifts the discussion to the strong meaning of tragic parody and performance as milestones in Tropicalismo. Hence, the need to identify the development of this tradition before 1967, with an emphasis on performances by Nara Leão, Maria Bethania, Elis Regina, and Wilson Simonal (among singers) and Baden Powell, Edu Lobo, Jorge Ben (Jor), Chico Buarque, Milton Nascimento (among songwriters) and a few Young Guard composers and singers (Roberto Carlos, Erasmo Carlos and Wanderlea).

Keywords: Tropicalismo – Brazilian Popular Music - Culture and dictatorship in Brazil - Performance – Tragic parody.

A memória sobre o Tropicalismo na música popular brasileira começou a ser fixada principalmente a partir do livro *Balanço da bossa* (1968), de Augusto de Campos, com substancial reforço muito posterior no livro *Verdade tropical* (1997), de Caetano Veloso. Entre um e outro, e depois do último – como se observa no filme *Uma noite de 67* (2010), de Renato Terra e Ricardo Calil -, uma fortuna crítica substancial foi constituída sobre o tema, realçando a importância daquela tradição na música popular e noutras área da cultura brasileira (Terra e Calil).

Luz e sombra se mesclaram e continuam a se mesclar nessa fortuna crítica.

Por um lado, consolidou-se a compreensão de que o Tropicalismo em música popular estava articulado aos percursos de outras linguagens artísticas, particularmente, os ambientes de Artes Plásticas produzidos por Hélio Oiticica (um deles, com o título *Tropicália*, serviu de inspiração para a canção homônima de Caetano Veloso e batizou o movimento artístico); os filmes de Glauber Rocha (a filmagem de *Terra em transe* em 1966); e as montagens teatrais de José Celso Martinez Correa (particularmente, *O rei da vela*, texto de Oswald de Andrade, escrito em 1933 e encenado pela primeira vez em 1967; e *Roda viva*, texto de Chico Buarque, encenado em 1968). Por outro lado, incluiu a indicação de mudanças no panorama político e cultural do Brasil ditatorial, com o esgotamento de manifestações artísticas mais ou menos associadas aos horizontes culturais do Partido Comunista Brasileiro e que tinham dado continuidade à produção do Centro Popular de Cultura (CPC), ligado a esse partido. Esse esgotamento se deveu, em larga escala, à repressão ditatorial. mas também correspondeu a novas demandas que setores de esquerda formulavam como críticas a novos horizontes do capitalismo e às experiências socialistas filiadas ao modelo soviético.

Campos enfatizou a noção de “linha evolutiva da música popular” para explicar o Tropicalismo musical, indicando a continuidade de posturas de vanguarda que vinham da Bossa Nova (experimentalismo, internacionalismo), ao mesmo tempo em que salientou a ruptura estilística e mesmo política representada pelos tropicalistas. E uma forte imagem nessa fortuna crítica foi a de um momento claro nessa ruptura: a apresentação, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em setembro de 1967, das canções "Alegria, alegria", de Caetano Veloso, e "Domingo no parque", de Gilberto Gil. Junto com essa definição inaugural do Tropicalismo, Campos também ampliou o cânon literário e cultural onde situava a Poesia Concreta, da qual era um dos principais nomes no Brasil. Se, antes, ele e seus companheiros concretistas realçavam um passado brasileiro de Poesia de Invenção (Joaquim de Sousaândrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto), agora, passavam a indicar talentosos sucessores, situados no universo da indústria cultural – os tropicalistas.

Essa consolidação de memória da ruptura (III Festival de Música Popular Brasileira) e de dupla responsabilidade individual pelo processo (Caetano Veloso e Gilberto Gil) no surgimento do Tropicalismo findou ocultando alguns aspectos de lenta maturação e mudança na Música Popular Brasileira e no panorama político e cultural de que ela fazia parte em 1967.

A Bossa Nova foi um movimento musical de grande impacto, no Brasil e mesmo no exterior (Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan e outros importantes cantores norte-americanos gravaram canções de Antonio Carlos Jobim, por exemplo), desde fins da década de 50. A partir de então, esse gênero musical se tornou referência para diferentes compositores e cantores, inclusive alguns que, sem serem rigorosamente seus seguidores, beneficiaram-se de aspectos de sua linguagem, como os sambistas Elza Soares e Miltoninho.

Habitualmente, a Bossa Nova foi caracterizada como renovação da tradição musical popular brasileira – em particular, o Samba –, em articulação com o *Cool Jazz*, o que se observa especialmente no refinado estilo de canto e violão de João Gilberto, como se observa em *Chega de saudade*. Vale realçar a abertura da Bossa Nova, para outros gêneros musicais, tanto no Brasil (baião, marchinha carnavalesca) quanto no exterior (rumba, bolero, canção francesa). Nesse sentido, a extrema universalização do conceito de “Música Popular Brasileira” que o Tropicalismo realizaria, legitimando os mais diversos ritmos e as versões de música estrangeira, já se iniciara com a Bossa Nova mais clássica, como se observa em gravações de João Gilberto – “Oba-la-lá” (quase um bolero), “Bim-bom” (quase um baião), “Trevo de quatro folhas” (marchinha, versão de Noel Rosa para a canção “I’m Looking Over A Four Leaf Clover”, de Mort Dixon e Harry M. Woods) e outras. Sem esquecer que, bem antes, compositores brasileiros tão importantes quanto João de Barro (Braguinha) elaboraram primorosas versões de canções estrangeiras – casos de “Smile”, de Charles Chaplin, e “Las tres carabelas”, de Alguero e Moreo, incluída no disco *Tropicália ou Panis et circensis* (sobre esse disco: Andrade). E Carmen Miranda (1909/1955), interpretando canções brasileiras, realizava marcantes *performances*, tanto no plano coreográfico quanto em toda a concepção cênica que envolvia vestimentas e adereços – um exemplo disso é sua interpretação da canção de Dorival Caymmmi “O que é que a baiana tem?”. Nesse sentido, o Tropicalismo tem mais de continuidade em relação a algumas tendências do passado musical do Brasil do que aparenta. Por esse motivo, discordo da tese central que o original livro *Decadência bonita do Samba* (Sanches) desenvolveu: o Tropicalismo teria matado o Samba, um pouco como Eric Hobsbawn pensa a respeito do Jazz frente ao Rock (Hobsbawn). Penso, pelo contrário, que o Tropicalismo retomou muito do Samba e da Bossa Nova, embora tenha contribuído para destronar o primeiro da condição de “gênero rei” na música popular do Brasil (Silva, “Cadência, decadência, recadência”). Ao mesmo tempo, valorizou a experiência dos cantores de *rockabilly* reunidos no programa televisivo *Jovem Guarda*, que fez grande sucesso entre 1965 e 1968, saindo do ar no ano seguinte.

Os líderes e principais nomes do programa *Jovem Guarda* foram os cantores e compositores Roberto Carlos e Erasmo Carlos e a cantora Wanderlea.

Explorando principalmente temática amorosa e utilizando uma linguagem próxima à do rock internacional, inspirada na primeira fase dos Beatles, aqueles artistas adotavam imagens públicas joviais (roupas, cabelos), em forte ligação com sua contemporaneidade, e integravam um universo de indústria cultural, articulando televisão, rádio, disco e outros setores de produção e difusão. Ao mesmo tempo, evidenciavam ligações com o estilo de cantar preponderante no Brasil a partir de João Gilberto e da Bossa Nova (Campos), além de reafirmarem diálogos com a música brasileira tradicional: o cantor Orlando Silva (1915/1978) e o compositor Ataulfo Alves (1909/1969) se apresentaram no programa, Roberto Carlos realizou uma elogiada gravação de "Ai que saudades da Amélia", clássica composição de Alves, e Erasmo Carlos gravou "Eu sonhei que tu estavas tão linda", do igualmente clássico compositor brasileiro Lamartine Babo (1904/1963), o que atestava pluralidade de gêneros e ritmos musicais e também convívio com um passado canônico da música popular.

Apesar de grande sucesso de público, esse grupo não merecia respeito da crítica especializada e era até excluído do universo mais sério da música brasileira, sendo seus integrantes tratados como banais imitadores de música estrangeira de má qualidade.

Na etapa anterior ao Tropicalismo, Nara Leão cantou na televisão uma música do repertório de Roberto Carlos – "Nossa canção", de Luís Ayrão – e Maria Bethânia e Caetano Veloso fizeram elogios públicos àquele cantor e a seu universo musical. Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlea receberam com grande simpatia o Tropicalismo. Erasmo, após compor e gravar uma música auto-crítica com o título "Estou dez anos atrasado", gravou "De noite na cama", de Caetano Veloso. Roberto gravou, com grande sucesso, canções de Veloso – "Como dois e dois", "Muito romântico" e "Força estranha". E Wanderlea regravou tanto o clássico compositor Assis Valente, 1911/1958 ("Uva de caminhão"), quanto jovens compositores que surgiram após o Tropicalismo, casos de Egberto Gismonti (em parceria com Geraldo Carneiro, "Calypso") e Walter Franco ("Feito gente"), ampliando a diversidade de seu repertório.

Uma versátil flexibilidade rítmica e de gênero musical anterior ao Tropicalismo se acentuou com o surgimento da cantora Nara Leão, em 1964. Sua interpretação *cool*, de clara origem bossa-novista, incorporou um repertório diversificado de Sambas tradicionais e ritmos nordestinos, enfatizando um projeto de interferência musical crítica no cenário político brasileiro iniciado com a ditadura, em abril de 1964 (Cabral).

O estilo *cool* de Nara Leão pode parecer o avesso de qualquer *performance* musical e foi tratado por muitos críticos [e até por sua rival Elis Regina (Echeverria), endossada parcialmente por Veloso (Veloso)] como mera limitação técnica. A sequência de discos que Nara gravou evidencia, pelo contrário, uma voz cada vez mais educada, dotada de força interpretativa e beneficiada por uma concepção de repertório coerente e sofisticada, muito influente na cena musical brasileira de seu tempo. Por outro lado, sua quietude cênica, coerente com o estilo vocal que adotou, era uma modalidade própria de *performance*, convidando o ouvinte/espectador a se concentrar no ato musical realizado (Campos falou em interpretação quente, no sentido empregado por Marshall McLuhan (Campos; McLuhan) – sem demérito para estilos interpretativos de outros cantores que apelavam para coreografias e mais recursos interpretativos. E sua despojada maneira de se vestir, incluindo minissaias que contribuíram para que espectadores e Imprensa se referissem a ela como portadora "dos mais belos joelhos da televisão brasileira" (comentário que a cantora julgava provincianismo de São Paulo, onde se apresentava regularmente), ajudava a se caracterizar como

jovem mulher atualizada não apenas no plano de repertório e posturas políticas como também na própria visualidade corporal.

Embora seu surgimento sugerisse um caminho contrário ao da Bossa Nova, especialmente pela ênfase política na temática do repertório, ele antes desenvolvia potencialidades que aquele gênero já continha, inclusive na esfera de intervenção musical na política, como pode ser observado na produção de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes (“Maria Moita”, “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas” e tantas outras canções que a própria Nara Leão gravou). Mesmo a paródia trágica (riso de escárnio, que dilacera as carnes de quem ri - Lalo), recurso que o Tropicalismo tanto exploraria, estava presente na referida Maria Moita, com alguma inflexão brechtiana, adequada ao contexto de lançamento da música – o espetáculo “Pobre menina rica”, preparado para a União Nacional dos Estudantes (UNE), entidade ligada a grupos políticos de esquerda e fechada pela ditadura.

A letra de “Maria Moita” descreve a situação socialmente subalterna da mulher em relação ao macho de maneira quase didática, estabelecendo relações entre a exploração dessa natureza e a questão do trabalho. Em seu final, ela indica:

Vou pedir a meu babalorixá
P’ra fazer uma oração p’ra Xangô
P’ra por p’ra trabalhar
Gente que nunca trabalhou.

Há uma dose de comicidade nessa sucessão de versos, passando de uma descrição aparentemente neutra para uma conclusão fortemente posicionada. O ouvinte pode até rir um pouco da submissão inicial mas não escapará do impacto que esse desfecho oferece. E a leveza do estilo adotado pela cantora Nara Leão contribui para reforçar ainda mais aqueles desvios intencionais de significação.

Nesse sentido, não foram ocasionais: a opção de Nara por não participar da “Marcha contra as guitarras elétricas” [Caetano Veloso narra o episódio (Veloso)], liderada por Elis Regina, que ocorreu em São Paulo, em 1967; sua apresentação no programa televisivo de *Chacrinha*, em 1966, cantando “Yesterday”, de Lennon e McCartney; e a importante presença da cantora no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, interpretando a canção “Lindonéia”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que ela encomendara ao primeiro, a partir de uma obra com o título Lindonéia ou a Gioconda do subúrbio do artista plástico Rubens Gerchman.

O título “Lindonéia” sugere uma evocação do adjetivo “linda”, com a palavra sofrendo uma deformação que a enfeia.

“Lindonéia” é um bolero, com primoroso arranjo de cordas e sopros, que articula verbalmente vários níveis da realidade criada poeticamente: beleza, feiura, condição humana, mercadoria... Ao mesmo tempo, a letra contrapõe a imagem de uma moça diante do espelho a sua própria desapareição, um não ser da pobreza anônima. Explorando um gênero musical (bolero) que, na época, era considerado de mau gosto, a canção expõe uma patética beleza reveladora do mundo através de recursos inesperados para a música com pretensões artísticas mais apuradas. Ao invés de reiterar a vulgaridade, ela contribui para se entender como a vulgaridade é produzida em termos sociais e no cotidiano dos mais pobres.

Na letra dessa canção (e no próprio apelo a um ritmo musical considerado por muitos vulgar e de baixa qualidade) há um jogo entre citação de um universo, acolhimento de sua existência e um

escancaramento crítico de suas tensões, o que englobava oferecer visões patéticas do mundo, frutos da paródia trágica como recurso artístico:

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

A canção nos oferece uma busca de si ("Na frente do espelho") que significa efetivamente invisibilidade ("Sem que ninguém a visse") e simultaneidade de ser ("Miss, linda, feia"); Ao invés de aparecer para si mesma, "Lindonéia desaparecia".

Na canção "Parque industrial", de Tom Zé, igualmente incluída no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, além do corrosivo riso derivado de seus versos, ocorrem citações musicais muito expressivas tanto de fragmento melódico do Hino Nacional Brasileiro quanto de bordões de gêneros musicais de grande apelo comercial, como "Vamos voltar à pilantragem", muito usado na época pelo cantor Wilson Simonal. Certamente, o compositor Tom Zé nem o arranjador Rogério Duprat faziam aquelas citações com um objetivo de aderirem a seus termos ou reiterarem seus significados. Pelo contrário, o que estava em jogo na paródia trágica era resignificar os universos evocados, colocando-os em crise.

O disco individual de Nara Leão em 1968, que incluiu a mesma "Lindonéia" evidencia uma inteligente flexibilidade de repertório, percorrendo de "Odeon", de Ernesto Nazareth (1863/1934; a letra de Vinicius de Moraes, 1913/1980, também foi feita a pedido de Nara), a "Mãe Coragem", de Caetano Veloso/Torquato Neto. Essa cantora se notabilizou precocemente por uma visão conceitual de suas gravações em disco, postura que marcaria o trajeto tropicalista.

Em sentido similar, a canção "Tropicália", anterior ao disco coletivo com o mesmo título e que não fez parte dele, contém belas metáforas que justapõem uma descrição de paisagens, corpos humanos e aspectos culturais com imagens de graves problemas sociais, numa espécie de colagem que provoca espanto e revela aspectos inesperados do mundo apresentado:

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 de joelhos uma criança sorridente, feia e morta
Estende a mão.

Os versos passam do contraste entre banalidade e preciosidade ("papel crepom e prata") para a beleza da mulher mulata (olhos, cabeleira) e a paisagem nostálgica ("luar do sertão"), revelando-se impenetrável, "sem porta". Mas, em seguida, uma entrada é indicada, marcada pela feiura ("rua antiga, estreita e torta") e pela assustadora imagem da criança sorridente, feia e morta que pede esmolas. Trata-se de um Brasil longe de qualquer ufanismo, a beleza se mescla com uma apavorante miséria.

O lançamento nacional da cantora Maria Bethania, em 1965, contou com o decisivo apoio de Nara Leão, episódio muito conhecido (Cabral; Veloso). Tendo assistido a Bethania numa apresentação do espetáculo "Nós, por exemplo", em Salvador, Bahia (onde ela e Veloso, seu

irmão, moravam), Nara a convidou para substituí-la, por motivo de doença, no espetáculo teatral e musical *Opinião*, que ela criara em dezembro de 1964, junto com os cantores Zé Keti e João do Vale, com base em texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, sob a direção de Augusto Boal, retomando horizontes críticos de esquerda similares aos da UNE (com as mudanças próprias à situação ditatorial) e alcançando grande sucesso nacional, divulgado através de gravações sonoras, espetáculos individuais de Nara e, depois, registrado parcialmente – expressivas cenas - no filme *O desafio*, de Paulo César Saraceni, já com Bethânia.

Nesse espetáculo, cada cantor falava um pouco de seu trajeto pessoal. Maria Bethânia indicou infância e adolescência na Bahia, interpretou uma canção de Caetano Veloso – “É de manhã” – e se notabilizou pela reorientação que atribuiu à canção "Carcará", de João do Vale e José Cândido. No canto de Nara Leão, essa música de João do Vale reafirmava a necessidade de persistente luta no exemplo da ave que sobrevivia à seca nordestina (metáfora dos oprimidos enfrentando a ditadura) através de uma contrastante voz suave. Bethânia introduziu, na mesma canção, uma interpretação áspera, de extrema dramaticidade, realçada ainda mais pela introdução aparentemente conformista e pela fala que reproduzia estatísticas de despovoamento do nordeste brasileiro devido à migração de pobres retirantes rurais:

(Glória a Deus Senhor nas altura
E viva eu de amargura
Nas terra do meu senhor)

...

Em 1950, mais de dois milhões de nordestinos viviam fora de seus Estados natais,
10% da população do Ceará emigrou
13% do Piauí; 15% da Bahia
17% de Alagoas.

A cantora, anunciando esses dados sobre migrações internas no Brasil devidas à extrema pobreza da população rural, utilizava um crescendo vocal que intensificava ainda mais o efeito dramático daquelas informações. Ao mesmo tempo, realçava o contraste entre a capacidade de luta da ave que resistia às dificuldades da natureza e a atitude dos homens e mulheres que partiam sem o mesmo espírito de luta contra a miséria, como se observa no refrão:

Carcará!
Pega, mata e come!
Carcará!
Num vai morrer de fome!
Carcará!
Mais coragem do que homem!
Carcará!
Pega, mata e come!

A censura ditatorial proibiu aquela parte falada da canção, que foi substituída por uma nova descrição de informes intencionalmente superficiais – joias brasileiras que foram presenteadas à rainha Elizabeth, da Inglaterra, prêmio de moda obtido pelo estilista brasileiro Dener em Paris etc. - mais um recurso teatral de cunho brechtiano que sugere um riso amargo.

Caetano Veloso, irmão de Maria Bethânia, veio com ela para o Rio de Janeiro em 1965, quando ela iniciou a temporada na peça "Opinião". Maria Bethânia, na época, tinha apenas 19 anos. No mesmo ano, outros artistas da Bahia e ligados a Veloso e Bethânia vieram para o sudeste do Brasil e foram lançados nacionalmente em espetáculos como *Arena conta Bahia* (Veloso,

Bethania, Gilberto Gil e Tom Zé) e *Tempo de Guerra* (peça de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, incluindo poemas de Bertolt Brecht, com Gilberto Gil, Gal Costa (ainda conhecida como Maria da Graça), Tom Zé e Bethânia no elenco. Maria Bethania gravou a canção "Eu vivo num tempo de Guerra", composta por Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, baseada em poema de Brecht.

Esses vínculos dos tropicalistas com um teatro brechtiano de esquerda se manifestaram até à época de lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, como se observa na participação de Veloso e Gil na “Feira Paulista de Opinião”, realizada no Teatro Ruth Escobar (São Paulo, São Paulo), em junho de 1968, sob a direção de Augusto Boal, ato de dramaturgos e compositores contra a ação da censura ditatorial. Consta da programação desse festival a apresentação de *Mãe coragem* (título de clara inspiração na peça homônima de Bertolt Brecht), parceria de Veloso com Torquato Neto, e “Miserere nobis”, parceria de Gil com Capinam – ambas as canções foram incluídas naquele disco. Outros compositores que tiveram canções apresentadas na Feira Paulista de Opinião foram Edu Lobo, Sérgio Ricardo e Ary Toledo, todos habitualmente identificados como alheios ao Tropicalismo – ou, num sentido contrário, o Tropicalismo mostrado como muito afastado desses nomes.

A interpretação vocal de Bethânia assumia, desde seu surgimento em escala nacional, contornos fortemente expressionistas, teatralizados, com marcações de cena e gesticulações destinadas a realçar esse caráter da elaboração musical. A cantora parecia retomar e renovar tradições interpretativas brasileiras anteriores à Bossa Nova, inspirada em nomes como Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Ângela Maria e Nora Ney, além de compartilhar com Nara Leão aquele interesse por um repertório plural em termos de ritmos, gêneros e época de produção. A modernidade bossanovista, em Bethânia, dividia espaço com uma forte dramaticidade, associada aos universos de protesto social e nacionalismo, usados como instrumentos contra uma ditadura associada aos interesses imperialistas estadunidenses. A intensa visibilidade das expressões corporal e facial, nesse estilo de canto, marcou uma nova importância atribuída à *performance* musical, que levaria, no caso dessa intérprete, ao grande sucesso de suas apresentações ao vivo, que alguns consideravam muito superiores a suas gravações em disco. Muitos de seus discos, aliás, foram frutos de gravações ao vivo. E essa presença corporal era realçada, no início da carreira nacional de Bethânia, por vestimentas intencionalmente simples, jeans e camisas de cor cáqui, uma aparência jovial e até um pouco masculina, reforçada pelo timbre grave da voz, bem antes que o conceito de androginia fosse divulgado pela cultura de massa.

Entre seu sucesso nacional, com a integração no espetáculo *Opinião*, e recusar participação no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, Maria Bethânia gravou, em 1966, o importante álbum *Edu Lobo e Maria Bethânia*. A associação entre a refinada harmonia bossanovista do compositor e a dramaticidade interpretativa da cantora se desdobrou em inesperados diálogos com tradições do cancionário brasileiro anterior à Bossa Nova, como se observa especialmente na canção “P’ra dizer adeus”, de Edu Lobo e Torquato Neto. Se alguns comentaristas de Lobo, equivocadamente, consideram sua produção da época exclusivamente devotada a temas de miséria rural e litorânea (retirantes, jangadeiros), essa canção serve como eficaz antídoto para se avaliar a diversidade em mutação de uma Poética. Trata-se de um samba-canção, com todas as dissonâncias que a Bossa Nova ensinou e mais um *pathos* amoroso que não soaria estranho na voz de intérpretes como Nora Ney ou Linda Batista, que se consolidaram na cena artística brasileira anterior aos bossanovistas. Foi assim que o compositor de “Borandá” e o letrista de “Ladainha”, claros exemplos de canções de denúncia social em alto repertório musical e textual, exploraram uma poética do samba “abolero” que talvez parecesse de má qualidade ou de mau gosto para os nacionalistas mais radicais na música brasileira daquele momento. Nesse sentido, Edu Lobo e Torquato Neto participaram também da diversificação rítmica e de gêneros que um bolero

explícito como “Lindonéia”, depois, tanto consolidaria. E Bethânia atestou ainda mais sua ligação com o grande canto feminino brasileiro anterior à Bossa Nova, sem perder conquistas dessa tradição mais recente.

Em diferentes ocasiões, depois, Bethânia reafirmou sua rejeição a movimentos artísticos coletivos (não quis participar do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*) e militância política, como se observa, por exemplo, em entrevista para o jornal *Pasquim* e em falas no filme *Doces bárbaros* (“Entrevista com Maria Bethânia, concedida à equipe do *Pasquim*”; Azulay).

Após o lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, Maria Bethânia incorporou a seu repertório importantes canções do universo tropicalista, como “Baby”, de Caetano Veloso, e “Marginália II”, de Gilberto Gil e Torquato Neto, postura acentuada desde o exílio de Veloso e Gil (Inglaterra, 1969/1972), como se observa no disco *Rosa dos ventos*, de 1971, que incluiu a canção “Movimento de barcos”, de Macalé e Capinam, continuadores daquela tendência em alto repertório. O grande sucesso da cantora, nos anos 70 e até hoje, está associado a *performances* teatrais, com uma presença muito limitada em televisão – ela reclama do ritmo da produção nesse veículo (Azulay).

Elis Regina, embora tivesse preparo e atuação profissionais no campo de música desde infância e adolescência em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, tendo mesmo gravado aos 16 anos o disco *Viva a Brotolândia* em 1961, já no Rio de Janeiro, atingiu um maior reconhecimento por público e crítica em 1965, quando apresentou a canção “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, no Festival de Música Brasileira da TV Excelsior. Sua esfuziante presença cênica - que incluiu orientação coreográfica do dançarino norte-americano, radicado no Brasil, Lennie Dale – se consolidou ainda mais como marca interpretativa na canção popular a partir do programa televisivo *O fino da bossa*, que apresentou na TV Record, entre 1965 e 1967, em parceria com o cantor Jair Rodrigues, e que deu lugar a três discos de grande sucesso com a dupla. Nesses três discos, havia *pout-pourris* cantados pelos intérpretes, alternando sucessivamente euforia rítmica e tensas imagens verbais de pobreza e outros graves problemas sociais do Brasil. O efeito dessa perturbadora proximidade entre sensibilidades contrastantes era reafirmar a cultura musical brasileira (especialmente, o Samba) sem deixar de produzir fissuras nas significações, lembrando que esse gênero musical mesclava festa a combates.

Os movimentos de braços que fazia ao cantar lhe valeram o apelido de “Hélice Regina”, que não era alheio também à forte energia visual de sua presença em cena.

A excelência técnica e o crescente aprimoramento interpretativo de Elis, nas etapas iniciais de sua carreira, estiveram associados a um repertório menos coeso que o de suas contemporâneas Nara Leão e Maria Bethânia, embora, certamente, ela tenha superado esse limite preliminar com grande rapidez. E Elis Regina dividia com aquelas rivais critérios nacionalistas e socialmente críticos no repertório, atitude que ela radicalizou no episódio da Marcha contra as guitarras elétricas, numa espécie de extremo nacionalismo em termos de ritmos e instrumentação admitidos para a música brasileira. Daí, a impressão de que Elis não apenas se diferenciava dos tropicalistas como até era seu avesso, tendo mesmo criticado Veloso e Gil em 1968 em relação ao conflitos dos cantores com o público no Festival Internacional da Canção de 1968, quando ambos foram desclassificados. Rapidamente, todavia, Elis Regina incorporou canções dessa nova tradição a seu repertório, com maior ênfase em músicas de Gilberto Gil, que apareceu entre seus compositores favoritos no disco *Elis* (4 canções dele, 4 de João Bosco/Aldir Blanc, mais uma de Pedro Caetano e outra de Nelson Cavaquinho/Guilherme de Brito), de 1973.

Seria fácil atribuir essa mudança a mero oportunismo de mercado. É mais adequado, porém, estar atento a elementos de transformação na música popular que o surgimento de Elis Regina evidenciou e possuíam pontos em comum com o que o Tropicalismo realizaria. Vale realçar o papel central da televisão nessa carreira, ao contrário de suas contemporâneas Nara e Bethânia – muito mais associadas a disco e teatro. Elis ocupou um nicho de mercado paralelo e ideologicamente contraposto ao do programa *Jovem Guarda* (1965/1968), dirigido por Roberto Carlos e dedicado ao *rockabilly* nacional, sem prestígio intelectual naquela época (depois, Roberto Carlos se tornou *cult* e foi gravado por Nara, Bethânia e... Elis!) mas com uma gigantesca presença no mercado de discos e produtos derivados. Beneficiada por sua evidente excelência vocal, Elis mereceu respeito a partir desse período trabalhando com bandeiras nacionalistas e de alguma oposição ao regime ditatorial, recebendo em seu programa clássicos da música brasileira e também valorizando novos talentos.

Se Maria Bethânia redirecionou o canto vocal da música brasileira com a retomada de vieses dramáticos, Elis o fez com ênfase num virtuosismo vocal quase operístico, que dialogava intensamente com antecessoras brasileiras (Ângela Maria, principalmente), sem esquecer a cena internacional – Sarah Vaughan, dentre outras. Nesse sentido, embora a cantora pareça ter estranhado um pouco o nascimento do Tropicalismo, com uma Poética pouco fixada no nacionalismo e de horizontes críticos sociais de difícil entendimento imediato, suas futuras gravações de Veloso, Gil e Rita Lee (cantora e compositora inicialmente ligada à banda Mutantes, que dividiu com Gilberto Gil a interpretação de “Domingo no parque”, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record) apenas dariam continuidade ao trabalho anterior de valorizar talentos e tendências. Sem esquecer que um compositor surgido após o Tropicalismo, João Bosco (que Elis Regina muito divulgou), seria inconcebível sem os estilemas dessa experiência musical – multiplicidade de ritmos e gêneros, paródia trágica, etc.

Wilson Simonal teve uma trajetória de sucesso paralela às de Nara Leão, Maria Bethânia e Elis Regina, talvez mais escancaradamente associado a derivas do mercado musical. Reconhecido desde o início da carreira como portador de excelentes recursos técnicos, o cantor também se revelou dotado de forte presença no palco e intensa comunicabilidade com um amplo público. Sua rápida ascensão como *crooner* em boates do Rio de Janeiro se desdobrou em gravações de discos, excursões no Brasil e na América Latina e apresentações na televisão. Em 1965, passou a apresentar seu primeiro programa televisivo na TV Tupi – *Spotlight*, com tons jazzísticos – e em 1966, foi para a TV Record, que fazia grande sucesso com programas e festivais de música. Na última emissora, antes de apresentar programa próprio, figurava tanto em *O Fino da Bossa* quanto em *Jovem Guarda*, programas rivais e mesmo opostos em termos ideológicos. Esse trânsito, por si só, já situava Simonal como um cantor com repertório e estilo flexíveis.

Além de apurada técnica, que lhe permitia gravações rebuscadas de temas da Bossa Nova (como “Primavera”, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), o talento histriônico de Simonal lhe valeu grande simpatia popular. Sua ligação musical com o pianista César Camargo Mariano (que depois trabalharia durante muito tempo com Elis Regina, com quem foi casado) associou explicitamente elementos de Samba, Bossa Nova, Jazz, Soul e Rock, dando início a um diálogo plural que seria fortemente ampliado pelo Tropicalismo. A gravação que fez do tema folclórico “Meu limão meu limoeiro” evidenciou potencialidades dessa mescla, particularmente, na exploração de uma melodia muito conhecida com apelos rítmicos e arranjos diferenciados. Essa fixação em temas bem conhecidos, de fácil fixação e repetição se diferenciava de pretensões vanguardistas como inovação, além de sugerir um potencial conservadorismo estilístico, apesar de mudanças tópicas no estilo musical.

Vale lembrar que Simonal incluiu em sua presença cênica, por volta de 1967, preocupações com um guarda-roupa jovial, adotando adereços de aparência hippie – cores fortes, lenços e faixas na cabeça, etc.

O bordão “Alegria, alegria” foi lançado por ele em programa televisivo e usado como título na famosa canção de Caetano Veloso, que Simonal regravou logo após seu lançamento.

O Tropicalismo foi muito bem recebido por esse cantor, que já gravara antes canções de Veloso e Gil, como “É de manhã” e “Vento de maio”. Suas gravações na passagem para os anos 70 deram continuidade àquelas características de virtuosismo e ecletismo, com uma face pop muito clara, reforçada em sua presença como intérprete em grandes campanhas publicitárias - a mais conhecida delas para a multinacional Shell, que também usou Os Mutantes noutra campanha (Alexandre).

Certamente, as inflexões críticas presentes em Nara Leão, Maria Bethânia e mesmo Elis Regina não se fizeram ver na produção de Simonal, exceto em referências esparsas à questão racial que, todavia, eram mais claramente vinculadas à cena estadunidense, como em “Tributo a Martin Luther King”. Sua participação em grandes eventos promovidos pelo Exército brasileiro na época ditatorial (“Semanas do Exército”, que contaram também com uma presença de Elis Regina) e a denúncia de envolvimento do cantor em episódio de tortura de um empregado, seguida de condenação de Simonal pela Justiça, contribuíram para um grande descrédito do artista, prejudicando uma avaliação ponderada de suas contribuições musicais (Manoel et al.). Não restam dúvidas, todavia, sobre o excelente nível técnico de seu canto e a eficiente performance ao vivo do artista como marcos decisivos desse trajeto.

O percurso de Baden Powell se deu a partir de uma magistral formação clássica em violão, articulada ao conhecimento de Jazz e tradições musicais brasileiras e beneficiada pela colaboração com excelentes letristas, como Vinicius de Moraes, Aloysio de Oliveira e outros, configurando uma segunda geração da Bossa Nova em nível criativo muito alto, associando grande riqueza harmônica à exploração de ritmos.

Baden Powell se notabilizou como excepcional instrumentista, com reconhecimento internacional, e compositor. Seu diálogo inicial com Bossa Nova e Jazz se ampliou quando compôs, em parceria com Vinicius de Moraes, a série de Afro-Sambas, originalmente lançada em 1966, referência clássica para a música brasileira que mereceu e continua a merecer regravações de importantes intérpretes como Elis Regina (cantora que o manteve no repertório durante toda a carreira), nos anos 60, e Mônica Salmaso, nos anos 90.

A originalidade harmônica e melódica de seus temas musicais, particularmente nos Afro-Sambas, evidenciou a importância do diálogo com o acervo folclórico brasileiro, sem perda de outras referências internacionais. A postura física de instrumentista de câmara nas apresentações ao vivo e os limites vocais não impediram o grande sucesso do compositor, premiado em festivais e unanimemente elogiado pela crítica.

Edu Lobo desenvolveu trajeto similar ao de Baden, aproximando-se mais da canção de protesto, que cultivou primorosamente na série de canções para o espetáculo *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, dirigido pelo último. Ele também foi gravado por intérpretes emergentes em meados dos anos 60 (Nara Leão, Elis Regina e muitos outros nomes), tendo dividido com Maria Bethânia o disco *Edu Lobo e Maria Bethânia*, que ampliou o espectro de gêneros musicais valorizados por essa segunda geração de Bossa Nova. E mereceu prêmios em festivais televisivos de música popular, alcançando grande prestígio entre crítica e música,

embora desenvolvesse uma carreira mais discreta como cantor. Muitas de suas canções, como “Upa neguinho” e “Ponteio” (a última foi lançada no mesmo festival em que Veloso e Gil lançaram, respectivamente, “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”), tornaram-se grandes sucessos de público.

Além de ter dividido aquele disco com Maria Bethania, Edu Lobo elogiou publicamente o surgimento de Veloso e Gil antes do surgimento do Tropicalismo, identificando nos dois novos potenciais para a música brasileira (“Os donos do samba”).

Lobo compartilhou com Baden Powell uma postura cênica de natureza camerística, diminuindo cada vez mais as aparições como cantor. Na condição de compositores, todavia, ambos integraram intensamente o universo performático e, à sua maneira, *pop* de Elis Regina, sem perderem suas grandes conquistas melódicas e harmônicas. E situaram os universos de protesto (Lobo) e etno-erudição (Powell) no cenário internacional que a Bossa Nova inaugurara, abrindo novas perspectivas para o cancionário brasileiro. A quietude cênica de intérpretes como Leão, Powell e Lobo – além de João Gilberto – também configura uma espécie de performance da concentração do intérprete e do ouvinte, abrindo espaço para um trabalho experimental em termos de harmonias, ritmos e melodias, que Baden Powell e Edu Lobo exploraram muito bem. Nesse sentido, aquela quietude não deixa de ser também uma modalidade de performance.

Jorge Ben (Jor) se notabilizou simultaneamente como compositor e cantor, a partir de 1963, com grandes sucessos como “Mas que nada”, retomando características rítmicas da Bossa Nova num contexto de maior informalidade e menor complexidade harmônica, evidenciando grande talento para elaborar temas melódicos e letras de canções com grande poder de fixação na memória do ouvinte. Com uma formação musical entre jovens que tanto tocavam samba quanto rock and roll (participou de grupos carnavalescos e integrou grupos musicais como “Os tijuicanos do ritmo” e “The Sputniks”, dos quais fizeram parte Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Tim Maia, que seriam depois grandes estrelas brasileiras no universo rock, pop e soul), Ben (Jor) mesclou elementos desses gêneros musicais muito precocemente, o que lhe permitia transitar livremente entre os programas televisivos “Jovem Guarda” e “O Fino da Bossa”. Ele também teve canções de grande sucesso gravadas nos primeiros discos dos Mutantes (“Minha menina”) e de Gal Costa (“Que pena”, em dueto com Caetano Veloso), importante cantora da nascente cena tropicalista, além de ter regravada por Elis Regina, já na época do Tropicalismo, a canção “Bicho do mato”. Posteriormente, Jorge Ben (Jor) se apresentou várias vezes no programa televisivo *Divino Maravilhoso*, dirigido por Veloso e Gil.

O universo temático de suas canções dizia respeito principalmente às relações amorosas e à celebração da alegria e da música, ao ambiente urbano do Rio de Janeiro, embora também evidenciasse o universo de tradições africanas. Seu disco *O Bidu – Silêncio no Brooklin* (1967) incluiu explicitamente instrumentos musicais identificados ao rock, como guitarra elétrica, e abordou espaços urbanos da cidade de São Paulo, onde se localizava a TV Record e que centralizou a produção musical brasileira daquele momento. Alguns de seus maiores sucessos de público, no Brasil, foram gravados por Wilson Simonal, como é o caso de “País tropical”. E muitas de suas canções foram regravadas com grande sucesso nos EEUU e noutros países.

Ele foi incorporado rapidamente ao universo do Tropicalismo (gravações pelos Mutantes e por Gal Costa, aparições no programa *Divino Maravilhoso*) mas é mais correto evitar qualquer anacronismo que transforme Jorge Ben (Jor) num tropicalista tardio, salientando, pelo contrário, seu importante papel como pioneiro na mescla de gêneros e na incorporação de diferentes instrumentos musicais e ritmos à tradição do Samba, verdadeira fonte de inspiração para o Tropicalismo.

Chico Buarque alcançou grande sucesso logo após ter canções gravadas por Nara Leão, a partir de "Olê, Olá", em 1965. As letras de suas canções se notabilizavam pelo elegante e culto estilo, associado a uma sensível preocupação com o universo social brasileiro daquele momento inicial de ditadura. O compositor e cantor premiado em grandes festivais de música da época, com destaque para o II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record (1966), quando lançou "A Banda", e o II Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro, 1968, em parceria com Antonio Carlos Jobim, com a canção "Sabiá".

A carreira de Chico Buarque foi fulminante e ele participou de campanha publicitária do "Mug", um boneco que serviu de base também para ancorar a carreira de Wilson Simonal, dentre outros. A postura do cantor em cena, todavia, era muito sóbria e discreta, o que contribuía para consolidar sua imagem junto ao grande público como "bom moço", culto, poliglota (era filho de famoso historiador Sérgio Buarque de Hollanda, informação destacada pela imprensa na época) e, em contradição com o conteúdo efetivo de suas músicas, pessoalmente "conservador", se comparado à imagem pública dos jovens cantores de rock e mesmo de alguns personagens da Música Popular Brasileira mais "séria", como Jorge Ben (Jor), Jair Rodrigues e Wilson Simonal. A capacidade mobilizadora de suas canções, que faziam sucesso instantâneo e geravam uma espécie de unanimidade nacional a favor do artista, constituía uma performance particular, situando Chico Buarque entre os mais populares cantores e compositores da época.

Em 1967, ao mesmo tempo em que Veloso e Gil apareciam como grandes renovadores no III Festival de Música Popular da TV Record, Chico Buarque se apresentava muito sobriamente, trajando smoking, cantando a muito elogiada canção Roda Viva – o próprio Veloso declarou que a considerava a melhor música do festival --, caracterizada por versos muito elaborados e uma dose de melancolia diante do mundo, o que podia se referir tanto a angústias existenciais quanto ao panorama opressivo da ditadura no Brasil.

O ano de 1968 foi caracterizado, no Brasil e noutras partes do mundo, por grandes manifestações públicas de protesto, passeatas de estudantes e trabalhadores, reivindicações de mudanças em diferentes sociedades nacionais. Ao mesmo tempo, no panorama musical brasileiro, consolidava-se o Tropicalismo, sem que cantores e compositores ligados a outras poéticas perdessem espaço junto ao público apreciador de música popular.

Chico Buarque teve encenada, nesse ano, a peça teatral "Roda viva", cujos personagens eram diferentes tipos de cantores e compositores ligados à televisão. Ao mesmo tempo, a peça metaforizava o clima de angústia e violência próprio à ditadura brasileira. Alguns comentaristas associaram a linguagem agressiva da encenação ao trabalho de seu diretor, José Celso Martinez Correa, mas Buarque fez questão de declarar que a peça era fiel a seu texto. Terroristas de direita (Comando de caça aos comunistas/CCC) invadiram o teatro onde a peça era encenada e espancaram alguns dos atores e atrizes (Carvalho). O agravamento da situação ditatorial contribuiu para que Chico Buarque optasse pelo exílio voluntário na Itália, onde permaneceu entre 1969 e 1970.

Chico Buarque foi entendido, durante algum tempo, como o avesso do Tropicalismo, levando em conta sua postura pública muito discreta, o alto padrão de suas composições, associadas à tradição mais ortodoxa da música brasileira. Caetano Veloso (que também seguiria para o exílio voluntário na Inglaterra, com Gilberto Gil, em 1969) gravou, em seu último disco antes do exílio, uma versão altamente dissonante de "Carolina", famosa canção de Buarque, com uma batida de violão que, em algumas passagens, sugeria *rockabilly*. Muitos ouvintes entenderam essa gravação como uma atitude de deboche, que Veloso jamais admitiu, reiterando sempre sua irrestrita

admiração por Chico Buarque. É possível que aquele toque rítmico reafirmasse a pluralidade de gêneros que o Tropicalismo defendia e lembrasse que a diversidade artística tinha mais força poética que a rígida separação entre estilos musicais.

A montagem da peça *Roda viva* e o disco *Chico Buarque de Holanda – volume 4* evidenciaram uma admiração em sentido contrário. Mantendo sua poética própria, Chico Buarque conseguiu evidenciar ainda mais o equívoco daquela imagem inicial de “bom moço” e reafirmar a grande força crítica de seu universo musical, que a carreira posterior do cantor e compositor só fez aumentar, destacando-se como crítico contínuo da ditadura. Uma dose de auto-ironia indicava a posição datada de algumas de suas composições mais famosas ("Agora falando sério") ao mesmo tempo em que o mais alto lirismo era retomado diante das angústias do cotidiano brasileiro moderno ("Samba e amor").

Nesse sentido, Chico Buarque tanto deu início a um lirismo atualizado com o Brasil dos anos 60 em diante, ponto em comum com os tropicalistas, quanto preservou a capacidade crítica da música diante de problemas sociais e políticos, questão também assumida pelo Tropicalismo em muitas de suas produções.

Milton Nascimento começou a se projetar no cenário musical brasileiro a partir de 1967, após uma etapa de formação em Belo Horizonte, Minas Gerais, onde firmou parcerias duradouras. Naquele ano, ao mesmo tempo em que o Tropicalismo se definia a partir das criações de Veloso e Gil, a canção "Travessia", parceria de Nascimento com Fernando Brandt, foi classificada em segundo lugar no II Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro, recebida com grande entusiasmo pela crítica e o compositor e cantor foi acolhido muito carinhosamente por intérpretes brasileiros e estrangeiros, com destaque para Elis Regina, que o gravaria daí por diante com grande frequência.

A excepcional beleza de sua voz e a riqueza harmônica de suas canções foram imediatamente identificadas pela crítica e pelo público, dando início a uma acolhida muito favorável. Sua música evidenciava diálogos tanto com a Bossa Nova quanto com elementos de Jazz, do Rock nos anos 60 (especialmente, os Beatles) e da toada sertaneja brasileira tradicional. Nesse sentido, embora trilhando caminhos musicais diferentes, Nascimento estabelecia uma proposta similar à do Tropicalismo (multiplicidade de ritmos e gêneros, integração no panorama musical internacional) no mesmo momento em que este surgia, embora, a princípio, ele valorizasse mais as letras das canções de Veloso e Gil que suas realizações melódicas e harmônicas. O lançamento de seu álbum duplo *Clube da esquina* deixou muito claro esse plural diálogo entre música regional brasileira e tendências internacionais daquele presente e do passado. Posteriormente, Gal Costa gravou algumas de suas canções e o espetáculo *Doces bárbaros* (depois transformado em disco e filme – *Azulay*) deixou muito claro o diálogo entre esses universos, como se observa na interpretação de Veloso, Gil, Costa e Bethânia da canção "Fé cega, faça amolada".

Com certeza, as conquistas estilísticas desses cantores e compositores não apontavam necessariamente para o Tropicalismo, Caetano Veloso e Gilberto Gil tiveram o evidente mérito de apresentarem (junto com os outros inauguradores do Tropicalismo: o compositor e cantor Tom Zé, a banda Mutantes, os letristas Torquato Neto e Capinam, o arranjador e maestro Rogério Duprat, as cantoras Gal Costa e Nara Leão) respostas originais para os problemas que os estilos de cantar e compor de Nara Leão, Maria Bethânia, Elis Regina, Wilson Simonal, Baden Powell, Edu Lobo, Jorge Ben (Jor) e Chico Buarque desenvolveram antes. E todos eles estavam em contato dialógico no período imediatamente anterior a 1967, o que incluiu a presença de Veloso e Gil como compositores nos repertórios daqueles intérpretes e o intercâmbio criativo, mesmo que indireto, com os outros compositores.

As apresentações de Veloso e Gil no III Festival da Record, que deixaram uma memória de pontos de partida para o Tropicalismo, constituíram-se em performances especialmente no plano do espetáculo, malgrado a indiscutível qualidade das canções “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”. O compositor Dori Caymmi salientou o caráter até tradicional das duas canções, definindo a primeira como marcha-rancho e outra como música baiana de capoeira. Ele tem razão se a análise se detiver no plano estritamente musical, esquecendo da apresentação pública das canções. Quando se leva em conta o espetáculo da apresentação e seus desdobramentos, todavia, o peso da performance (roupas, acompanhamento por grupos de rock – Beach Boys e Mutantes) se destaca e algumas consequências mais gerais para a concepção do fazer musical se manifestam.

A gravação dos discos individuais de Veloso e Gil após aquele festival, o início da carreira da banda Os Mutantes, o lançamento do disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis* e o lançamento do disco individual de Gal Costa são elementos de plena consolidação do Tropicalismo, definindo uma Poética que se queria plural e fortemente atualizada, em termos nacionais e cosmopolitas.

O ano de 1968 significou, para o grupo tropicalista, essa consolidação e, ao mesmo tempo, enfrentar rejeições. A I Bienal do Samba, realizada na TV Record em maio, hostilizou explicitamente o apelo a guitarras elétricas e ritmos considerados estrangeiros pela música brasileira. O III Festival Internacional da Canção, em sua etapa paulista, no mês de setembro, desclassificou a canção “Questão de ordem”, de Gil, e a apresentação de Veloso, com “É proibido proibir”, mereceu fortes vaias de parte do público, levando o cantor a pronunciar agressivo discurso contra o que ocorria.

O grupo tropicalista manteve o programa *Divino/Maravilhoso* na TV Tupi, entre outubro a dezembro de 1968. Seu estilo provocativo foi caracterizado na imprensa como “mau comportamento total, caótico nos sons e gestos, alucinação” (“Baianos na tv: divino, maravilhoso”, *Folha de São Paulo*). A reação desfavorável de setores do público em relação ao programa e o crescente agravamento da repressão ditatorial contribuíram para que essa experiência se encerrasse.

Veloso e Gil foram presos em 27 dezembro de 1968 e saíram da prisão em 19 de fevereiro do ano seguinte. Permaneceram no exílio, na Inglaterra, entre 1969 e janeiro de 1972.

A experiência do Tropicalismo significou a elaboração de novas respostas para o cenário político de ditadura e de mudanças políticas internacionais (hippies, grandes manifestações de protesto, crise do socialismo soviético, debates sobre direitos de mulheres, negros e gays etc.), com uma aparência de rejeição do passado musical e cultural do Brasil que a produção de Veloso e Gil tratou de rejeitar veementemente. A retomada de suas carreiras, após retornarem do exílio, se deu num panorama cultural e político ainda fortemente marcado pela ditadura mas abrigando novos instrumentos de crítica, como a Imprensa alternativa e, paulatinamente, o nascimento de novos movimentos sociais, que consolidariam muitos daqueles debates internacionais sobre novos direitos humanos.

Rediscutir o Tropicalismo e o peso que *performance*, paródia trágica e multiplicidade estilística nele representaram significa, também, avaliar as importantes contribuições que aqueles nomes trouxeram antes que Veloso e Gil apresentassem no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, de 1967, suas clássicas canções. Mas isso não significa perder de vista a indiscutível importância de Caetano Veloso e Gilberto Gil no surgimento do Tropicalismo e na música brasileira produzida desde então.

BIBLIOGRAFIA:

Alexandre, Ricardo. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. São Paulo: Globo, 2009.

Andrade, Enzo Gercione Soares de. “*Essas pessoas na sala de jantar*” – *Espaços históricos em canções tropicalistas*. Dissertação de Mestrado em História e Espaços, Universidade Federal Rio Grande Do Norte (UFRN). Natal: digitado, 2011.

“Baianos na tv: divino, maravilhoso”. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 30 out 1968. tropicalia.com.br/en/...atraididos/.../baianos-na-tv-divino-maravilhoso.

Cabral, Sérgio. *Nara Leão, uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

Camargo, Robson Corrêa de, Eduardo José Reinato e Heloísa Selma Fernandes Capel, orgs. *Performances culturais*. São Paulo: Hucitec, 2011.

-----, “Apresentação”. *Performances culturais*. 11-20.

Campos, Augusto de. *Balanço da bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

Carvalho, Jacques Elias de. “Roda viva: teatro e censura na década de 1960”. *Performances culturais*. 211-223.

Echeverria, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Globo, 1994.

“Entrevista com Maria Bethânia, concedida à equipe do Pasquim”. *O Pasquim*. Rio de Janeiro: 11, 5/12 set 1968.

Hobsbawn, Eric. *História social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Lalo, Charles. *Esthétique du rire*. Paris: Flammarion, 1949.

Mcluhan, Herbert Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

“Os donos do samba”. *Realidade*. São Paulo: Abril, 8, Nov 1966.

Sanches, Pedro Alexandre. *Decadência bonita do Samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

Silva, Marcos. “Cadência, decadência, recadência – O Tropicalismo e o Samba-fênix”. Resenha de *Decadência bonita do Samba*, de Pedro Alexandre Sanches. *Revista de História. São Paulo [FFLCH/USP]* (2007) 157: 229-236.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

DISCOS, FILMES, ENCENAÇÕES TEATRAIS.

Azulay, Jom Tob. *Doces bárbaros*. Rio de Janeiro: Jom Tob Azulay, 1978.

Ben (Jor), Jorge. *Samba esquema novo*. Rio de Janeiro: Universal Música, 1963.

-----. *O Bidú: Silêncio no Brooklin*. Recife: Rozenblit, 1967.

Bethânia, Maria. *Maria Bethania*. Rio de Janeiro: Universal Música, 1965.

-----. *Rosa dos ventos*. Rio de Janeiro: Phillips, 1971.

Buarque, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: RGE, 1966.

-----. *Chico Buarque de Hollanda volume IV*. Rio de Janeiro: Universal Música, 1970.

Corrêa, José Celso Martinez. *O rei da vela* (texto de Oswald de Andrade). São Paulo: Teatro Oficina, 1967.

-----. *Roda viva* (texto de Chico Buarque). Rio de Janeiro: Teatro Princesa Isabel, 1968.

Leão, Nara. *Nara*. Rio de Janeiro: Elenco, 1964.

-----. *Nara*. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

Manoel, Claudio Langer, Micael e Leal, Calvito. *Simonal - Ninguém sabe o duro que dei*. Rio de Janeiro: Firma Produções, 2008.

Regina, Elis. *Dois na Bossa – Com Jair Rodrigues*. São Paulo: Phillips, 1965.

-----. *Em pleno verão*. São Paulo: Polygram, 1970.

-----. *Elis*. São Paulo: Phonogram, 1973.

Rocha, Glauber. *Terra em transe*. Rio de Janeiro: Glauber Rocha, 1967.

Saraceni, Paulo César. *O desafio*. Rio de Janeiro: Sérgio Saraceni, 1966.

Simonal, Wilson. *A Nova Dimensão do Samba*. Rio de Janeiro: Odeon, 1964;

Terra, Renato e Calil, Ricardo. *Uma noite de 67*. São Paulo: Beth Accioly et al., 2010.

Veloso, Caetano, et al. *Tropicália ou Panis et circensis*. São Paulo: Phillips, 1968.

LINKS (DISCOS, FILMES, ENCENAÇÕES TEATRAIS ETC.).

A Banda - www.youtube.com/watch?v=WZWcpEgJZAY

Afro-Sambas - cliquemusic.uol.com.br/.../afrosambas--de-baden-powell-e-vinicius-d...

Agora falando sério - www.youtube.com/watch?v=F17oIPLdzc0

Ai que saudades da Amélia - www.youtube.com/watch?v=23iLzEbarmc

Alegria, alegria - www.youtube.com/watch?v=hmK9GylXRh0

Arena conta Zumbi - www.youtube.com/watch?v=KzbCH7lbVgM

Cadência, decadência, recadência - periodicos.usp.br/revhistoria/article/view/19072

Carcará - www.youtube.com/watch?v=NZbxncygOPQ

Carolina - www.youtube.com/watch?v=93Xa2rokTgU

Chega de saudade - www.youtube.com/watch?v=yUuJrp0Mak

Chico Buarque de Holanda – volume 4 -
www.lastfm.com.br/.../Chico+Buarque/Chico+Buarque+de+Holanda,...

De noite na cama - www.youtube.com/watch?v=7iJfTbqF62E

Domingo no parque - www.youtube.com/watch?v=Zbv3M-AdxC0

Edu Lobo e Maria Bethânia - cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/edu-e-bethania

Eu vivo num tempo de Guerra - www.youtube.com/watch?v=dbew9-incms

Fé cega, faca amolada - www.youtube.com/watch?v=da18kGGkYjw

Folha de São Paulo - tropicalia.com.br/en/...atraidos/.../bairanos-na-tv-divino-maravilhoso

Força estranha - letras.mus.br › Jovem Guarda › Roberto Carlos

Lindonéia ou a Gioconda do subúrbio - www.youtube.com/watch?v=ZhNVeE_NVAY

Maria Moita - letras.mus.br › Bossa Nova › Nara Leão

Mas que nada - letras.mus.br › MPB › Jorge Ben Jor -

Meu limão meu limoeiro - www.youtube.com/watch?v=qoBkkFTO-Xc

Minha menina - www.youtube.com/watch?v=SEpSFOibJho

O Bidu – Silêncio no Brooklin - www.youtube.com/watch?v=p3E3r9oIlkU

O desafio - www.youtube.com/watch?v=mK4yXj6UL84

O que é que a baiana tem? - www.youtube.com/watch?v=ojo3I59Gn6c

O rei da vela - www.youtube.com/watch?v=ijTbsb6Xn3Y

Olê, Olá - letras.mus.br › MPB › Chico Buarque

País tropical - www.youtube.com/watch?v=eoca1Jb33Ts

Ponteio - www.youtube.com/watch?v=2f6C3GLEgsE

Que pena - www.youtube.com/watch?v=i9b-xCvh88U

Roda viva - www.youtube.com/watch?v=HRFw5u5wR4c

Sabiá - www.youtube.com/watch?v=U9epAdaRXck

Samba e amor - www.youtube.com/watch?v=6meCeevzWZo

Terra em transe - www.youtube.com/watch?v=RUISBE7Z-1g

Travessia - letras.mus.br › MPB › Milton Nascimento

Tropicália (instalação) - Imagens de Tropicália (instalação) - helio oiticica (www.google.com.br)

Uva de caminhão - www.youtube.com/watch?v=zm5Y5XWE2JY